

Proc. n.º 4293/92-08

RAUL CÔRBUA: 30 ANOS DE PINTURA - DE OLHO NO MUNDO

A SUBLIME RE-CONSTRUÇÃO DO OLHAR

Elaine Freine Boudette Pereira

11657

TERSE SUBMETIDA AO CORPO DOCENTE DA ESCOLA DE BELAS ARTES DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO COMO PARTE DOS REQUISITOS NECESSÁRIOS À OBTENÇÃO DO GRAU DE MESTRE.

Aprovada por:

Prof. *[Signature]*  
(Presidente da Banca)

Prof. *[Signature]*

Prof. *[Signature]*

SIBICMA  
DUPLICATA/DOAÇÃO

Rio de Janeiro, RJ - BRASIL

NOVEMBRO DE 1992

**FERREIRA, Eleine Freire Bourdette**

Raul Córdula: 30 anos de pintura - de olho no mundo à sublime re-construção do olhar. Rio de Janeiro, UFRJ, EBA, 1992.

IX, 324 f.

Tese: Mestre em História e Crítica da Arte

- |              |                   |
|--------------|-------------------|
| 1. Pintura   | 2. Historiografia |
| 3. Abstração | 4. Teses          |

I. Universidade Federal do Rio de Janeiro - EBA

II. Título

A meus queridos pais, Eneida e  
Eduardo.

## AGRADECIMENTOS

A decisão de realizar esta Dissertação significou, para mim, uma tarefa inadiável, na medida que esta representa o compromisso final para com o Mestrado.

O percurso foi solitário, mas gostaria de aqui registrar a minha gratidão a todas as pessoas que, de alguma forma, auxiliaram-me nesta empreitada; em especial:

- . a Raul Córdula, pelo gênio;
- . ao prof. Guilherme Sias Barbosa, pela orientação firme e dedicada;
- . ao prof. Aluizio Ramos Trinta, pela co-orientação atenta, assim como pela revisão inestimável de todos os textos;
- . ao prof. João Ricardo Moderno, pela participação na banca de defesa;
- . aos amigos Tulio, Aglair, Mara e Lyzia, que me hospedaram em Recife;
- . a Zalinda Cartaxo, pela cumplicidade,
- . a Angela Escobar, pela datilografia impecável;
- . a meus pais e irmãos, Eleonora e Paulo Henrique, pelo apoio "geral e irrestrito";
- . e a Dig pelo Sentido.



## SINOPSE

Estudo descritivo, explicativo e crítico da obra plástica de Raul Córdula, artista plástico paraibano, cuja pintura dá forma a um universo único de signos geométricos e gestuais, expresso em figuras.

A metodologia utilizada reúne notas críticas acerca do movimento artístico "Nova Objetividade", a abstração informal dos anos 60 e entrevistas, realizadas pela Autora com o artista.

A obra de Raul Córdula relaciona signos arcaicos, tais como os encontrados nas inscrições da Pedra do Ingá, a signos geométricos e abstratos, propondo ao observador uma intrigante afinidade entre o antigo e o moderno.

Esta Dissertação de Mestrado pretende demonstrar a relevância da obra de Raul Córdula, ao considerá-la um marco da arte brasileira.

## ABSTRACT

This study which is both descriptive and explanatory aims at a critical view of the work of Raul Córdula, a fine artist born in Brazilian state of Paraíba. Specially marked by a combination of geometrical as well as gesture signs, Córdula's work has given shape to an unique world of figures and forms in the domain of fine arts.

The methodology employed includes critical notes on the artistic trend named "Nova Objetividade", the formal abstraction prevailing in the fine arts of the 60's, besides transcripts of personal interviews with Raul Córdula conducted by the Authoress.

By relating archaic signs, as those found in the inscriptions of Pedra do Ingá, to both geometrical and abstract ones, Córdula's technical devices and conscious artistry confront the onlooker with an intriguing affinity between the ancient and the new.

This Dissertation seeks to demonstrate the relevance of Córdula's artistic work, and also suggests that such work is a distinctive feature of fine arts in Brazil.

(Tradução do prof. Aluizio Ramos Trinta)

## RAUL CÓRDULA: 30 ANOS DE PINTURA — DE OLHO NO MUNDO

## À SUBLIME RE-CONSTRUÇÃO DO OLHAR

## SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO .....	1
1.1. Justificativa .....	1
1.2. Critérios Metodológicos .....	3
1.3. Hipótese .....	10
1.4. Objetivo .....	10
2. DESENVOLVIMENTO .....	12
2.1. De Olho no Mundo — Experimentação e Técnica .....	12
2.1.1. A espontaneidade do olhar .....	12
2.1.2. O olhar informado .....	24
2.1.3. O olho <i>mass media</i> .....	50
2.2. Acordos e Acordes — A Busca da Forma .....	69
2.2.1. Reconsiderações estratégicas .....	69
2.2.2.. Digressão construtivista .....	93
2.3. Sublime Construção — A Invenção de um Espaço Pictórico .....	116
2.3.1. A lógica do plano .....	117
2.3.2. A distensão do espaço .....	166
3. CONCLUSÃO — A Arte de Córdula como Re-construção do olhar .....	201
4. ANEXOS .....	207
4.1. <i>Curriculum Vitae</i> .....	208
4.2. Entrevistas dadas à Autora .....	219
4.2.1. Apresentação .....	220
4.2.2. Sumário .....	223
5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	319
6. BIBLIOGRAFIA .....	322

*"A arte é a imagem alegórica da  
criação."*

PAUL KLEE

## 1. INTRODUÇÃO

### 1.1. Justificativa

No âmbito da arte brasileira, nos deparamos com ilimitadas possibilidades de pesquisa e estudo, tal a vitalidade de sua produção. Entretanto, não podemos considerar que todo o acervo artístico nacional – passado e contemporâneo – tenha sido devidamente estudado por historiadores da arte. Indubitavelmente, isto decorre da recente especialização destes profissionais no País e, sobretudo, da multiplicidade e da novidade apresentadas pelo seu campo teórico.

Esta evidência suscita, imediatamente, as seguintes questões: o que leva um historiador da arte a optar por esta ou aquela vertente teórica? Qual é a razão responsável pela sua decisão em eleger este ou aquele objeto de estudo? Quanto à teoria, que desenvolveremos, os critérios de sua escolha serão examinados adiante. Digamos agora duas ou três palavras acerca do objeto de estudo da presente Dissertação de Mestrado, qual seja, a pintura de Raul Córdula Filho.

Decidimos analisar os trinta anos de pintura deste artista paraibano, nascido em 1943, em Campina Grande, quando verificamos, na sua produção, qualidades irrefutáveis, que lhe asseguram uma propriedade artística digna de ser examinada em três níveis: no estético, no estilístico-formal e no crítico-conceitual.

Qualquer pintura de Córdula, pela sua qualidade imágica, nos solicita para uma tarefa imediata: a sua fruição. A ausência desta atividade, característica do espectador, impossibilita o cumprimento de um destino a qualquer obra de arte. Aceitamos um convite e fomos observá-la. No curso da fruição, que alcançamos, pudemos reconhecer os seus elementos picturais, os quais nos despertaram afetos por uma participação de nossa sensibilidade, destacando o seu valor estético.<sup>1</sup> Valor diferenciado do valor de uso, exatamente pelo gênero de serviço que nos propõe. Valor "desinteressado", destituído de conveniências comumente vinculadas à sobrevivência cotidiana do espectador. A pintura de Córdula, assim como todo objeto artístico, espera um reconhecimento por parte do público. Sua plenitude é de ordem afetiva; o seu domínio é o estético, sendo manifestado, sensivelmente, pelo mundo do artista, cuja fonte inesgotável é o próprio mundo real. As cores, as formas construídas pelo pintor e a situação espacial destes elementos nos conduzem a um prazer fenomenológico, de caráter sensível — postulado, com ineditismo, por Emmanuel Kant no final do século XVIII e assegurado pela filosofia contemporânea de Mikel Dufrenne<sup>2</sup> —, na qual não há lugar para a formulação de conceitos. Se somos fruidores, nossa tarefa é fazer justiça à obra de Córdula, pois o mundo singular, expresso pela sua pintura, revela-nos a potência do mundo em sua totalidade.

No entanto, a nossa empreitada não chega ao fim com

---

<sup>1</sup> DUFRENNE, Mikel. "Os valores estéticos". In: *Estética e Filosofia* (1981)

<sup>2</sup> Ibidem

a fruição estética da pintura de Córdula. Por força da nossa atividade profissional, faz-se necessário conhecer o estilo do artista. E, nesta etapa, entramos no domínio da produção de conceitos sobre a sua arte, os quais serão construídos a partir do levantamento dos elementos responsáveis pela fatura final da sua produção pictórica, vale dizer, as técnicas empregadas e o material utilizado. Isto posto, verificaremos o grau de originalidade e novidade apresentado por esta pintura — condição imprescindível ao estatuto de uma obra de arte —, comparando-a com a produção artística anterior e posterior, pois tencionamos situá-lo no contexto artístico a que pertence, em consonância com o pensamento de Giulio Carlo Argan.<sup>3</sup> Este crítico italiano nos elucidava ainda sobre a similitude entre historicidade e crítica da arte, ao eliminar qualquer distinção entre "juízo histórico" e "juízo crítico". Destarte, elaboraremos a crítica da pintura de Córdula, visando uma conclusão da história da sua arte.

## 1.2. Critérios Metodológicos

Em uma viagem a Recife, realizada em março do ano corrente, entramos em contato com Raul Córdula com o objetivo de aprofundar o nosso conhecimento, tanto acerca da sua obra, quanto de sua biografia. Visitando museus e residências particulares, na Paraíba e em Pernambuco, tivemos a oportunidade de alargar a nossa informação sobre a sua pintura que, até aquele momento, restringia-se a obras expostas, em 1989, na Galeria Artespaço, em Recife, e à alguma documentação fotogrâfi

---

<sup>3</sup> ARGAN, G.C. (1988) p. 142

ca. No seu ateliê, localizado em umas das ladeiras barrocas de Olinda, levantamos o material fotográfico da sua obra e realizamos uma série de entrevistas, versando sua trajetória artística e biográfica.

De volta ao Rio de Janeiro, um mês depois, iniciamos uma seleção acurada deste vasto material. Do conjunto fotográfico, elegemos as fotos correspondentes às pinturas principais de cada período da sua obra. As dez fitas cassetes gravadas com as entrevistas foram transcritas — posteriormente, organizadas e intituladas segundo os seus conteúdos — e apresentadas em parte anexa à Dissertação. Este material, ao suprir satisfatoriamente a inexistência de dados sobre a obra de Raul Córdula nos compêndios da História da Arte, possibilitou a realização de nossa tarefa.

Posteriormente à organização deste material, partimos para o desenvolvimento da Dissertação, que foi estruturada, em três itens principais. Em cada um deles, analisamos, respectivamente, as pinturas concernentes às décadas de 60, 70 e 80. O primeiro item, "De olho no mundo — experimentação e técnica", relaciona-se aos empreendimentos primeiros do artista, na década de 60, em que a experimentação do mundo e o aprendizado da técnica de pintura são as questões (fundamentais) discutidas. "Acordos e Acordes — a busca da forma", o segundo item do desenvolvimento, trata da pintura produzida ao longo dos anos 70, na qual o artista dedicou-se com empenho obstinado à investigação da sua forma plástica. O terceiro e último item, "Sublime Construção — a invenção de um espaço pictórico", refere-se à pintura produzida nos anos 80, que revela a criação de uma arte singular, síntese das indagações

processadas nas duas décadas precedentes.

O desenvolvimento da presente Dissertação foi orientado pela metodologia de Erwin Panofsky. E uma das suas características fundamentais relaciona-se à situação da obra de arte como centro de preocupação do historiador, bem como de sua referência permanente ao contexto histórico e cultural a que pertence. Este método conduz à leitura da obra em três níveis distintos, porém correlatos.<sup>4</sup>

"Tema primário ou natural" é o primeiro nível de leitura da obra, subdividindo-se em "fatural e expressional". Nele, são estabelecidas as características formais da obra — "formas puras" —, que seriam portadoras de significados primários, "motivos artísticos".<sup>5</sup> A partir destas diretrizes, procuramos reconhecer os motivos artísticos das pinturas de Córdula — linhas, cores, manchas, formas e planos que as configuram.

"Tema secundário ou convencional" é o segundo nível proposto por Panofsky. É o domínio da "iconografia". A iconografia trata dos assuntos específicos ou conceitos, estórias e alegorias, pertinentes a uma determinada cultura. Pressupõe uma familiaridade com "temas ou conceitos" transmitidos através de fontes literárias ou da tradição oral. Aos motivos artísticos (do primeiro nível), portadores de um significado secundário ou convencional, Panofsky denominou "imagem".<sup>6</sup> Para a constituição da iconografia da obra de Córdula, recorreremos aos seus já referidos depoimentos, assim como às obras

<sup>4</sup> PANOFSKY, Erwin (1979) p. 19-45

<sup>5</sup> Ibidem, p. 50

<sup>6</sup> Ibid., p. 51

e artigos de historiadores e críticos da arte, nacionais e internacionais, no intuito de alcançar o fluxo de relações entre as construções plásticas do pintor e a história da arte, brasileira e internacional.

Em função das questões específicas apresentadas pela pintura de Córdula, buscamos subsídios em algumas obras de Mário Pedrosa<sup>7</sup>, Ferreira Gullar<sup>8</sup>, Ronaldo Brito<sup>9</sup>, Aracy Amaral<sup>10</sup>, dentre outros, pelo ineditismo e pela seriedade inequívoca das suas análises crítico-historiográficas dos testemunhos artísticos brasileiros. Nas obras dos historiadores e críticos da arte italianos, Giulio Carlo Argan<sup>11</sup> e Renato De Fusco<sup>12</sup>, e nos postulados de J. Torres García<sup>13</sup>, encontramos componentes teóricos importantes, tanto no que toca à análise iconográfica das pinturas tratadas, como também no que diz respeito aos recursos imprescindíveis para o entendimento daquilo que Panofsky julgou ser o terceiro e último nível do seu método: "Significado intrínseco ou conteúdo".

"Significado intrínseco ou conteúdo" é a esfera em que a obra de arte adquire o seu sentido mais amplo, considerando-se o artista como um agente capacitado a testemunhar e

---

<sup>7</sup> PEDROSA, Mário (1986)

<sup>8</sup> GULLAR, Ferreira *apud* ZÍLIO, C. *et alii*. "Artes Plásticas".  
In: *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira* (1982)

<sup>9</sup> BRITO, R. (1985)

<sup>10</sup> AMARAL, A.A. (1977)

<sup>11</sup> ARGAN, G.C. (1984) Vol. I e II

<sup>12</sup> DE FUSCO, R. (1988)

<sup>13</sup> GARCÍA, J.T. (1984)

interpretar uma certa época, uma classe social, crenças religiosas ou filosóficas – atitudes básicas de uma nação, qualificadas e manifestadas numa obra. Ao observarmos estes fatores, estaremos no âmbito da "iconologia", que se ocupa dos "valores simbólicos". Segundo Panofsky, os valores simbólicos requerem conhecimentos mais amplos do que aqueles exigidos pelos "temas ou conceitos" (transmitidos pelas fontes literárias e pela tradição oral). Panofsky atribui a uma aptidão mental (a "intuição sintética") a capacidade de realizar uma interpretação que advenha mais da síntese do que da análise.<sup>14</sup> Neste terceiro nível, refletimos então acerca dos valores simbólicos das pinturas de Córdula. Entretanto, não nos fixamos no caráter substancial dos símbolos. Empregamos a nossa "intuição sintética" em sua amplitude funcional que, segundo G.C. Argan, *"es la expresión de un mito que se forma en la psiquis humana y, que por consiguiente, sirve al pensamiento, con su proceso, lo verifica, y al verificarlo, lo desmistifica"*.<sup>15</sup>

Aproximamos esta conceituação de G.C. Argan ao que Charles Sanders Peirce, na sua Teoria Semiótica (teoria dos signos), considera como *símbolo*. Para o filósofo e matemático norte-americano, o *símbolo*, na classificação dos signos, é uma das suas instâncias, pois todo símbolo *"é portador de uma lei que, por convenção ou pacto coletivo, determina que aquele signo represente seu objeto [...]. O símbolo não é uma coisa singular, mas um tipo geral"*.<sup>16</sup> Segundo Peirce, o signo é

<sup>14</sup> PANOFSKY, E. (1979) p. 54

<sup>15</sup> ARGAN, G.C. (1984) p. 616

<sup>16</sup> SANTAELLA, L. (1988) p. 91 e 92

um singular já que,

*um signo intenta representar, em parte pelo menos, um objeto que é, portanto, num certo sentido, a causa ou determinante do signo, mesmo se o signo representar seu objeto falsamente. Mas dizer que ele representa seu objeto implica que ele afete uma mente, de tal modo que, de certa maneira, determine naquela mente algo que é mediatamente devido ao objeto.* 17

A noção de *signo*, na arte européia, no momento em que se delineou em outras disciplinas e, especialmente, na lingüística, deve-se a

*las investigaciones semiológicas y estructuralistas, es decir, cuando toda disciplina siente la necesidad de analizar y aclarar el significado de sus propios signos para desarrollar su metodología.* 18

No âmbito das artes plásticas, a investigação dos signos "es el início de la exigencia de volver a indagar sobre la razón y la función institucional del propio arte".<sup>19</sup>

*El signo es una fuerza que actúa en un campo y cuyos límites son los de su propia influencia. Varios signos componen un sistema; es sistema un conjunto de signos interagentes. También la relación de un signo único con su propio campo constituye un sistema.* 20

G.C. Argan e Renato De Fusco concentram a sua atenção naquilo que a crítica mais recente considera ser o fator comum, o elemento redutível que se pode isolar em todas as manifestações artísticas: o signo.<sup>21</sup> De Fusco busca, no signo, o princípio estrutural artístico e, a todo momento, refere-se

<sup>17</sup> PEIRCE, C.S. apud SANTAELLA, L. (1988) p. 78

<sup>18</sup> ARGAN, G.C. (1984) p. 651

<sup>19</sup> Ibidem, p. 651

<sup>20</sup> Ibid., p. 541

<sup>21</sup> ARGAN, G.C. (1988) p. 157

à semântica, aos significados e significantes dos signos pertinentes às obras de arte que analisa, ressaltando, assim, a linguagem da arte. Este crítico italiano, na sua *História da Arte Contemporânea*, estabelece que as teorias desenvolvidas por Vasili Kandinsky – pela autonomia e singularidade que atribuiu à linha, ao ponto, às cores e às figuras geométricas, considerando-as como signos artísticos –, configuram o pensamento de um semioticista.<sup>22</sup>

Em razão da atualidade das teorias kandinskianas e da contemporaneidade da crítica historiográfica de G.C. Argan e de Renato De Fusco, originária do alargamento do campo da pesquisa do âmbito da forma ao da imagem, concentrando-se, principalmente, no sistema dos signos artísticos, utilizamos os seus fundamentos, também, para a elaboração da iconologia da produção pictórica de Raul Córdula. Na intenção de complementá-los, aplicamos no terceiro item da Dissertação alguns postulados dos filósofos atomistas (pré-socráticos) e de Lucrécio<sup>23</sup>, assim como a "Analítica do Sublime" de Emmanuel Kant.<sup>24</sup> Esta decisão reafirma, coerentemente, o que Erwin Panofsky ressalta como um ponto importante na formulação iconológica das obras. Para este eminente teórico, "é na busca dos significados intrínsecos ou do conteúdo que as várias disciplinas humanísticas se encontram num plano comum em vez de serem dependentes umas das outras."<sup>25</sup>

---

<sup>22</sup> DE FUSCO, Renato. (1988) p. 49 e 50

<sup>23</sup> DELEUZE, G. "Lucrécio e o Simulacro". In: *Lógica do Sentido* (1988)

<sup>24</sup> DELEUZE, G. (1991)

<sup>25</sup> PANOFSKY, E. (1982)

Como conclusão, desejamos traçar a trajetória e os processos responsáveis pela constituição e amadurecimento do olhar artístico de Raul Córdula, e da conseqüente ressonância da sua produção pictórica na sua região de origem.

### 1.3. Hipótese

A produção pictórica dos anos 80 manifesta um grau de originalidade elevado, cuja singularidade é a síntese das investigações profundas que Raul Córdula empreendeu, mormente nas pinturas produzidas ao longo de vinte anos de dedicação ao trabalho artístico.

### 1.4. Objetivo

No século passado, pela iniciativa de alguns eruditos, a História da Arte conquistou forma e nome diferenciados da ciência da História, estabelecendo, assim, o seu campo de ação. Enquanto a História narra, ordenadamente, os eventos sucessivos e significativos que tornaram a humanidade o que ela é hoje, a História da Arte, de acordo com o pensamento de Bernard Berenson<sup>26</sup>, é responsável pelo registro, nem sempre subseqüente, dos modos de representação, das configurações, formas e composições que a humanidade produziu no passado, de geração em geração, e institui no presente. A sua especificidade transpõe a história das técnicas e biográficas, sem, contudo, delas prescindir. O seu objetivo final é delinear a estória do que a arte criou a partir do conhecimento dos pro-

---

<sup>26</sup> BERENSON, B. (1972)

blemas técnicos que os artistas tiveram de solucionar; das necessidades espirituais que os conduziram àquela expressão; da transmissão das suas obras e da sua recepção por parte de um público.

Conscientes destes fundamentos, escolhemos como objeto de estudo a obra deste pintor nordestino, pelas qualidades já referidas, com o propósito de apresentá-la à historiografia da arte brasileira, trazendo a público as vicissitudes da sua produção - sublinhando o seu estilo, o seu modo particular de construir o seu pensamento plástico e, sobretudo, a sua inconfundível maneira de apreender o mundo -, contribuindo desta forma com os anais da história da arte no País. Tal história encontra, freqüentemente, dificuldades em realizar-se, até mesmo pelas nossas dimensões continentais, "ignorando-se", então, comumente a produção artística realizada em regiões distantes do eixo Rio-São Paulo, no qual se acham os recursos humanos e materiais indispensáveis a esta atividade. Visando a compreensão da sua trajetória artística, desde o seu início até o final dos anos 80 e respeitando a sua cronologia, delineamos a história da arte de Raul Córdula Filho.

## 2. DESENVOLVIMENTO

### 2.1. De Olho no Mundo – Experimentação e Técnica

*Não vês que o olho abraça a beleza do mundo inteiro? [...] É janela do corpo humano, por onde a alma especula e frui a beleza do mundo [...] O admirável necessidade! [...] O espírito do pintor deve fazer-se semelhante a um espelho que adota a cor do que olha e se enche de tantas imagens quantas coisas tiver diante de si.*

*Leonardo da Vinci*

#### 2.1.1. A espontaneidade do olhar

Passados doze anos em que viveu com a família em Magé, no Estado do Rio de Janeiro – local onde a exuberância vegetal, herdeira da mata atlântica, só divide os seus domínios com o risco imperativo dos rios de águas cristalinas, que rompem com intimidade a sua organicidade –, Raul Córdula retornou à sua região de origem, Campina Grande na Paraíba. Este acontecimento imprimiu no artista-menino, visões inusitadas de uma nova realidade que, devidamente conciliadas com o Destino, foram transformadas em imagens pictóricas. Imagens que, segundo Pierre Francastel, constituem uma fonte inesgotável da qual não se pode prescindir, pois:

*creando el quadro monumental donde vive, una sociedad funda según un proceso de pensamiento y de acción per*

*fectamente claro y analizable en sí; forjando signos figurativos, el artista nos deja testimonios precisos sobre sus ambiciones, sus comportamientos, su saber, sus lagunas. 27*

Num ateliê improvisado, um quarto atrás da casa de Campina Grande, Córdula produziu o seu primeiro trabalho, "Os retirantes" (Fig. 1) – um guache sobre tela, em 1957.<sup>28</sup> Nele observamos signos figurativos que expressam as marcas da luta entre a vida e a morte, que rondam o imaginário e a existência, no sertão nordestino. A figura do cangaceiro-caveira, no centro da pintura, ameaça assustadoramente e se precipita sobre os retirantes que tentam prosseguir num caminho, cuja perspectiva é a morte. Esta figura, estruturada esquematicamente por um desenho juvenil, com cores terrosas – ocre, marrom e preto –, destrói qualquer possibilidade de perspectiva linear, porque impede que o desenho avance para um ponto de fuga.

A construção deste primeiro trabalho de Córdula é de uma evidente simplicidade formal. A caricatura, símbolo da morte cangaceira, domina e distribui o espaço da pintura. Ao traçarmos um eixo central, imaginário, verificamos que a organização dos elementos da tela, segue uma simetria: à direita e à esquerda, os elementos – cactos, retirantes, estrada, caveira – se repetem. A qualidade deste trabalho juvenil se relaciona à força simbólica e expressiva do tema. Não obstante, o despojamento formal do artista, anuncia uma condição artística, intuitiva, já que autodidata, mas que apresenta na

<sup>27</sup> FRANCASTEL, P. (1970) p. 42

<sup>28</sup> Entrevista à Autora, p. 270, 271 e 274



Fig. 1 - RAUL CORDULA. "Os retirantes" (1957);  
guache sobre tela, 50x75 cm

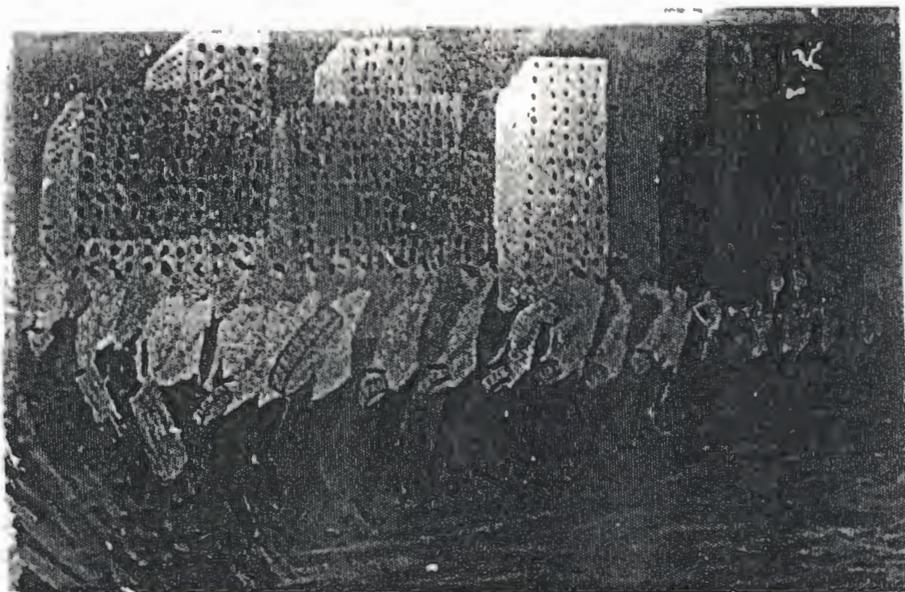


Fig. 2 - RAUL CORDULA. "A banda" (1958);  
guache sobre tela, 80x50cm

sua construção, alguns fundamentos da pintura modernista: ausência de perspectiva, desenho livre sem volumetria e tratamento da sombra, sem nenhum rigor geométrico. Esta pintura primeva foi realizada numa época, testemunha da seca mais inclemente que a região tinha vivido até então.<sup>29</sup>

Um ano depois, em 1958, Córdula transferiu-se com a família para a capital do Estado, João Pessoa. Ali, deparou-se com novas realidades: a urbana e a litorânea, que não escaparam aos olhos do artista. No guache sobre tela, "A banda" (Fig. 2), observamos o desejo do artista em reproduzir uma cena metropolitana. O tratamento formal dos seus elementos segue a mesma liberdade do desenho da pintura anterior. Assim, a superposição dos planos, o uso da cor vinculado ao desenho e o esquematismo das figuras. Os músicos, construídos com linhas diagonais, sugerem movimento e dinamismo, num ritmo inerente ao desfile de uma banda. Pinceladas curtas, com cores vivas, constituíram as figuras situadas nos primeiros planos da pintura. No último plano, edificações de grande porte aludem ao espaço urbano da capital, ao mesmo tempo que inviabilizam a profundidade da cena — astúcia de um artista que já nasceu moderno. A ausência de aplicação da perspectiva linear e a construção espacial por sucessivos planos é um procedimento técnico comum à pintura moderna, e um dado que acompanhará Raul Córdula em toda sua trajetória artística.

Em 1959, Córdula conheceu os integrantes da "Geração 59", poetas e escritores que movimentavam os auditórios e os

---

<sup>29</sup> Entrevista à Autora, p. 270

bares da capital, que decidiram publicar um livro coletivo, lançado numa exposição em homenagem ao poeta maior da Paraíba, Augusto dos Anjos. Os painéis de apresentação de suas poesias continham retratos do escritor, produzidos por Córdula. Neste mesmo ano, juntamente com outros artistas locais, Córdula reivindicou subsídios, além do uso dos porões do Teatro Santa Roza, à Secretaria de Educação, com a finalidade de ali instalar um ateliê coletivo.<sup>30</sup> Cumpridos os trâmites desta cessão, o artista pintou "Os pescadores" (Fig. 3), neste espaço cultural. Esta tela foi produzida a partir do sistema de superposição de planos, sem recursos de perspectiva linear; mas apresenta uma mudança no desenho, em relação às pinturas anteriores, decorrente dos ensinamentos de Dona Lourdes. Apesar da dificuldade no relacionamento da professora, com formação tradicional, e do aluno, com pretensões opostas, como constatamos no depoimento do artista:

*Dona Lourdes começou a querer disciplinar o meu desenho. São deu três aulas. Quando ela percebeu a minha resistência, aí ela começou dizendo: "Bom, essa mão você simplifica [...]". E então, eu comecei a fazer uns desenhos muito simplificados, 31*

o resultado final foi dos melhores. O desenho dos pescadores, produzido com traços finos a nanquim, revela um domínio técnico não constatado nas pinturas anteriores. As figuras dos pescadores, localizadas no primeiro e no segundo planos da tela, configuram um vigor, característico do homem que utiliza a sua força física para retirar do mar frutos que assegu

<sup>30</sup> Entrevista à Autora, p. 273

<sup>31</sup> Ibidem, p. 271 e 272



Fig. 3 - RAUL CORDULA. "Os pescadores";  
óleo sobre tela e nanquim, (1959);  
80x120cm

ram sua sobrevivência. É a força do homem em confronto com a força do mar. A volumetria, sugerida pela superposição de cores em faixas construídas por um desenho angular, ressalta, geometricamente, a potência muscular dos pescadores. Há uma procura de simplificação no tratamento pictórico do fundo esquemático, na intenção de reduzir ao máximo a divisão entre figura e fundo. Com este tratamento, o fundo limitou-se a sugerir, pela divisão em dois planos, a linha do horizonte — invenção renascentista que foi, posteriormente banida da pintura moderna. A temática apresentada nesta pintura — a do trabalhador rude e empobrecido —, com um forte apelo expressionista, tão cara aos pintores modernistas brasileiros, como Portinari por exemplo (Fig. 4), não constitui, entretanto, uma aproximação entre o sistema pictórico do pintor modernista e a estrutura utilizada por Córdula, nesta pintura. Portinari, nas suas obras, partia de um desenho acadêmico, obediente às regras tradicionais de claro-escuro e de proporção, seguido da deformação modernizante deste desenho, acentuando, posteriormente, os seus traços expressivos. O método portinariano procede da concepção conflituada do artista na superação das suas raízes acadêmicas em função da conquista de uma imagem pictórica moderna<sup>32</sup>; antagonismo que não verificamos no sistema pictórico de Córdula. Talvez, o autodidatismo do artista o tenha mantido afastado da controvérsia de ter que se despojar dos conhecimentos sobre a técnica da pintura acadêmica para, em seguida, produzir uma pintura afinada com o seu tempo.

---

<sup>32</sup> ZILIO, C. (1982) p. 91-100



PORTINARI. "O lavrador  
ôle s'br 1 10 81

Assim como "Os pescadores", as pinturas que participaram da primeira exposição individual do artista, na Biblioteca Pública de João Pessoa, em 1960 — "Mulher com vaso" (Fig. 5), "Mulher com peixe" (Fig. 6) e "Duas mulheres com peixe e pássaro" (Fig. 7) — referem-se à vivência litorânea de Córdula, quando o contato com as belas praias da capital e os seus personagens seduziram o pintor. O sistema pictórico destes trabalhos é semelhante ao empregado em "Os pescadores": em primeiro plano, situam-se as figuras das mulheres, os pássaros e o peixe que estruturam o espaço das pinturas; no segundo plano, a simplificação do fundo e a sua divisão em dois planos pela linha do horizonte, que faz surgir outros dois elementos da tela: o mar e o céu. As figuras destas pinturas — mulher, pássaro, peixe e vaso com planta — foram formalizadas geometricamente, com angulações pontiagudas sem a aplicação da perspectiva linear. Contudo, o tratamento formal dos corpos das figuras femininas não seguiram este princípio; configuraram uma certa volumetria em conformidade com a silhueta feminina.

Este procedimento de Córdula nos reporta às figuras femininas, criadas por Di Cavalcanti nos anos 20 e 30. O sistema pictórico do artista modernista obedece a duas concepções de espaço análogas às que Córdula utilizou nestas pinturas: a conjugação entre a ilusão de volume e o plano, assim como a geometrização insuficiente das formas, no sentido da eliminação da divisão entre figura e fundo (Fig. 8). Uma outra similitude entre as telas da primeira exposição individual de Córdula e as pinturas de Di Cavalcanti é a eleição da temática *mulher*. Entretanto, o sentido do signo figurativo

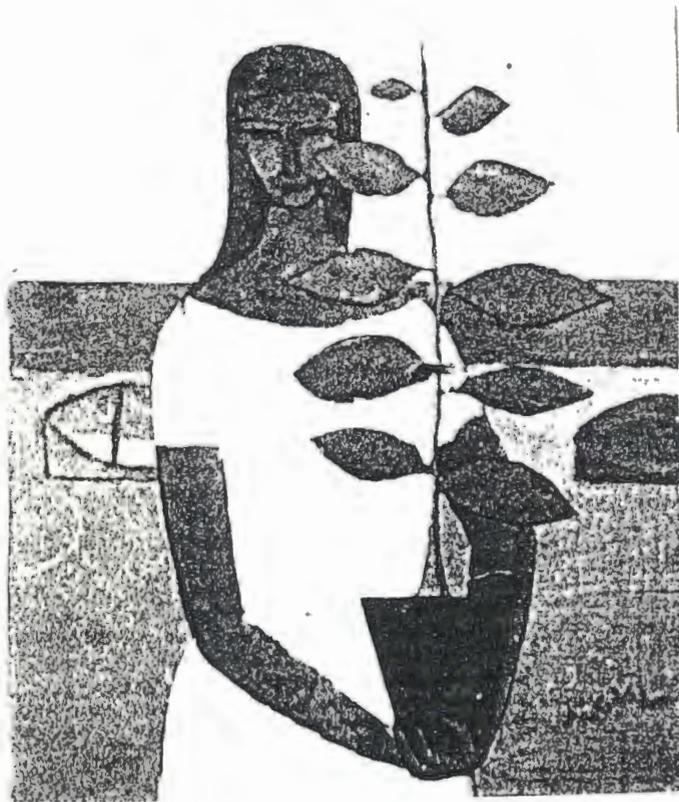


Fig. 5 - RAUL CORDULA. "Mulher com vaso" (1960);  
óleo sobre tela, 50x80cm

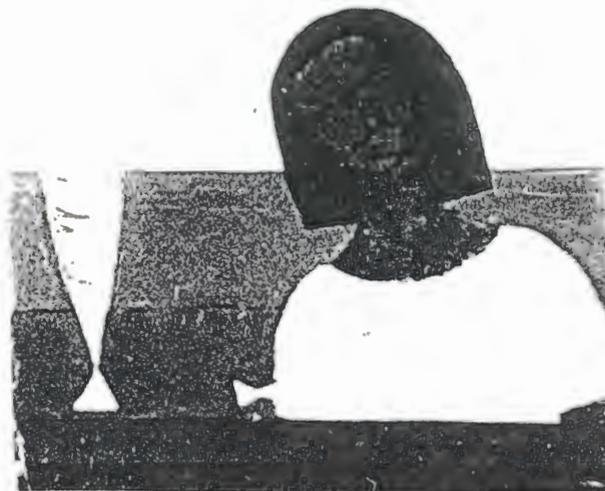


Fig. 6 - RAUL CORDULA. "Mulher com peixe" (1960);  
óleo sobre tela, 40x50cm

de ambos os pintores guarda uma distinção relevante. Se, para o pintor modernista, o tema *mulher* existe como "*metáfora da sensualidade*"<sup>33</sup>, pois a voluptuosidade das mulatas, que habitam grande parte das suas telas, denota o erotismo e o exotismo da formação racial brasileira – para Córdula, o signo *mulher*, além da inerente sensualidade e beleza, anuncia o código de geração e de fertilidade.<sup>34</sup> O sentido de Gaia, de natureza produtora de vida, expresso nestas três pinturas, é revigorado por outros elementos simbólicos utilizados: o peixe, significando vida, fecundidade e o eterno feminino<sup>35</sup>; e o mar, lugar de onde tudo sai e retorna, região dos nascimentos e das transformações, como princípio-motor da dinâmica da vida.<sup>36</sup> A simplicidade formal e espacial constatadas nestes quadros, resultante da superposição de planos de cor e equilíbrio da totalidade pictórica, conquistado pela simetria das figuras, se contrapõe à expressividade poética que revela uma sensualidade quieta e natural.

Dois aspectos destas obras primevas de Córdula são incontestáveis: o autodidatismo do pintor e o seu olhar perscrutador, artístico diante do mundo experimentado. A ausência de conhecimentos técnicos de pintura privou a articulação formal do artista da sua capacidade em construir imagens pictóricas. Entretanto, a potência expressiva destas primeiras figuras revela a argúcia de um olhar, próximo à visão de um

---

<sup>33</sup> ZÍLIO, C. (1982) p. 85-90

<sup>34</sup> Entrevista à Autora, p. 275

<sup>35</sup> CHEVALIER, J. e GHEERBRANT, A. (1980) p. 703-705

<sup>36</sup> Ibidem, p. 592 e 593

contemplador que se deixa dominar pela aparência do seu meio ambiente. As ilustrações, consultadas na biblioteca do pai de um amigo, foram a única fonte de conhecimento de Córdula nos seus primeiros anos de atividade artística.<sup>37</sup> Os resultados destas pesquisas: a ambigüidade do espaço pictórico das pinturas modernistas de Portinari e de Di Cavalcanti; as cores chapadas e o contorno negro, de linhas finas das figuras de Matisse (Fig. 9); a expressão impositiva das imagens criadas por Van Gogh (Fig. 10), aliados à herança do tradicional figurativismo da pintura nordestina, asseguram o caráter final destes trabalhos iniciais. As suas referências temáticas, além de apresentarem influências dos signos instaurados pelo modernismo brasileiro, participam do rico imaginário do homem da região nordestina e configuram o livre jogo entre a percepção do artista e a realidade experimentada, resultando na aparição de imagens singulares. Escreve Pierre Francastel que

*la imagen no es un doble de lo real sino un relevo. No es idéntica ni al objeto ni al tejido de los signos; está en lo imaginario. Y, para cada uno de nosotros, la visión, activa, nutrida de experiencia y de recuerdos nunca semejantes, es un acto de confrontación entre hechos actuales y hechos de memoria, entre la percepción y el conocimiento [...] 38*

Tais imagens são reconhecidas nas primeiras pinturas de Córdula, fruto de uma intuitiva e solitária *démarche*.

### 2.1.2. O olhar informado

Durante o ano de 1961, a cor manifestou-se como forma na pintura de Raul Córdula. Contudo, percebemos que a es-

<sup>37</sup> Entrevista à Autora, p. 271

<sup>38</sup> FRANCASTEL, P. (1970) p. 35

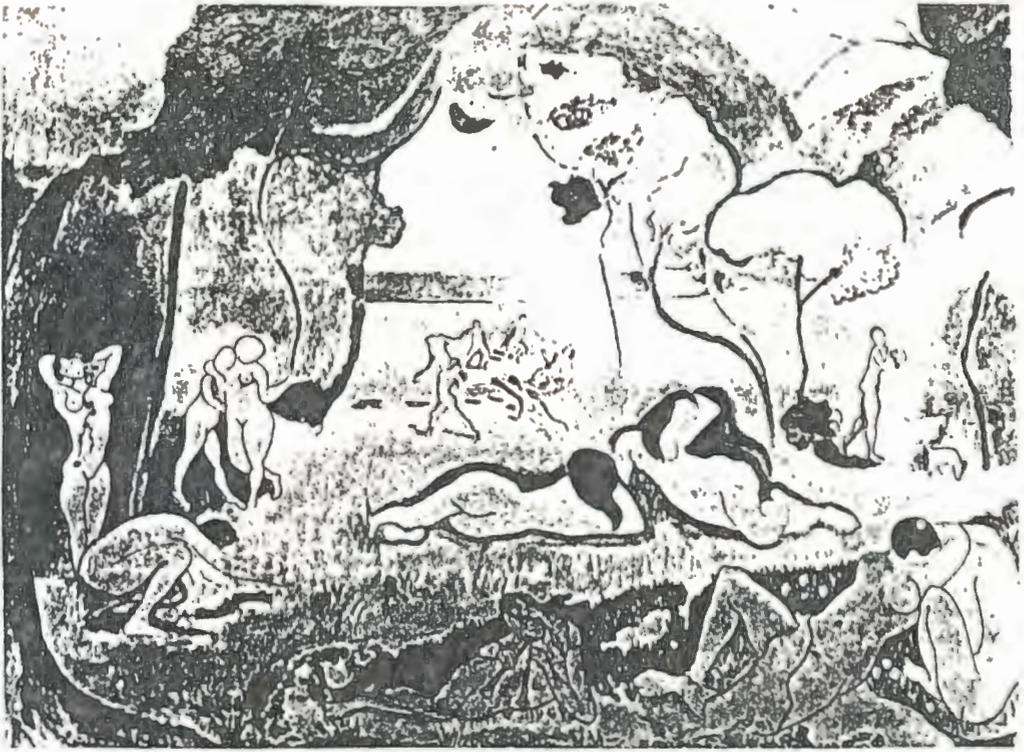


Fig. 9 - MATISSE. "Joie de vivre" (1905-1906)



Fig. 10 - VAN GOGH. "Um camponês cavando". s/d.

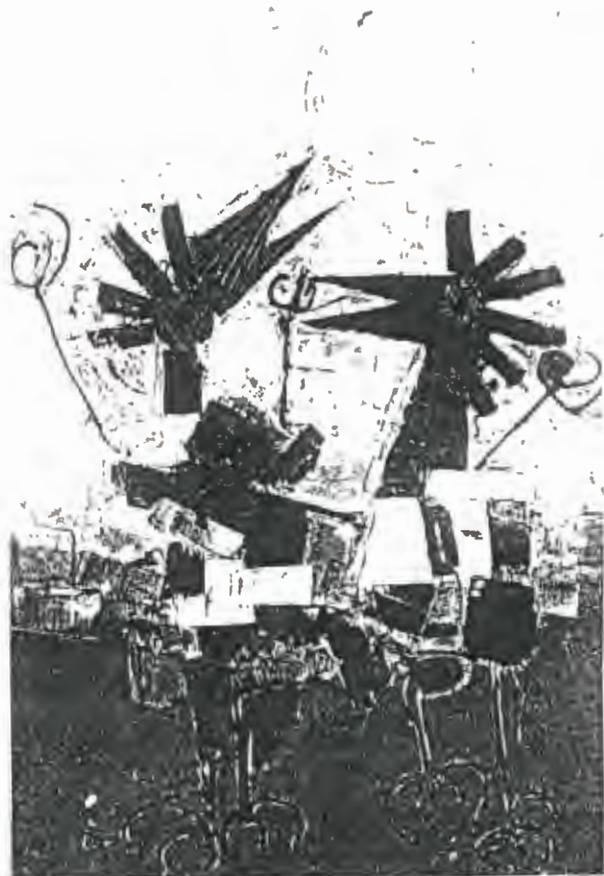
trutura das pinturas produzidas neste ano, "Menina com galo" (Fig. 11) e "Dois pássaros" (Fig. 12), manteve a constituição anterior: esquematização e centralização das figuras e ausência do emprego de perspectiva linear. Não obstante, as superfícies de cor, independentes de um desenho precedente, demonstram uma relação mais íntima de Córdula com o ato de pintar. Os novos resultados verificados nestas pinturas referem-se às técnicas aplicadas: o uso de espátulas, dos dedos e de trinchas largas, resultando numa matéria densa, de relevo, consoante com a pintura matérica, em contraposição às superfícies lisas e chapadas das primeiras pinturas. Este dado recente da pintura de Córdula, o colorismo matérico, nos remete ao expressionismo de Van Gogh, em cuja obra a cor assume um significado original na pintura européia do final do século XIX, como esclarece o próprio pintor: *"existe na pintura algo de infinito [...]. Para mim os grandes coloristas são aqueles que não pintam o tom local"*.<sup>39</sup>

O uso da cor local por Córdula, nas suas primeiras pinturas, nas quais o mar é verde e o céu é azul, por exemplo, vincula-se, estritamente, à observação imediata das cores da natureza. Por outro lado, na construção das pinturas "Menina com galo" e "Dois pássaros", observamos a inauguração de um novo olhar — um olhar autônomo e insubordinado em relação às aparências contíguas da natureza. Desta determinação, estabeleceu-se uma pintura de caráter expressionista, com um grau de decisão diferenciado do figurativismo de expressão das pinturas anteriores. Em "Menina com galo", e "Dois pássa

---

<sup>39</sup> VAN GOGH (1986) p. 54 e 84

Fig. 11 - RAUL CORDULA.  
 "Menina com galo"  
 (1961); óleo sobre  
 tela; 55x77,5cm



- RAUL CORDULA  
 "Dois pássaros" (1961);  
 óleo sobre tela,  
 55x77,5cm

ros", o "referente" não corresponde mais às formas imediatas da natureza; agora relaciona-se às leis que a animam<sup>40</sup>, assinalando uma modificação nas relações do artista aos seus objetos referenciais.

Por todas estas razões, os expressionistas europeus, os do início do século XX, vislumbraram na pintura de Van Gogh um campo de possibilidades para a constituição de nova pintura. Tanto os artistas fauvistas, do grupo expressionista francês, quanto os expressionistas alemães, ligados ao *Die Brücke*, ambos de 1905, como também aqueles que formaram posteriormente, em Munique, em 1911, o grupo *Der Blaue Reiter*, não seguiam regras de composição pictórica e normas formais, e tampouco formularam manifestos de conteúdo normativo. O único compromisso destes artistas era com a formalização de uma linguagem artística singular, que respeitasse os processos pessoais de cada um. O ponto de convergência das suas intenções era a *expressão*. A expressão, seguindo o conceito de G.C. Argan, para os expressionistas, advinha de um movimento decorrente do interior (sujeito/consciência) ao exterior (objeto/realidade); portanto, é no sujeito que o objeto se manifesta. O expressionismo exigiu dos artistas o compromisso total com os problemas da realidade. Todavia, os *fauves* e os expressionistas alemães partiram de razões diferentes para a realização da sua arte. A poética dos *fauves* refere-se, diretamente, à pintura de Gauguin, na qual a crítica revolucionária a uma sociedade motivada pelo progresso afastava qualquer possibilidade de criação; gesto afirmado pelo exílio voluntá-

---

<sup>40</sup> DE FUSCO, R. (1988) p. 13

rio do artista no Haiti, no desejo de alcançar vivencialmente as condições imaculadas dos primitivos. Os artistas *fauves* enfrentaram pictoricamente as questões da realidade, no plano do conhecimento, ao devolverem a Gauguin "*el mundo del que se había exilado voluntariamente y que ahora lo aclamará como salvador o profeta*"<sup>41</sup>. Por outro lado, os artistas do *Die Brücke* criaram a sua arte, confrontando-se com a realidade no plano da ação, numa atitude volitiva e romântica consolidada a partir do "*ritmo profundo de la existencia traducido en gesto*"<sup>42</sup>, verificada na pintura de Van Gogh. Outro elemento comum a ambas as correntes expressionistas europeias diz respeito à necessidade de os seus artistas alcançarem a unidade entre a estrutura do sujeito e do objeto;

*es decir, establecer entre lo interior y lo exterior esa continuidad y circularidad de movimiento [...], el arte es precisamente la realidad que se crea en el encuentro del hombre con el mundo* 43

Certamente, Córdula não possuía conhecimento teórico acerca da pintura expressionista. O seu contato com esta pintura era visual, como esclarecemos anteriormente, tendo-se dado através das ilustrações da biblioteca do amigo. Contudo, para um pintor, a ordem visual é a única academia que necessita frequentar. Não foi por outro motivo que Cézanne, Van Gogh e inúmeros outros artistas deixaram testemunhos de que aprenderam a pintar a partir da pura investigação visual das obras do passado. Seguindo, intuitivamente, os mesmos pas-

<sup>41</sup> ARGAN, G.C. (1984) p. 277

<sup>42</sup> Ibidem, p. 283

<sup>43</sup> Ibid., p. 282

sos, Córdula perscrutou, no processo estrutural das imagens pictóricas dos mestres europeus, o sentido *material* por elas manifestado. Na pintura de Cézanne e de Van Gogh, a *decomposição* do motivo tencionava evidenciar o processo de agregação, assim como a estrutura da imagem pintada. Ao pintarem com pinceladas separadas, retas, respeitando um ritmo determinado, faziam, em última análise, acontecer, na superfície da tela, a matéria concreta da cor e da construção material da imagem.<sup>44</sup>

Confirmamos este aprendizado de Córdula nas telas "Menina com galo" e "Dois pássaros", produzidas em tela de saço de aniagem com base em gesso, misturado com cola de madeira e tinta a óleo. Sem desenho prévio, Córdula construiu as figuras. Este gesto do artista, independente de qualquer indício apriorístico, revela uma "vontade" expressionista. Depois de elaborar a base das telas, Córdula produziu o fundo monocromático da "Menina com galo", composto pela sobreposição de várias cores; e nos "Dois pássaros", seguindo a mesma técnica, dividiu o fundo em dois planos de cor: o superior, num plano monocromático de cores claras; e o inferior, numa monocromia azulada. Em ambas as pinturas observamos a decomposição dos objetos em pequenas pinceladas de cores vivas — vermelho, amarelo, azul e preto —, na "Menina com galo", resultando numa matéria mais lisa do que a encontrada nos "Dois pássaros", onde o uso do pincel, além da espátula, vivificou o sentido material da imagem. Os fundos monocromáticos, deliberados pelas cores rompidas que os compõem, transcendem os li-

---

<sup>44</sup> ARGAN, G.C. (1984) p. 281

mites das telas, possibilitando a expansão das suas intensidades expressivas.

Estas duas pinturas foram criadas no ateliê do Teatro Santa Roza, em 1961, com materiais fornecidos pela Secretaria de Educação de João Pessoa. A atividade dos jovens artistas atraiu a atenção do reitor da Universidade Federal da Paraíba, Mário Moacyr Porto, que lhes propôs um projeto de fundação de um ateliê coletivo vinculado ao Departamento Cultural daquela universidade. Para tal, os artistas teriam de ministrar cursos de desenho, pintura e escultura para a comunidade local, mediante um pagamento simbólico. Com a aquiescência unânime do grupo, e acertadas as bases contratuais, os jovens artistas passaram a atuar nas instalações de um prédio antigo da universidade, na rua Princesa Isabel, no centro da capital paraibana. O sucesso do projeto atingiu dimensões inusitadas: trezentos alunos inscritos nos cursos oferecidos no primeiro semestre de 1962.

No período entre os meses de maio e junho de 1962, José Simeão Leal, intelectual ativo nas instituições culturais do País e, na época, Conselheiro do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, visitou a Paraíba e surpreendeu-se com o empenho dos artistas locais na implementação de um projeto de tão ampla envergadura. Sensibilizado com o autodidatismo dos artistas-professores, ofereceu-lhes a oportunidade de contarem com a consultoria de um eminente professor de técnica de pintura, que trabalhava nas oficinas do MAM. Era Domenico Lazzarini. Um ano depois, o pintor italiano radicado no Brasil, chegou a João Pessoa.<sup>45</sup>

---

<sup>45</sup> Entrevista à Autora, p. 278

A importância de Lazzarini é constatada neste depoimento de Córdoba:

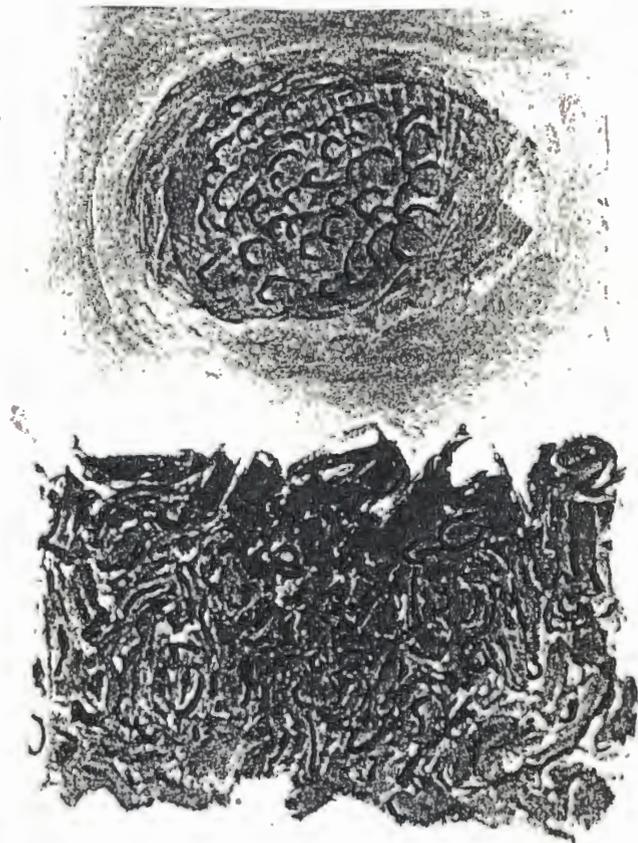
*O Lazzarini nos ensinou tudo. Técnicas; ele nos ensinou a fazer tinta, a comprar e escolher tecido para tela, a esticar tela, a preparar a base para tela [...]. Naquela época, não existiam ainda essas tintas acrílicas. Então, a gente trabalhava da seguinte maneira: sobre papel, sempre guache ou aquarela; sobre tela, a gente utilizava quatro técnicas: tempera de caseína; tempera de verniz dacar, que podia ser com ovo ou sem ovo; usávamos ainda óleo com cera, a encáustica; e usávamos a tinta óleo diluída com o próprio óleo, com terebentina; e, eventualmente, trabalhávamos em cima de madeira com volumes feitos com gesso e cola. Fazíamos a base da tela com gesso crê e gelatina de bolo. Quando se trabalhava terras, usávamos pigmento xadrez (óxidos). Mas como fazíamos muita tempera, a gente coloria as emulsões com guache muito bom. 46*

Os conhecimentos técnicos adquiridos com Domenico Lazzarini são perceptíveis nos trabalhos desenvolvidos por Córdoba, entre 1964 e 1965. Os signos pictóricos, abstratos, criados pelo artista neste período, inauguram uma nova fase na sua trajetória. Nas telas sem título (Figs. 13 e 14), observamos a intenção do artista em conquistar, através de um puro exercício técnico de massas de cor e de linhas, a diluição da figura. Nestas pinturas, em óleo sobre tela, verificamos, também, a ação renovadora de Córdoba, que refuta fundamentos racionalistas, mais precisamente realistas, na composição da imagem, estabelecendo na sua obra o que Renato De Fusco considera como "Abstracionismo Expressionista".<sup>47</sup> As pinturas relativas a este vertente artística assinalam uma ordenação fundamentada em linhas, formas abstratas e o uso livre da cor, formalizando uma linguagem pictórica na qual o signi-

<sup>46</sup> Entrevista à Autora, p. 279

<sup>47</sup> DE FUSCO, R. (1988) p. 46-49

Fig. 13 - RAUL CORDULA.  
sem título (1964);  
óleo sobre tela,  
70x120,0cm



60x80

ficante alcança uma importância maior do que o significado, na semântica da imagem. O expoente teórico desta vertente artística, Vassily Kandinsky, é considerado, pelo eminente historiador da arte, o primeiro semiótico da pintura em razão das teorias por ele desenvolvidas acerca dos valores cromáticos, da linha, do ponto e das figuras geométricas – triângulo, círculo e o quadrado –, tomadas como signos autônomos.<sup>48</sup>

O desejo de Córdula em criar formas destituídas de vínculo figurativo-realista implicou na explosão da superfície da pintura, que foi transformada em massas de cor, como observamos na tela sem título, de 1964 (Fig. 13). Do mesmo ano, uma outra pintura sem título (Fig. 14) apresenta motivos orgânicos configurados com tinta óleo, a partir de signos lineares, filiformes, produzidos com traços finos a nanquim, que sugerem direção e ritmo das manchas errantes da superfície da tela, nascidas da luta das linhas que fazem surgir uma nova imagem na pintura do artista. Esta pintura de Córdula manifesta similitudes com a primeira aquarela abstrata de Kandinsky, de 1910 (Fig. 15), cujas manchas de cor imprimem ritmo ao movimento volátil das linhas, transformando-as em formas, em forças fluídicas e dinâmicas.<sup>49</sup> O ineditismo da arte de Kandinsky se originou da convicção do artista de que os signos, vinculados a linguagens pictóricas representativas (formas referentes aos objetos), são "signos apagados", pois a sua ação comunicativa "*está mediatizada por los objetos de la experiencia común (la naturaleza)*"<sup>50</sup>; enquanto os signos

<sup>48</sup> DE FUSCO, R. (1988) p. 46-49

<sup>49</sup> ARGAN, G.C. (1984) p. 536

<sup>50</sup> Ibidem, p. 386



Fi . 15 - KANDINSKY. "Primeira aquarela abstrata"  
(1910)

criados por ele lançaram , na comunicação estética, um caráter intersubjetivo, que "*va directamente del hombre al hombre, sin la mediación del objeto o de la naturaleza*".<sup>51</sup> A forma para Kandinsky não recorre a conteúdos próprios, objetivos ou de conhecimento; instaura "*un contenido-fuerza, una capacidad de actuación como estímulo psicológico*"<sup>52</sup>, correspondente ao conteúdo semântico das formas abstratas.

Paul Klee, artista célebre do grupo expressionista de Munique, fundado em 1911 por Kandinsky, guarda, na sua pintura, similitudes e diferenças em relação à obra do artista russo. Para ambos, o signo não preexiste; é algo que nasce do impulso profundo do artista e, conseqüentemente, é inseparável do gesto que o configura. Contudo, o gesto kandinskiano remonta ao primeiro estágio das garatujas infantis, identificadas como *tabula rasa* da primeira infância, de "*una pura intencionalidad o voluntad expresiva que todavía no se apoya en ninguna experiencia visual ni lingüística*"<sup>53</sup>, ressaltando o gesto inaugural do homem criador. Mas para Klee, na sua profunda sabedoria, o homem já nasce velho, "*cargado de experiencias ancestrales, y no hay diferencia entre su experiencia y la del adulto, por lo que a toda la humanidad podemos considerarla infantil*".<sup>54</sup> A finalidade artística de Klee se constituiu pela investigação precisa da imagem em seu estado puro de imagem. A partir do emprego de diversas técnicas ,

---

<sup>51</sup> ARGAN, G.C. (1984) p. 386

<sup>52</sup> Ibidem, p. 386

<sup>53</sup> Ibid., p. 388 e 389

<sup>54</sup> Ibid., p. 543

Klee tornou visíveis "microorganismos que pueblan las regiones profundas de la memoria inconsciente y que empiezan a existir como fenómenos sólo en instante en que son revelados"<sup>55</sup> (Fig. 16).

A organização dos signos das duas pinturas de Córdula, de 1965 (Figs. 17 e 18), é uma declaração dos recentes conhecimentos técnicos do artista. A técnica não determina a forma; a sua missão é instrumental. A manipulação adequada dos materiais — tintas, solventes, pincéis, espátulas e até os dedos do artista — contribui sobremaneira para a construção da imagem pictórica. Com o auxílio da técnica, o artista torna-se senhor da sua arte — evidência constatada nestas pinturas.

Na pintura sem título (Fig. 17), a aparição dos microorganismos, situados no primeiro plano, foi estruturada espacialmente em faixas, com fundo pintado a óleo e pigmentos óxidos com pincel, resultando num jogo contrastante de cores claras e escuras, que saltam aos olhos do fruidor, pela sua qualidade material; parece que estes microorganismos têm carne e vida próprias. Córdula, ao lançar estes corpos desconhecidos na superfície da tela, concedeu-lhes vida, num movimento semelhante ao de Klee. Na outra pintura sem título (Fig. 18), o fundo claro e liso confere autonomia aos microcorpos que habitam o primeiro plano do quadro. O aspecto fluídico e transparente destes signos se refere à aplicação da tinta a óleo, em várias camadas sobrepostas de cores vivas — vermelho, amarelo, azul e preto. Estas duas pinturas foram expos-

---

<sup>55</sup> ARGAN, G.C. (1984) p. 394

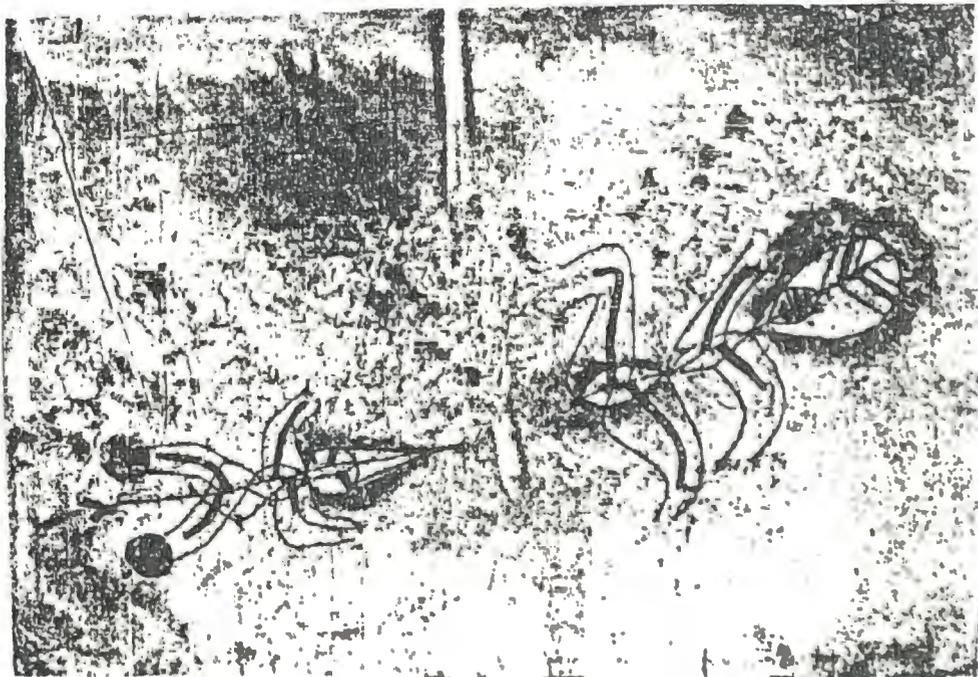


Fig. 16 - PAUL KLEE. "La flèche devant" (1921)

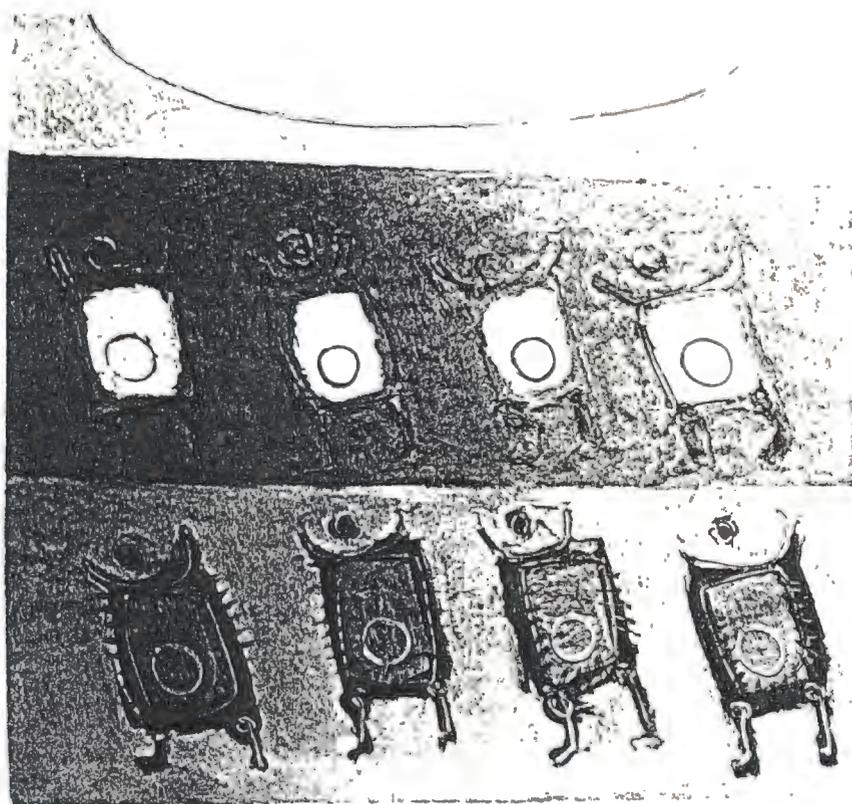


Fig. 17 - RAUL CORDULA. sem título (1965);  
 óleo sobre tela, 80x92,5cm



Fig. 18 - RAUL CORDULA. sem título (1965);  
 óleo sobre tela, 80x92,5cm

tas em 1965, na Galeria Verseau, no Rio de Janeiro.<sup>56</sup>

No decorrer de 1964 e 1965, Raul Córdula, durante curtas viagens ao Rio de Janeiro, ampliou os seus conhecimentos técnicos com Lazzarini, nas oficinas do Museu de Arte Moderna.

Domenico Lazzarini, pintor e professor graduado na Itália, participou de inúmeras exposições no seu país de origem e transferiu-se para o Brasil na década de 50.<sup>57</sup> A sua arte, além de apontar um conhecimento profundo de técnica de pintura, apresenta soluções formais características da pintura informalista, nascida no pós-guerra em diversos centros artísticos internacionais, tais como Paris, Roma, Tóquio e Nova York. No Brasil, os primeiros núcleos de artistas abstratos, no Rio e em São Paulo, surgiram por volta de 1948 e 1949, enfrentando acirrada oposição, principalmente por parte dos artistas modernistas (como Di Cavalcanti, por exemplo), que consideravam a abolição da figura uma anarquia em relação à produção artística nacional dos anos 30 e 40. O caráter básico das pinturas desta época era o compromisso com a realidade política e social do País<sup>58</sup>, comprovando o comprometimento de alguns artistas e intelectuais brasileiros neste âmbito, num momento em que o Brasil se reorganizava após o Estado Novo, ocupando, desta forma, o lugar de uma discussão abrangente acerca da nova arte que surgia.

*Em contrapartida, os defensores da abstração parecem não se preocupar com essa dimensão da "realidade". Lu*

---

<sup>56</sup> Entrevista à Autora, p. 280

<sup>57</sup> PONTUAL, R. [org.] (1969) p. 301 e 302

<sup>58</sup> AMARAL, A. (1987)

*tam pela conquista de um lugar para a sua produção na cultura visual do país. Esforçam-se em romper com o passado que, segundo eles, identifica-se com princípios formais dominantes na pintura moderna brasileira.* 59

No decorrer dos anos 50, contemporaneamente à chegada de Lazzarini ao Brasil, a produção artística abstrata-informal e geométrica, após um período de atividade semiclandestina, finalmente conquistou espaço e legalidade na cena artística nacional. Indubitavelmente, a querela instaurada pelos artistas locais, em relação à pintura abstrata refere-se à expressividade direta. Expressividade esta não dos sentimentos, como no caso dos artistas expressionistas mas, sobretudo, inerente ao relevo do potencial máximo da forma pictórica sem assunto, cuja questão inaugural é a alegria do fazer reencontrada no poder do gesto do artista.<sup>60</sup> A poética da arte abstrata informal revivifica a experiência estética do mundo contemporâneo, produto da emergência e da transitoriedade das emoções e dos valores, que afastam qualquer possibilidade de fixação das imagens e dos signos criados por ela. O informalismo investigou os seus próprios meios lingüísticos e desenvolveu outras linguagens pictóricas. Ao transformar novos signos e materiais em "pintura"<sup>61</sup>, dotou as obras de arte de uma indeterminação essencial, proporcionando à percepção amplas possibilidades de leitura. *"A alienação absoluta da arte informalista [...] é um ponto de chegada da tese romântica da historicidade, da temporalidade, da contingência absoluta da*

---

<sup>59</sup> COCCHIARALE, F. e GEIGER, A.B. (1987) p. 11 e 12

<sup>60</sup> DE FUSCO, R. (1988) p. 65-69

<sup>61</sup> ARGAN, G.C. *apud* DE FUSCO, R. (1988) p. 69

arte."<sup>62</sup>

A solução formal da série de pinturas produzidas por Córdula, em 1964, tais como "Paisagem aérea I" (Fig. 19), "Paisagem aérea II" (Fig. 20), "Paisagem aérea III" (Fig. 21) e "Paisagem aérea IV" (Fig. 22), apresenta, fundamentalmente, dois aspectos: a memória visual das paisagens aéreas, fruto de uma viagem realizada pelo sertão da Paraíba, num Cessna que, por problemas técnicos, caiu num local chamado Vale do Siridô<sup>63</sup>; e a influência estilística da pintura de Domenico Lazzarini.<sup>64</sup>

Nas "Paisagens aéreas I e II" (Figs. 19 e 20) a recorrência ao tema – vista aérea de pequenos núcleos urbanos – é bastante visível. Áreas delimitadas com traços negros a nanquim estruturam espacialmente ambas as telas. Grandes manchas de cor azul, verde, violeta e terra produzidas com cera de caseína bem diluída, em camadas sobrepostas, resultam numa matéria lisa e transparente em faixas de tonalidades suaves, que aludem ao aspecto lírico da vegetação e da geografia locais. Por outro lado, nas "Paisagens aéreas III e IV" (Figs. 21 e 22), o artista afastou-se do tema e construiu uma malha com linhas verticais, horizontais (Fig. 21) e diagonais (Fig. 22), que prenunciam o seu futuro trabalho geométrico. Um forte sentido de relevo é observado na "Paisagem aérea III" (Fig. 21), produto de um trabalho com tinta a óleo sobreposta em camadas, que lhe asseguram um caráter matérico. Já na "Paisa

---

<sup>62</sup> ARGAN, G.C. *apud* DE FUSCO, R. (1988) p. 69

<sup>63</sup> Entrevista à Autora, p. 250

<sup>64</sup> *Ibidem*, p. 280

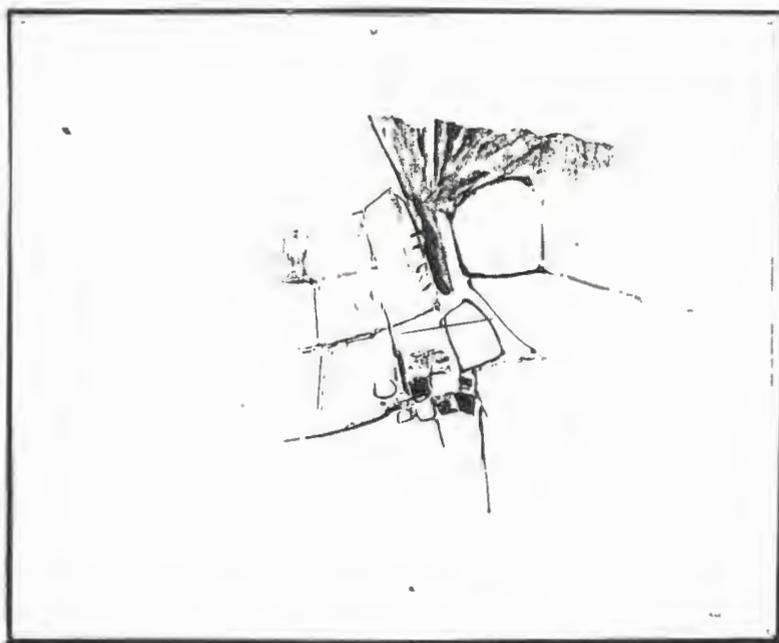


Fig. 19 - RAUL CÓRDULA. "Paisagem aérea I"  
(1964); cera de caseína sobre tela,  
80x50cm



Fig. 20 - RAUL CÓRDULA. "Paisagem aérea II"  
(1964); cera de caseína sobre tela,  
80x50cm

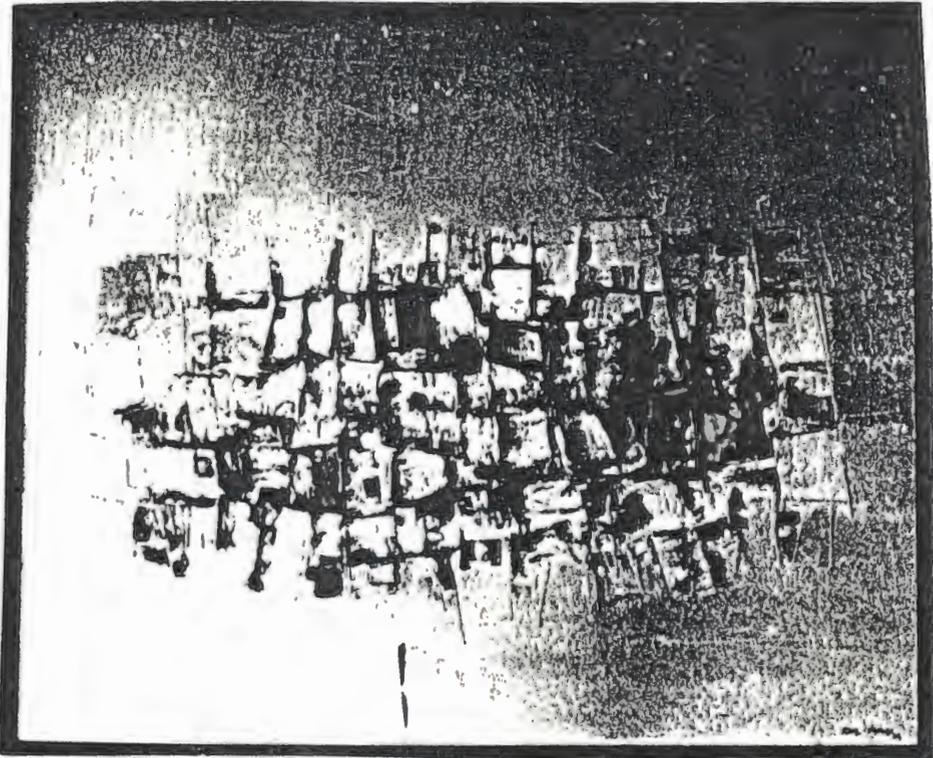


Fig. 21 - RAUL CÓRDULA. "Paisagem aérea III" (1964);  
óleo sobre tela, 80x50cm

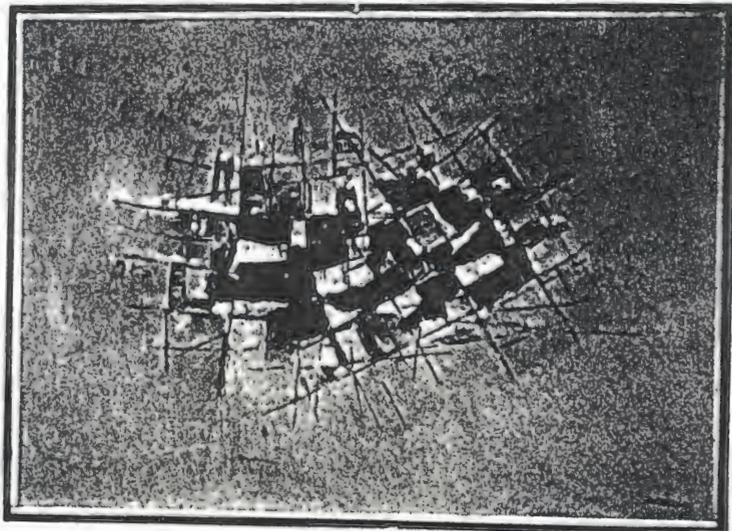


Fig. 22 - RAUL CÓRDULA. "Paisagem aérea IV" (1964);  
óleo sobre tela, 80x50cm

gem aérea IV" (Fig. 22), a fluidez alcançada pela diluição da tinta óleo, contribuiu para o aspecto "aquarelístico" do trabalho.

A similitude estrutural entre estas quatro telas de Córdula e a pintura de Lazzarini (Fig. 23), além do constatado domínio técnico do pintor paraibano, está diretamente ligada ao prazer em cobrir de cor superfícies amplas, nelas configurando imagens da memória que, desde a revolução de Klee e Kandinsky, "*não são nada de irreal ou de inexistente: estão ali, não se podem remover, enchem a consciência, pesam sobre a vida, condicionam-na.*"<sup>65</sup>

O desenho produzido com rolo de gravura e pena de nanquim destinou-se à ilustração do poema de Paulo Melo, amigo de Córdula, poema este editado em mimeógrafo, em 1965 (Fig. 24). O grafismo a nanquim sobre o fundo uniforme, constituído pelos cheios e vazios, ora pela sobreposição de traços, ora pela sua ausência, instaura uma dinâmica semelhante à fatura pictórica de Lazzarini (Fig. 23). Este trabalho gráfico sugere, aos olhos do espectador, um exercício lúdico, correspondendo integralmente ao título do poema: "O cantar nos olhos".<sup>66</sup>

A maiêutica socrática nos ensina que a instrução não deve consistir na imposição extrínseca de uma doutrina ao discente; ao mestre cabe despertar, na mente do discípulo, a razão imanente e constitutiva do espírito humano, a qual é um valor universal.<sup>67</sup> Apreciando as obras produzidas por Córdu

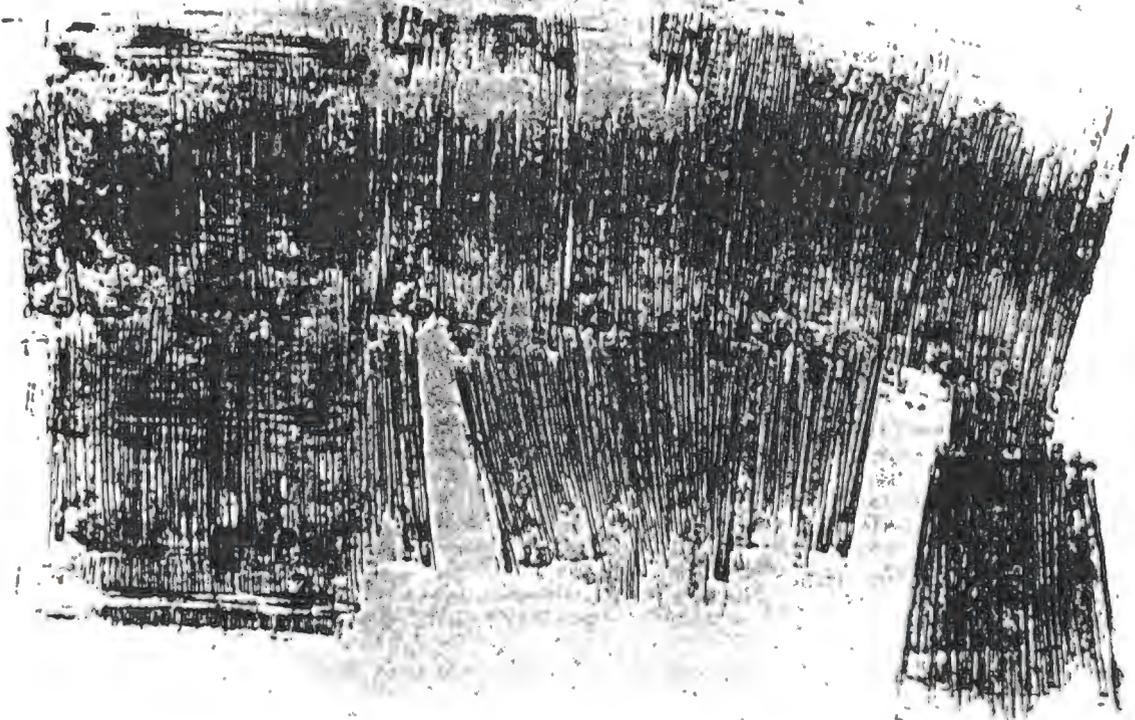
<sup>65</sup> ARGAN, G.C. *apud* DE FUSCO, R. (1988) p. 71

<sup>66</sup> Entrevista à Autora, p. 250

<sup>67</sup> PADOVANI, U. e CASTAGNOLA, L. (1984) p. 112 e 113



Fig. 23 - DOMENICO LAZZARINI.



0 3"

I ÓR

la, para a exposição sobre o curso de Lazzarini, em João Pessoa, pelos seus resultados formais bem diferenciados das soluções do pintor italiano verificamos que Lazzarini foi um grande mestre para Córdula.

A autonomia de Córdula originou a construção de signos, que revelam um total despojamento formal. As imagens destas pinturas sem título (Figs. 25 e 26) traduzem a sua própria transitoriedade e fugacidade. São configurações sem contorno, resultantes do domínio técnico do pintor na manipulação da cera diluída, trabalhada com pincel. O aspecto de diluição, característico da pintura informal, provoca a sensação visual de que tudo se esvai, derrete, escorre pela superfície da tela, em alusão à aceleração inaudita do Tempo. A sobreposição de uma camada de tinta, numa outra superfície pintada transforma tanto uma, quanto a outra; no tempo em que a primeira perde matéria, a outra, instantaneamente, consolida-se, numa dinâmica irreversível da forma, que exige do olhar-fruidor a mesma disponibilidade de mudança. Estes signos construídos pelo gesto do artista, pelos quais a sua experiência leva a cabo o seu próprio produzir-se, transfere automaticamente para o "outro" – fruidor – a solução oferecida à sua percepção visual, sem objetivos pré-estabelecidos, num procedimento típico da pintura informal, pois "*o choc perceptivo não deixa conseqüências; dissipa-se com a mesma rapidez com que se produziu*".<sup>68</sup> É a contingência temporal da vida.

---

<sup>68</sup> ARGAN, G.C. *apud* DE FUSCO, R. (1988) p. 69

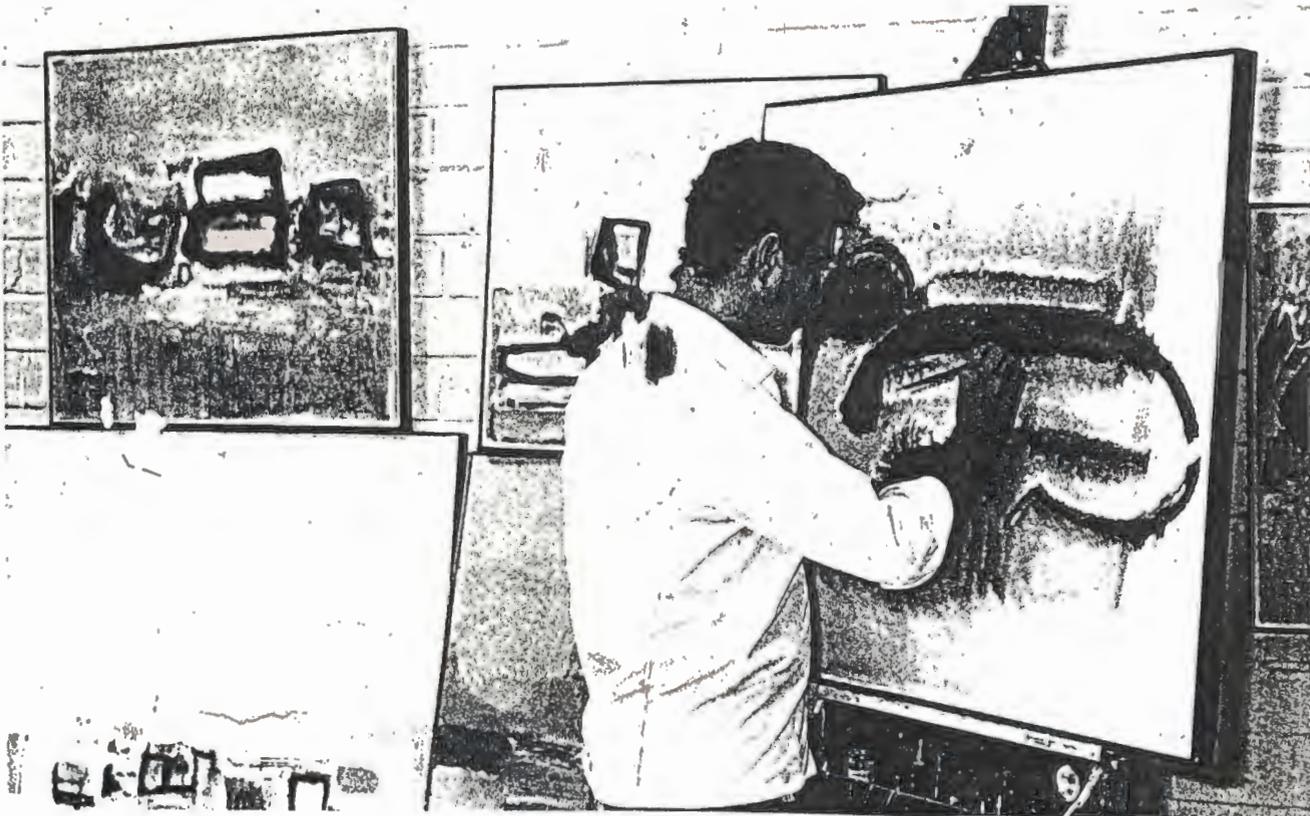


Fig. 25 - RAUL CÓRDULA. sem título (1965);  
cera de caseína sobre tela, 90x75cm

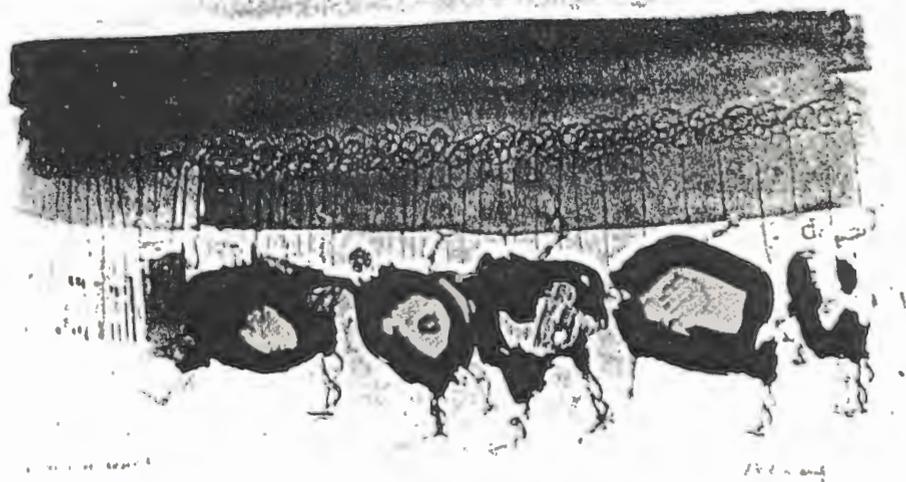


Fig. 26 - RAUL CÓRDULA. sem título (1965);  
cera de caseína sobre tela, 100,0x50cm

### 2.1.3. O olho *mass media*

Na procura de novas experiências e de conhecimentos técnicos atualizados, Raul Córdula decidiu transpor as fronteiras regionais e, em 1966, se transferiu para o Rio de Janeiro – metrópole inquieta, onde a efervescência no campo político e cultural nos anos 60 atingiu limites irreversíveis, influenciando, decisivamente, nas mudanças em todos os setores da vida social brasileira. Apresentado por Simeão Leal a Antonio Dias, artista paraibano radicado no Rio, Córdula entrou em contato com a vanguarda artística da época. Instalou-se com a esposa em Santa Teresa, uma espécie de Montparnasse carioca, pelo número de artistas ali residentes, e recebeu simultaneamente dois convites: um para ser cenógrafo da TV Tupi e o outro, da parte de Antonio Dias, para participar da mostra "Opinião 66".<sup>69</sup>

A criação das mostras "Opinião" por Ceres Franco e Jean Boghici, produtores culturais, surgiu da necessidade de os artistas, atuantes em diversos segmentos da arte, exporem os seus trabalhos, embora impedidos, naquela ocasião,

*pelo clima de terror e opressão cultural do regime militar implantado em 1964 e definido moral, política e culturalmente pelas incursões de uma entidade anônima e irresponsável dita linha dura.* 70

Conseqüentemente, as mostras "Opinião" se transformaram no grande respiradouro dos cidadãos, com o objetivo de apresentar a opinião do ano, tornando-se com a sua seqüência, num salão anual. Sobre a primeira mostra, realizada em 1965,

---

<sup>69</sup> Entrevista à Autora, p. 281

<sup>70</sup> PEDROSA, M. (1986) p. 100

Mário Pedrosa assegurou que, apesar de as apresentações estarem defasadas cronologicamente — como no caso da música "Car-cará", de João do Vale, anunciar uma realidade distante em três séculos da situação vivida pelos cidadãos urbanos —, a sua contemporaneidade social era irrefutável, pois tudo o que era realizado artisticamente naquele momento tinha um caráter de atualidade. Em relação à mostra de que Córdula participou, a "Opinião 66", o eminente crítico de arte considerou dois critérios antagônicos na sua formulação:

*o critério inspirador inicial, de conotações extra-estéticas para lá dos valores plásticos, em harmonia com o que se estava passando no setor de Teatro, do Cinema e da Poesia [...] e um critério de ordem puramente plástica.* 71

Contudo, havia nestas "Opiniões" uma resultante viva dos graves acontecimentos nacionais que uniu artistas, intelectuais e cidadãos. As diferenças de conteúdo ou da técnica das obras ali expostas, por outro lado, se identificavam pelo meio social comum e igualmente estimulado; daí o aparecimento de uma arte altamente simbólica que elevou personagens sociais (general, miss, etc), o samba, o carnaval, corações, falos, sexos, além de tantos outros, à categoria de imagem pictórica, enriquecida pelo sistema formal rigorosamente simétrico de cores com um alto grau conotativo, como o vermelho, o preto e o amarelo.<sup>72</sup>

Um ano após esta intensa experiência carioca, Córdula foi convidado para montar o Museu de Campina Grande e, por esta causa, retornou à Paraíba, reintegrando-se ao Departamen

71 PEDROSA, M. (1986) p. 101

72 Ibidem, p. 101

to Cultural da Universidade de Campina Grande, onde passou a ministrar aulas de desenho. Tentou difundir os conhecimentos técnicos adquiridos no Rio - pintura com *spray*, com tinta industrial - mas, os demais docentes se opuseram à novidade, preferindo manter em seus ensinamentos as técnicas tradicionais. Em 1968, o Museu de Campina Grande estava montado com um acervo notável, composto de obras acadêmicas, obras do modernismo brasileiro, da "Nova Objetividade" e da *Nouvelle Figuration* francesa. Foi inaugurado com uma grande exposição dos artistas locais.<sup>73</sup>

Frente à idiossincrasia do corpo docente da Universidade de Campina Grande, Córdula resolveu retomar a cadeira de desenho na Universidade Federal da Paraíba e transferiu-se para João Pessoa. No mesmo ano, houve uma exposição coletiva dos professores, no *hall* da reitoria da universidade. Raul Córdula dela participou. Entretanto, no dia seguinte ao do *vernissage*, o artista assistiu à retirada dos seus quadros, que haviam sido impugnados pelo Conselho Universitário, pela novidade da linguagem pictórica que apresentavam. Por esta razão, foi ele sumariamente demitido. No dia subsequente, o jornal *União* lançou uma nota da Casa Civil, na qual o governador do Estado esclarecia que, na Paraíba, não havia censura, oferecendo ao artista a oportunidade de expor aquelas mesmas obras em qualquer espaço cultural do Estado. Córdula então, apresentou-as, com sucesso de público, na galeria do Teatro Santa Roza, na capital da Paraíba.<sup>74</sup>

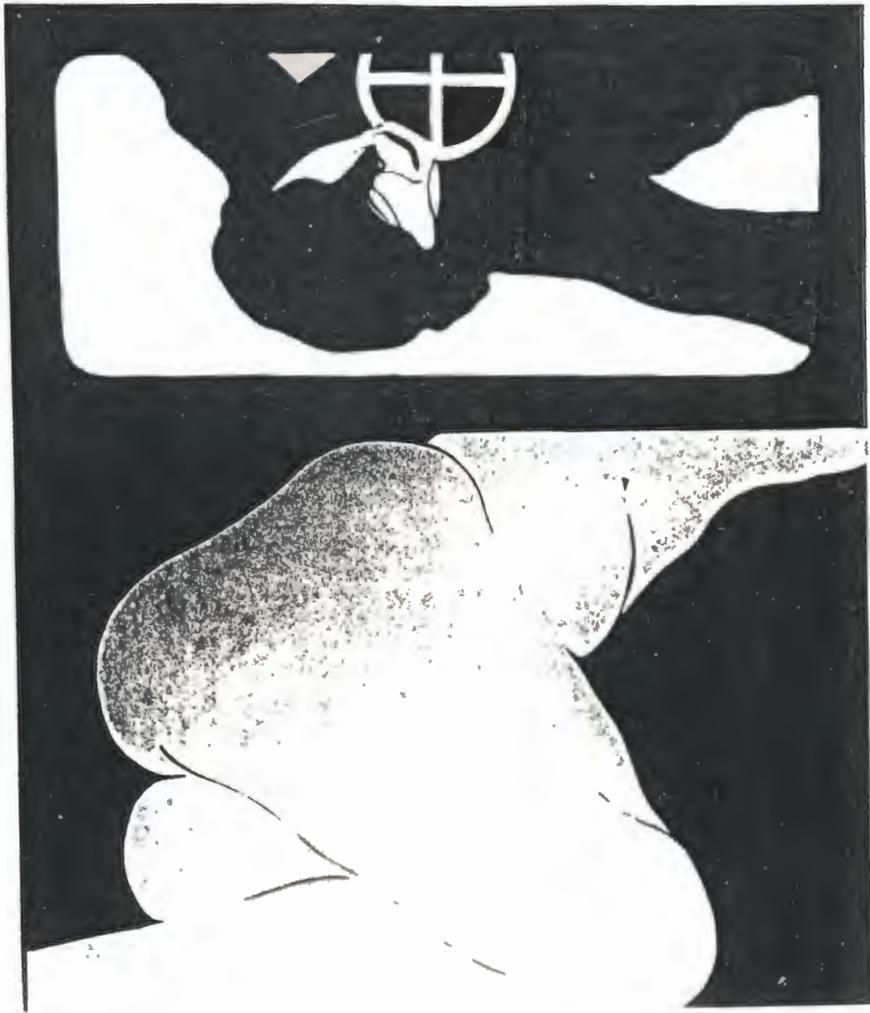
---

<sup>73</sup> Entrevista à Autora, p. 237 e 282

<sup>74</sup> *Ibidem*, p. 282 e 283



Fig. 27 - RAUL CORDULA. sem título (1968);  
tinta industrial sobre eucatex,  
45x165,0cm



15. 28 - RAUL CORDULA \* mort- de "estudiante" 1985  
 tinta industrial sobre papel (10x10 cm)



Fig. 29 - RAUL CORDULA. "Lampião" (1968);  
tinta industrial sobre eucatex,  
100,0x85cm



Fig. 30 - RAUL CORDULA. "O tigre" (1968);  
tinta industrial sobre eucatex,  
60x125,0cm

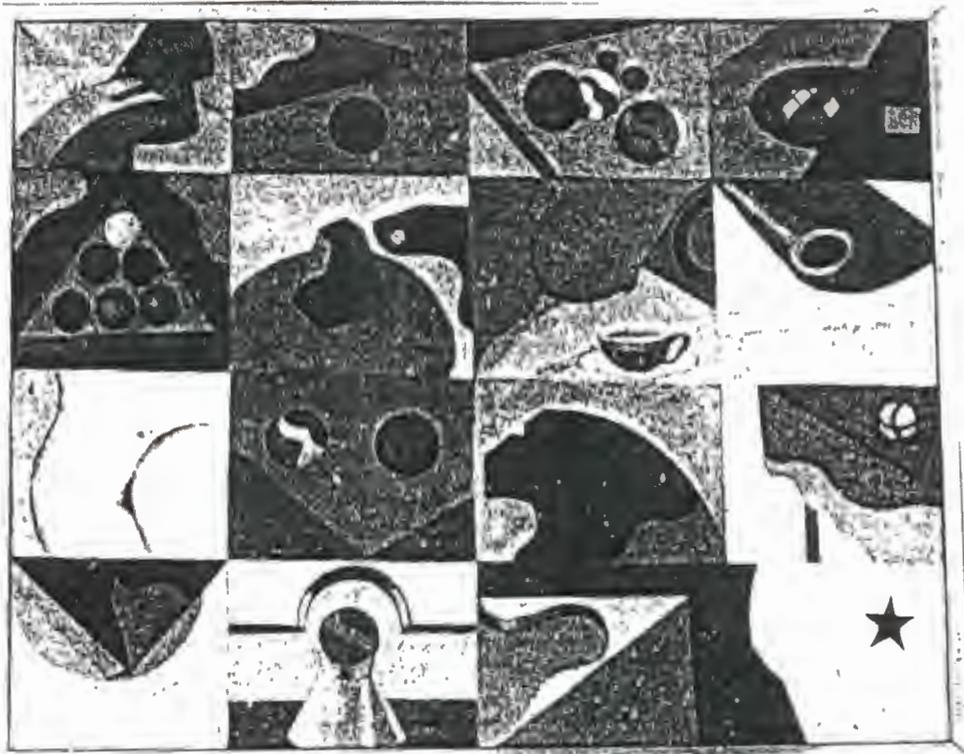


Fig. 31 - RAUL CORDULA. sem título (1968);  
tinta industrial sobre eucatex,  
100,0x75cm

Após as desventuras aí vividas, Córdula foi para Pernambuco e, em Olinda, expôs as mesmas obras na "Oficina 154". Apoiado por artistas, igualmente interessados na re-atualização do contexto artístico regional, decidiu lançar, no *vernissage*, um manifesto intitulado "O inventário do feudalismo cultural nordestino" que, além de ter sido assinado por inúmeros artistas, contou com as assinaturas de Caetano Velloso e Gilberto Gil, que estavam ali de passagem, por ocasião de um *show* realizado na mesma noite.<sup>75</sup>

A pintura sem título que participou da "Opinião 66" (Fig. 27), assim como as telas "A morte do estudante" (Fig. 28), "Lampião" (Fig. 29), "O tigre" (Fig. 30) e sem título (Fig. 31), expostas, em 1968, na Paraíba e em Pernambuco, assinalam, nas suas respectivas faturas, procedimentos técnico-artísticos vinculados à "Nova Objetividade" brasileira: a volta da figuração com uma sincronia incipiente dos pressupostos da *Pop Art* americana e da Nova Figuração européia; a utilização de tinta e de cores industriais na produção de símbolos que remontam à iconografia da época, produzidos sobre eucatex, configurando uma matéria lisa, cuja aparência final é semelhante à dos cartazes publicitários e à dos *out-doors*.

Da mesma forma como na *Pop Art* americana, na qual o banal, o consumido, o dia-a-dia pretensamente visto, foram repostos em imagem com a intenção de estimular a reflexão sobre a massificação do olhar, as obras da "Nova Objetividade" brasileira, de um modo geral, evidenciam "um invisível fio que tece a trama da linguagem plástica, além de fronteiras geográficas".

---

<sup>75</sup> Entrevista à Autora, p. 284

ficas. *História das formas, sentimento do presente, contemporaneidade*".<sup>76</sup>

Evidentemente, o contexto da cultura de massas, nos Estados Unidos da América, não era análogo ao do Brasil,

*mas o grau das "invenções" pessoais e das invariantes nacionais sobrepõe-se ao das diferenças entre os [...] meios socioculturais. Por outras palavras, se existe uma variedade nas várias fenomenologias da cultura de massas e dos seus meios de comunicação, essa variedade é sublinhada, principalmente, pela interpretação pessoal dos artistas.* 77

A sociologia americana do pós-guerra descobriu a "Terceira Cultura" e a intitulou de *mass-media*<sup>78</sup>, em função da crise do produto que lançou a tecnologia do circuito,

*o más exactamente, a la tecnología de la información [...] na qual [...] el producto ya no es el fin sino sólo un factor en el movimiento de la gigantesca máquina de consumo.* 79

Estabeleceu, conseqüentemente, a crise da arte como ciência dos objetos-modelo, ao colocar no seu lugar o consumo da *imagem* do produto.<sup>80</sup> No Brasil, com a implementação da indústria automobilística, eram dados os primeiros passos em direção a uma tecnologia do *produto*. Estes fatores contribuíram para a singularidade diferencial das imagens criadas pela "Nova Objetividade" brasileira e pela *Pop Art* americana.

Com a crise da arte na qualidade de ciência dos objetos-modelo, tornou-se inviável o distanciamento do artista *pop* em relação ao seu mundo. Não podendo mais dissociar o

<sup>76</sup> ZÍLIO, C. *et alii* (1982) p. 31

<sup>77</sup> DE FUSCO, R. (1988) p. 253

<sup>78</sup> *Ibidem*, p. 248

<sup>79</sup> ARGAN, G.C. (1984) p. 680

<sup>80</sup> *Ibidem*, p. 675 e 680

plano da arte do plano da vida foram-lhe vetadas as idealizações platônicas suscitadas pela pintura de Mondrian, por exemplo, assim como a poesia inerente às obras de Matisse. Por conseguinte, aos artistas *pop* só restou um comprometimento com o mundo ambíguo e veloz nas suas resoluções, mundo este em que estavam inseridos. Eles tiveram que re-inventar um modo de fazer arte, pois neste mundo tecnológico e industrializado tudo acaba se transformando em artigo de consumo, como havia previsto Marcel Duchamp, no início do século XX, quando criou o primeiro *ready-made*<sup>81</sup>. Talvez, por estas causas, exista nos artistas *pop* um certo desapontamento diante desta realidade. A possibilidade de continuarem a pintar só poderia ser real se o fizessem em consonância com as premissas deste mundo contemporâneo, um novo mundo que não correspondia mais ao mundo da geração passada. Possivelmente, em decorrência deste impasse, a pintura *pop* manifesta uma impessoalização do artista, dada a impossibilidade de exprimir a sua subjetividade na obra, que somente encontrou ressonância na extensão pública.<sup>82</sup>

A *Pop Art* é profundamente engajada nas proposições da sociedade de massas, através do dispositivo da invasão da Arte pela Realidade. As suas criações partiram dos elementos da coletivização da vida humana: os seus produtos industrializados — cinematográficos, de alimentos, automobilísticos, etc. — e todos os seus símbolos, pois nem mesmo a bandeira norte-americana foi poupada.<sup>83</sup>

<sup>81</sup> BATTCKOCK, G. (1975) p. 51

<sup>82</sup> Ibidem, p. 49

<sup>83</sup> Ibid., p. 53-58

Os artistas *pop* "escarneceram" do nível comunicacional pouco complicado das massas e, através das suas obras — obscurecendo a sua dimensão intelectual no caráter visual das suas faturas pictóricas<sup>84</sup> — devolveram a elas o seu imediatismo, típico de um sujeito que diz sim ou não, à revelia dos seus desejos e necessidades. Nas suas pinturas figurativas, temos a impressão de que o que se observa é uma mera cópia do real. Contudo, nos bastidores destas imagens banais, subsiste um ato intelectual, existe Pintura. Na fatura das obras *pop*, constatamos simultaneamente o "hoje" industrial e serializado, amparado pelo conhecimento profundo dos seus artistas, da história e da pintura do passado.

Com a *Pop Art* estamos diante de uma arte figurativa que não produziu rupturas formais, perdendo, desta forma, um lugar na vanguarda. Porém, o figurativismo *pop* não se reduziu a uma simples *mimesis* dos objetos reais; a dimensão intelectual dos artistas se encarregou de abstrair nos seus conteúdos, o universo temático.<sup>85</sup> A importância da *Pop Art* foi decisiva no sentido de inserir a Arte no mundo, despojando-a da sua auréola protetora secular. A etapa vencida pela *Pop Art* lançou a sua própria desmaterialização, contribuindo, assim, para que a Cultura chegasse a um acordo com a Realidade.<sup>86</sup>

Em contrapartida, o Brasil, nos anos 60, viveu um período politicamente conturbado. Apesar da derrota da esquer-

---

<sup>84</sup> BATTCKOCK, G. (1975) p. 48

<sup>85</sup> STANGOS, N. [org.] (1991) p. 162

<sup>86</sup> RESTANY, P. (1979) p. 140 e 141

da brasileira, em 1964, ela ainda detinha a iniciativa cultural. Ao lado dos resultados artísticos apresentados pelas obras que participaram da exposição coletiva, em 1967, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, denominada "Nova Objetividade Brasileira", as idéias de Ferreira Gullar foram determinantes neste período regido pelo AI-5. Logo iriam aparecer como motivação para os cidadãos, artistas e intelectuais, engajados ou não, que vislumbravam, no protesto e na reformulação político-social, uma saída para a atualidade cultural do País. A criação do Centro Popular de Cultura (CPC) no Rio de Janeiro, e do Movimento de Cultura Popular (MCP), em Pernambuco, garantiu o desdobramento do projeto para o qual uma das considerações mais importantes era a necessidade de a obra de arte passar "*a tratar dos problemas brasileiros, da realidade brasileira e com uma linguagem acessível a um público mais amplo possível.*"<sup>87</sup>

A filosofia dominante no CPC privilegiava o conteúdo das obras, exigindo da forma artística apenas uma clareza que assegurasse a comunicação com o público. Desta forma, os fundamentos do CPC e do MCP pernambucano, re-atualizaram a posição de arte social, que veio se solidificando, no Brasil, desde a década de 30. Era, portanto, a "*estetização da política [...]; a arte como mero instrumento de uma linha política*"<sup>88</sup>, baseada nesta arte engajada, cuja temática social deveria ser tratada, formalmente, por uma linguagem de reconhecimento popular.

A proposta do figurativismo, lançado em 1967, pela

<sup>87</sup> GULLAR, Ferreira apud ZÍLIO, C. et alii (1982) p. 36

<sup>88</sup> ZÍLIO, C. et alii (1982) p. 35 e 36

"Nova Objetividade Brasileira", por sua vez, se estruturou a partir de decisões mais abrangentes, no plano da arte, do que aquelas que fundamentam a arte engajada do CPC, resultando em obras de arte que guardam no seu íntimo todas as proposições e paradoxos do mundo em que estavam inseridas,

*afinal, o verdadeiro factio novo continua a ser comum aos artistas pop de todos os países: nos anos 60, a arte contemporânea efectua uma síntese, particularmente significativa precisamente no plano social, entre a cultura, digamos tradicional - a continuidade com o Movimento Moderno, com as suas componentes crítico-estéticas [...] - e a cultura de massas, também ela interpretada segundo o ponto de vista de uma criatividade de pessoal.* 89

A pintura que foi exposta na "Opinião 66" (Fig. 27) assinala uma mudança de Córdula no uso de materiais e técnicas de pintura, fruto do contato com os artistas emergentes do Rio de Janeiro. A estrutura dos signos construídos com tinta spray, de cores industriais - vermelho, preto, amarelo, azul e cinza -, sobre um suporte de eucatex, apresenta nas partes inferior e superior da tela, signos abstratos que aludem ao momento da concepção - o encontro do espermatozóide com o óvulo -, e remetem à parte central do quadro, uma silhueta feminina marcada por um grande X. Esta composição triádica reflete sobre um dos assuntos da época - a revolução sexual iniciada pela juventude rebelde dos anos 60. A disposição seqüencial dos signos desta pintura, semelhante à composição das histórias em quadrinhos, é também encontrada nas pinturas "O tigre" (Fig. 30) e sem título (Fig. 31).

Na pintura "O tigre" (Fig. 30), a figura homônima, localizada no painel inferior, simboliza a fera imperialista

---

89 DE FUSCO, R. (1988) p. 255 e 256

que ameaça, poderosamente, qualquer iniciativa de transformação na ordem social. Principalmente se a questão em pauta fugir aos seus mecanismos de controle, como, por exemplo, a transformação dos hábitos sexuais da sociedade, apresentada pela silhueta feminina, no painel inferior deste díptico. O resultado final destas telas revela alguns pressupostos plástico-formais da "Nova Objetividade": imagens objetivas; a utilização de tinta industrial aplicada com *spray*, com cores vivas — vermelho, azul, preto, cinza e amarelo; figuras com teor simbólico, tratadas com técnicas publicitárias de composição, configurando uma superfície planar, análoga à aparência dos cartazes publicitários.

Seguindo o mesmo tratamento formal das pinturas anteriores (construção em planos de cores primárias; ausência de volumetria, pintada com tinta industrial sobre eucatex), a tela sem título (Fig. 31), de 1968, revela uma seqüência de pequenos retângulos com inúmeros símbolos: coronhas de revólver, martelos robustos, estrelas do revolucionário Che Guevara, um dorso de mulher, um seio e uma xícara; enfim, figuras simbólicas da iconografia da época; parafernália de objetos mortíferos e partes do corpo feminino — resistência às vis ameaças e crença na geração da vida. Esta serialização de pequenas imagens, além de aludir à seqüência das fitas cinematográficas, indica a serialização do mundo moderno e industrializado, onde tudo é produzido em larga escala para o consumo massificado. No entanto, o conteúdo desta pintura de Córdoba é claro e a sua composição serial é distinta daquela produzida por Roy Lichtenstein, artista da *Pop Art* americana, que analisou as imagens difundidas em periódicos (Fig. 32), em re



Fig. 32 - ROY LICHTENSTEIN. "H

lação aos seus procedimentos tipográficos, recuperando as imagens arquetípicas sem, entretanto, se interessar pelos seus conteúdos, dedicando a sua atenção à maneira pela qual elas comunicam, pelo meio, pela técnica em que são produzidas. Com esta atitude, Lichtenstein

*antecipa el descubrimiento de un conocido teórico de la información, Mc Luhan, para quien el verdadero mensaje es el medium, es decir, que el medium no hace más que auto-comunicarse. 90*

Neste processo, o artista americano adapta a imagem das histórias em quadrinho à reprodução tipográfica,

*el propio proceso reductivo elimina todas las informaciones que se consideran innecesarias para aislar las que, por el contrario, tienen que causar impacto y provocar interés en el lector. 91*

As pinturas que foram expostas, em 1968, na Paraíba e em Pernambuco ["A morte do estudante" (Fig. 28), "Lampião" (Fig. 29), "O tigre" (Fig. 30) e sem título (Fig. 31)] receberam o mesmo tratamento formal com a técnica da pintura industrial com *spray*, um jato novo na arte, com cores primárias utilizadas pela indústria. "A morte do estudante" (Fig. 28) foi criada por Córdula em homenagem ao estudante Edson Luís, morto pela polícia do Exército, em 1967. Aponta para dois aspectos importantes: na parte superior da tela, observamos o tronco de um cadáver, sem rosto e sem nome, com um alvo mortífero no peito; na parte inferior, a figura de um corpo mutilado, pintado em preto e cinza, as cores do luto. Os signos figurativos deste quadro emitem uma mensagem ao fruidor: o des-

<sup>90</sup> ARGAN, G.C. (1984) p. 742

<sup>91</sup> Ibidem, p. 744

caso com a vida humana e o boicote aos direitos do cidadão brasileiro, temática consoante às arbitrariedades cometidas na direção do País, naquele período.

Na tela "Lampião" (Fig. 29), a figura lendária e real do coronel Virgulino Ferreira torna evidente o esforço do artista no resgate de um dos acontecimentos da História do Brasil (a saga do cangaço), buscando reatualizá-lo, artisticamente, no contexto nacional. O forte apelo visual da sua imagem vincula-se ao seu inteligente arranjo plástico: o desenho esquemático, simbolizando Lampião, situado no centro da tela, imbutido num octógono que, por sua vez, se inscreve numa voluta contínua. São elementos que dão relevo a esta figura cujo torso e o olho, marcados por um X, alusivos à morte e à cegueira desejada pelos seus perseguidores, ressaltam a contingência deste personagem que seguiu, na diagonal, os rumos perpendiculares da História nacional. Do olho direito da figura saem raios-baionetas, num interessante jogo de amarelo, cinza, preto e vermelho escuro, que vão se encontrar, apoteoticamente, com os vértices do octógono emblemático. O resgate expressivo de um personagem histórico manifestado nesta pintura de Córdula é diverso do das imagens criadas por Andy Warhol. O pintor *pop* americano apresenta, nas suas obras, imagens "consumidas", imagens que já não têm qualquer valor pelo seu processamento no circuito de informação de massas, tornando-a uma imagem residual "*que és mās consumible y que, por lo tanto, se sedimenta de forma inerente, con otras muchas, en el inconsciente colectivo*"<sup>92</sup>, como a imagem da es-

---

<sup>92</sup> ARGAN, G.C. (1984) p. 747

trela cinematográfica Marilyn Monroe (Fig. 33), famosa na América e no mundo. Esta imagem recebeu de Warhol um tratamento pictórico em óleo sobre tela, cuja aparência final aproxima-se dos resultados de trabalhos construídos com a técnica da serigrafia, pelas possíveis falhas na impressão da figura, decorrentes deste processo. Este expediente técnico, utilizado por Warhol, se relaciona à sua intenção principal: apresentar estas imagens estropiadas, desfeitas e gastas porque, segundo o artista, o seu reconhecimento independe da sua observação prévia. São imagens que perderam a importância pelo processamento da informação massificada. Warhol tinha conhecimento de que *"no se debe realizar la obra de arte porque es objeto; en una sociedad neocapitalista o 'de consumo', el objeto es mercancía, la mercancía riqueza y la riqueza poder"*.<sup>93</sup>

Enquanto os artistas pop, astutos e desencantados, produziram a sua arte a partir de imagens desgastadas pelo processamento informacional *high-tech*, responsável pela "Terceira Cultura" americana, Córdoba e os artistas atuantes nos grandes centros brasileiros, na década de 60, partiram da ausência da imagem para a construção da sua arte. Era preciso pois, em primeiro lugar, criar o "produto" e, posteriormente, transformá-lo em signo artístico através de uma linguagem plástica compatível com aquela atualidade. Os incipientes e censurados meios de comunicação de massa obscureciam os conteúdos pouco louváveis das notícias que atravessavam a cena da vida brasileira, naquela ocasião. Havia a necessidade de trazê-las a público com a finalidade de informar e formar o

---

<sup>93</sup> ARGAN, G.C. (1984) p. 685



Fig. 33 - ANDY WARHOL. *"The twenty Marylins"* (1962)

olhar da massa acerca dos personagens e símbolos construtores do contexto político-cultural em que estava inscrita. Conseqüentemente, os artistas brasileiros em suas obras, odedientes que eram a uma linguagem pictórica figurativa, re-atualizaram na memória do espectador os produtos da "indústria política", assegurando-lhes, pela combinação de signos conhecidos, a "mensagem semântica" dos seus trabalhos, assim como a sua "mensagem estética" cunsubstanciada pela subjetividade do artista e partilhada por um grande número de pessoas, em conformidade com a técnica publicitária<sup>94</sup> emergente no País. Córdula, em sua condição de artista, não ficou indiferente a estas questões e, articulando-as, produziu a sua arte — uma arte contemporânea aos anos 60 no Brasil.

## 2.2. Acordos e Acordes — a busca da forma

*A forma está invariavelmente ligada ao tempo, ou seja, é relativa, já que não passa do meio hoje necessário pelo qual a manifestação atual se comunica e ressoa [...]. O essencial, na questão da forma, é saber se ela nasceu de uma necessidade interior ou não.*

*V. Kandinsky*

### 2.2.1. Reconsiderações estratégicas

A situação política do Brasil a partir de 1968, com a imposição do Ato Institucional Número Cinco (AI-5) do País, além de interferir deliberadamente nos rumos sociais da Na-

---

<sup>94</sup> MOLES, A. (1987) p. 25-28

ção, repercutiu, negativamente, no setor das artes plásticas.

*Após este momento, a arte contemporânea brasileira permaneceu até 1975 num período de submersão. A criação não cessou, mas o circuito de arte foi, progressivamente, fechando-se à sua exibição. 95*

A conseqüente retração do mercado de arte atingiu, diretamente, a produção dos artistas. Alguns se retiraram do País na tentativa de prosseguir no Exterior, o seu trabalho artístico. Mas, a maioria daqueles que permaneceram no Brasil, partiu para outras atividades profissionais.

A implantação da televisão brasileira por Assis Chateaubriand, nos anos 50, inaugurou um novo mercado profissional, não só para jornalistas, atores, mas também para escritores, artistas plásticos, etc. Por volta de 1965, surgiram com grande impulso novas iniciativas neste âmbito, cujas facilidades materiais oferecidas, por parte da direção do País, ainda não foram suficientemente esclarecidas pela história contemporânea. Não obstante, absorveram grande parte destes profissionais "excedentes", dando início à formação dos seus quadros técnicos. Raul Córdula era um destes profissionais. No ano de 1966 atuou como conôgrafo na TV Tupi; entre 1969 e o final de 1971, trabalhou, respectivamente, na TV Bandeirantes, em São Paulo, e na TV Globo, no Rio de Janeiro. A intensidade e o ritmo acelerado exigidos por esta atividade impossibilitaram o artista de conjugá-la à sua criação artística. Passados estes anos, nos quais enfrentou dificuldades e impedimentos, Córdula retornou à Paraíba, no início de 1972.<sup>96</sup>

---

<sup>95</sup> ZÍLIO, C. *et alii* (1982) p. 33

<sup>96</sup> Entrevista à Autora, p. 239 e 286

A descontinuidade da sua criação artística lhe proporcionou profundos questionamentos. O retorno à sua terra natal o fez repensar tudo, como podemos verificar por esta declaração: *"eu estava preocupado com a retomada da história da minha família. Recomeçando. Retomando o Nordeste."*<sup>97</sup>

O ponto de partida para este processo, Córdula iria encontrá-lo na reatualização de uma lenda relacionada ao seu avô materno, Vicente Trevas. É esta a origem da produção de uma série de desenhos em aquarela, denominada "Meu avô matou uma onça", exposta na Paraíba, em 1972.<sup>98</sup>

Os desenhos desta série (Figs. 34, 35, 36 e 37) assinalam um absoluto despojamento formal, digno das garatujas infantis, pela ausência de preocupações relativas a qualquer desempenho não estritamente vinculado ao desejo de conceder a vida e de formalizar artisticamente, através de linhas e cores, uma idéia manifesta: o marco zero. Era como se Córdula estivesse procurando, nesta volta, a retomada de sua criatividade artística. Era, pois, um acordo tácito cujas bases o artista foi procurar na memória da infância passada. Eram reminiscências que poderiam vir a se esvanecer da memória recente; eram as marcas das situações obscuras, vividas no Rio e em São Paulo, abrindo caminho para a constituição de uma arte própria, fruto exclusivo do seu espírito criador.

No desenho principal da série (Fig. 34), observamos a imagem poderosa de uma onça, construída por um desenho esquemático com um traço contínuo, quase gestual, resultando em

---

<sup>97</sup> Entrevista à Autora, p. 290

<sup>98</sup> Ibidem, p. 290 e 291

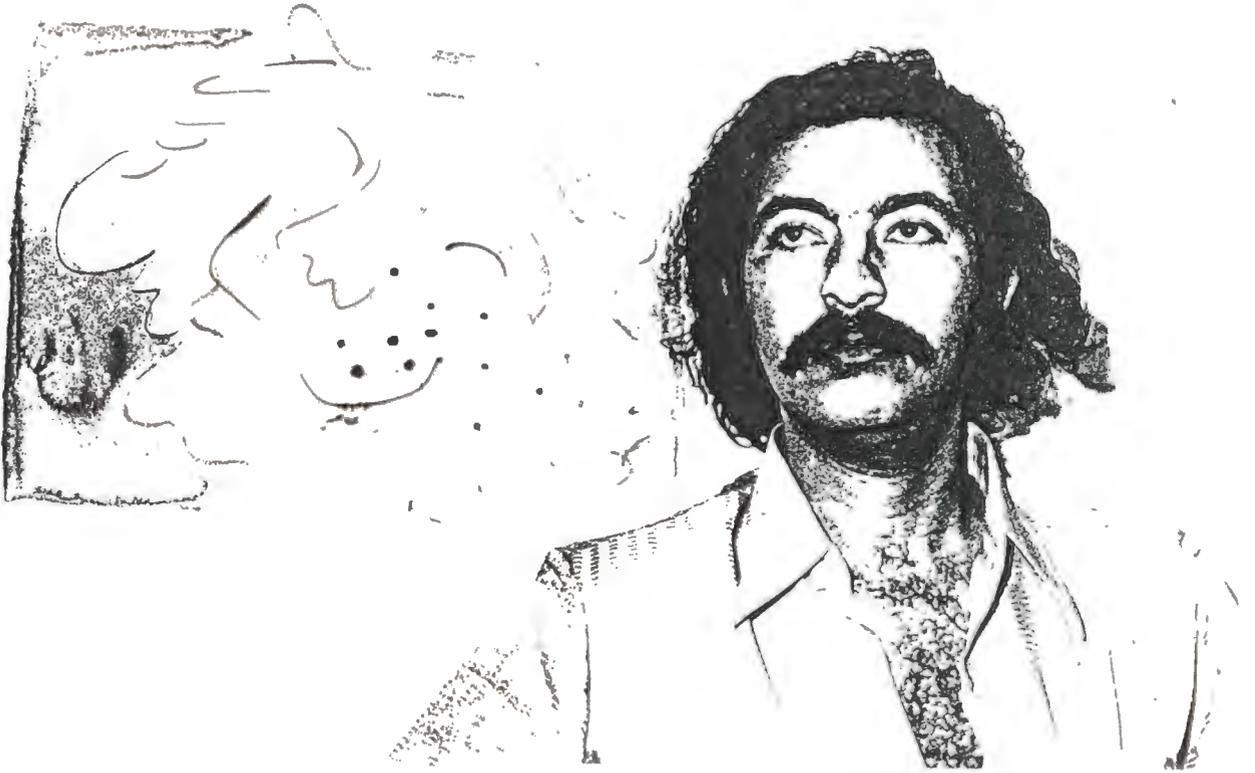


Fig. 34 - RAUL CORDULA. Série "Meu avô ma - t  
(1972); aquarela sobre papel couche,  
35x60cm

uma figura soberana que traz no seu ventre um falo ameaçador. O sentido manifesto desta figura transforma-se na onça do desenho seguinte (Fig. 35). Nele, verificamos o caráter onírico da figura, conquistado pela estrutura formal da cabeça da onça, centralizada no papel, com traços descontínuos ocasionando o movimento da imagem. Na produção destes dois desenhos, Córdula expressou as duas faces do felino: uma frontal e assustadora (Fig. 34); a outra, com uma extensão onírica e infantil (Fig. 35).

A retomada das origens regionais é evidente na criação dos desenhos subsequentes (Figs. 36 e 37), pelas suas configurações extraordinariamente expressionistas e esquemáticas, próximas das ilustrações dos libretos de cordel (Fig. 38). A dimensão mitológica da composição vincula-se à figura do anjo, que utiliza os seus poderes celestes — o Bem — para subjugar as forças do animal perigoso — o Mal. A índole transcendental da cena, ressaltada pelo espaço que se abre entre o Céu e a Terra, nos remete às pinturas contundentes que povoam os tetos das igrejas barrocas (Fig. 39) — local destinado à veiculação das mensagens religiosas, caráticas, em que o Bem triunfa magnificamente sobre o Mal. Constatamos o mesmo juízo maniqueísta no último desenho da série (Fig. 37). Composto por traços livres, de linhas esquemáticas, este desenho revela a caricatura de um homúnculo que avança intempestivamente sobre a onça, com vistas ao extermínio do animal ameaçador, de acordo com o final da lenda.

A aplicação da técnica da aquarela sobre papel couchê nestes desenhos, ao mesmo tempo em que revelou o sentido comum às lutas maniqueístas, pelo uso de cores luminosas e in-



D I A. éri



Fig. 36 - RAUL CORDULA. Série "Meu avô matou uma onça" (1972); aquarela sobre papel couche, 45x30cm



Fig. 37 - RAUL CORDULA. Série "Meu avô matou uma onça" (1972); aquarela sobre papel couche, 45x30cm

JOÃO MARTINS DE ATHAYDE  
Proprietarias: Filhas de José Bernardo da Silva

# JUVENAL E O DRAGÃO

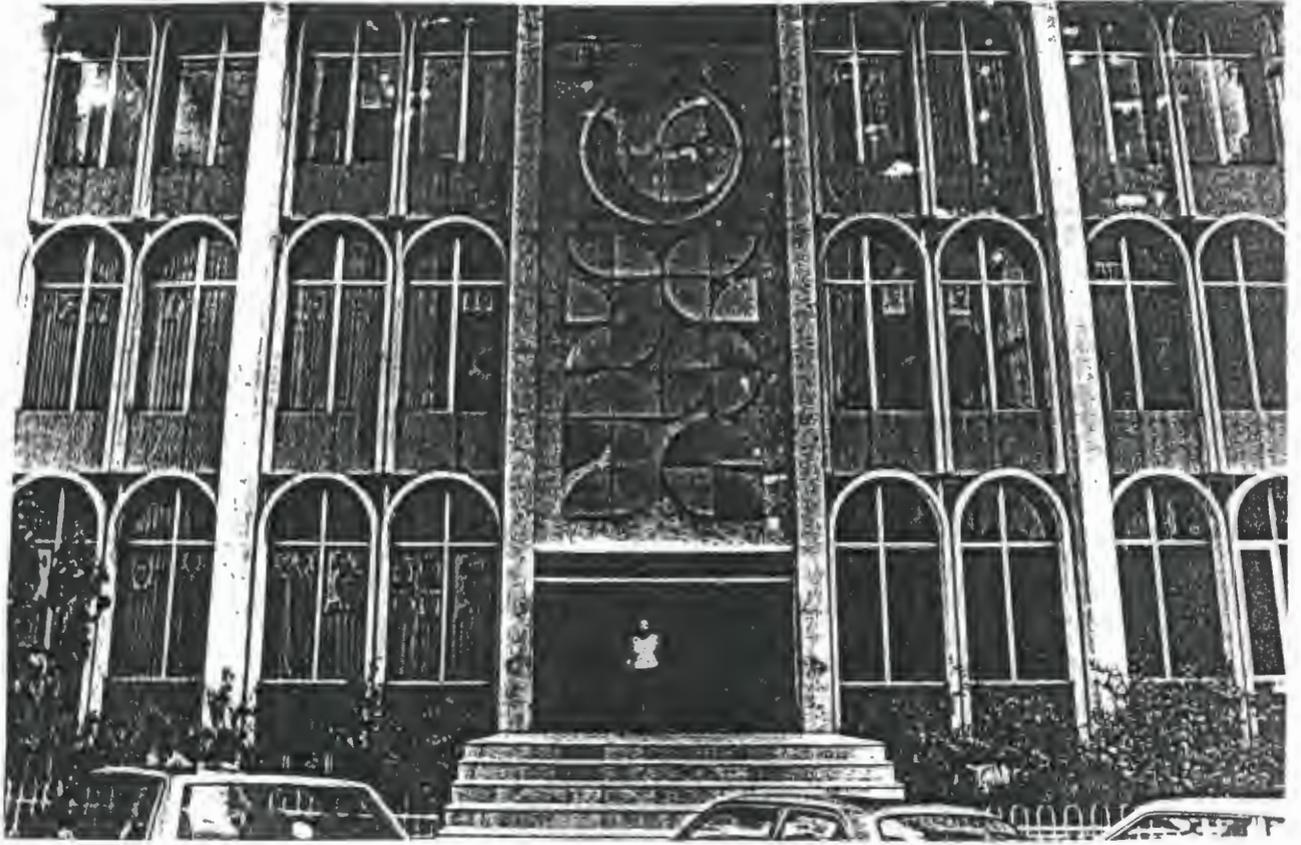




tensas - amarelo, laranja e vermelho -, possibilitou também o aparecimento da acepção imaterial das imagens criadas por um arranjo formal inteligente. Arranjo este que não negligenciou um aspecto típico das imagens mitológicas, qual seja o da encarnação de figuras oníricas através de uma materialidade simbólica e volátil.

Em 1973, Raul Córdula foi convidado para produzir o painel da Assembléia Legislativa de João Pessoa (Fig. 40). O partido arquitetônico deste edifício inspirou o artista para a criação do painel, assim como o tapete decorativo do *hall* e o desenho da calçada de pedras portuguesas. A estrutura modular da fachada exprime um ritmo visual, resultante do jogo de pilares e janelas com arcadas, que apresenta similitudes com a arquitetura de Oscar Niemeyer (Fig. 41). Os elementos curvilíneos encontrados na arquitetura colonial brasileira - civil (Fig. 42) e religiosa (Fig. 43) - foram reelaborados pelo eminente arquiteto nas suas criações arquitetônicas. A dinâmica das curvas barrocas das janelas da Assembléia conduziu Córdula nesta composição, toda em aço inoxidável sobre mármore.

O círculo decomposto em quatro seções foi o módulo adotado na composição, estabelecendo o equilíbrio e o ritmo do painel. As seções foram aplicadas, ora na sua terça parte com a restante invertida, ora pela metade com as demais invertidas; outras vezes, com o meio círculo completo ou invertido com duas seções opostas, imprimindo à composição uma cadência barroca. O coroamento do painel acompanhou a figura geométrica modular: o círculo. Nele, Córdula inscreveu a figura de um pássaro construído, também, por seções circulares, configu



D L L

( s s m b )



Fig. 41 - OSCAR NIEMEYER. Palácio do Planalto.  
Brasília - DF (1958-1960)





Fig. 43 - Igreja do Convento Franciscano de Santo Antônio em João Pessoa - Paraíba. Século XVII

rando uma composição emblemática, como atesta o próprio artista:

*eu me baseei, para fazê-lo, na fachada mesma e numa citação de José Américo de Almeida sobre João Pessoa. Ele diz que João Pessoa é uma cidade mais vegetal do que urbana. Então eu pensei que essa composição com semi-círculos seriam as folhas de uma árvore; seriam a cidade e o pássaro em cima; seria o habitante da cidade. Se a Assembléia é a casa do povo, então o pássaro seria o povo. 99*

Do intenso vai-e-vem entre João Pessoa e Campina Grande e da travessia da Serra da Borborema, que trespassa os Estados de Pernambuco e da Paraíba, surgiu a série de pinturas intitulada "Borborema", com a qual Córdula conquistou o "Prêmio de Viagem à Europa" do "Salão Global de Arte de Pernambuco", em 1975.<sup>100</sup> As pinturas desta série (Figs. 44, 45, 46, 47 e 49), produzidas em óleo sobre tela, assinalam uma continuidade em relação à composição do painel da Assembléia Legislativa de João Pessoa, pela presença do círculo. Entretanto, as ondulações da geografia da Serra da Borborema reafirmaram a eleição desta figura geométrica para a produção destas pinturas.

A primeira pintura da série "Borborema" (Fig. 44) apresenta na parte superior da tela de fundo azul-acizentado, uma opulenta nuvem branca construída com arcos de círculos verdes, que inscrevem um tracejado paralelo de linhas finas. Abaixo deste elemento, dois quadrados, formados por uma superfície vermelha e por outra de cor verde, delimitam na sua interseção, a linha do horizonte — produto das perspectivas obser-

<sup>99</sup> Entrevista à Autora, p. 252

<sup>100</sup> Ibidem, p. 252



Fig. 44 - RAUL CÓRDULA. Série "Borborema" (1975);  
óleo sobre tela, 60x40cm

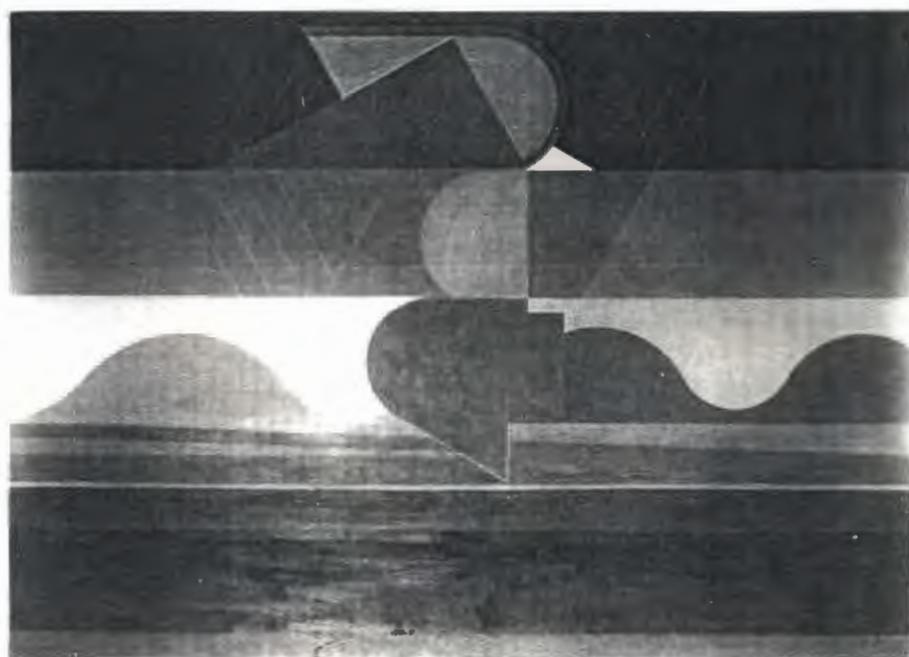


Fig. 45 - RAUL CÓRDULA. Painel Decorativo na  
cidade de Esperança - Paraíba (1975);  
220x160cm

vadas nas estradas percorridas pelo artista, nesta ocasião. No primeiro plano da pintura, verificamos a existência de duas composições: uma em cada quadrado com seções circulares azuis, que aludem às curvas concernentes à travessia da serra. Os mesmos elementos desta pintura são encontrados no painel pintado com tinta de parede, num muro da cidade de Esperança (Fig. 45), no interior da Paraíba, também em 1975. A estrutura em faixas de diversas espessuras com tonalidades terrosas, na parte inferior do painel, e em tons de azul, na sua parte superior, referem-se, respectivamente, à terra e ao céu. Na área central, uma ondulação em tons esverdeados relaciona-se com a geografia da Borborema, local onde a cidade se situa. Um grafismo de linhas paralelas ordena e distribui, especialmente, as figuras geométricas da pintura, num interessante jogo de sucessivos planos que, no entanto, não promovem o aprofundamento da composição. A tela foi inteiramente resolvida num único plano, resultante da construção plástica da superfície, através do arranjo equilibrado dos elementos geométricos.

Na pintura seguinte (Fig. 46), constatamos a mesma linha do horizonte, encontrada na primeira pintura da série, que divide a tela em dois planos: o superior e o inferior. Entre estes planos principais há um outro, intermediário, em que dois círculos, simetricamente posicionados, a partir de duas volutas semi-circulares, além de organizarem a composição, suscitam a continuidade do Tempo: o sol e a lua, os dias e as noites consumidas pelas viagens do pintor. Contudo, surgiu nesta pintura uma outra figura geométrica: a do triângulo, originário da perspectiva resultante da visão do horizon-



Fig. 46 - RAUL CORDULA. Série "Borborema" (1975);  
 óleo sobre tela, 60x40cm

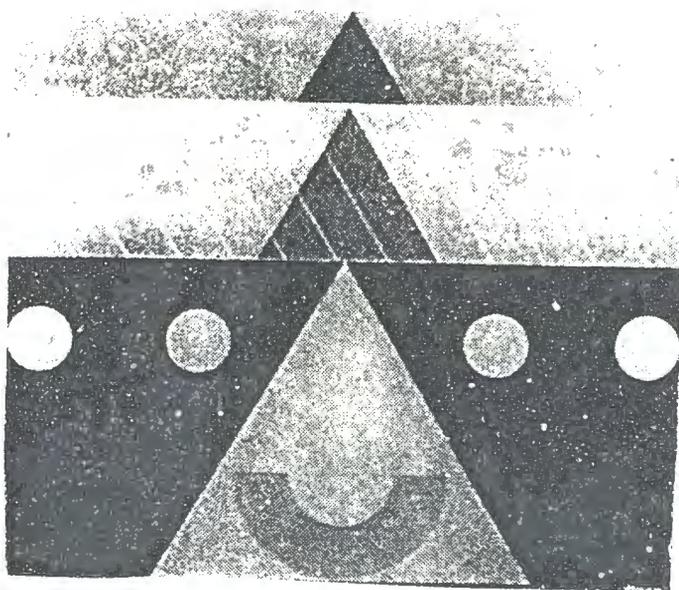


Fig. 47 - RAUL CORDULA. Série "Borborema" (1975);  
 óleo sobre tela, 45x60cm

te das estradas por onde Córdula andou. As cores utilizadas nesta pintura, o azul e o laranja, o vermelho e o verde, pelas suas qualidades de cores complementares na escala cromática, permitiram o contraste harmonioso de todos os elementos da pintura.

Em uma outra pintura da série (Fig. 47), Córdula utilizou as mesmas figuras geométricas, o círculo e o triângulo. Porém, verificamos que o elemento principal é o triângulo. A partir deste trabalho, o círculo ocupará uma posição complementar na obra do artista.

O círculo e o triângulo surgiram como signos pictóricos, na pintura de Raul Córdula, a partir da abstração dos elementos arquitetônicos da região e daqueles encontrados na geografia dos caminhos por ele percorridos, no período que vai de 1972 a 1975. Todavia, a fixação formal dos signos eleitos ocorreu através da geometrização das letras da palavra "Borborema", na serigrafia homônima (Fig. 48). A organização das letras em vários planos subsequentes, formados por cores de intensa luminosidade — vermelho, laranja e amarelo —, intercalados por outros planos constituídos com cores frias, menos luminosas, como o azul e o verde, impediram a profundidade da serigrafia. Os semi-círculos e os triângulos daí resultantes correspondem, respectivamente, às letras "O", "B" e a parte superior do "R"; e às letras "M" e "A", da palavra "Borborema".

Ainda em 1975, Córdula utilizou o círculo e o triângulo em outras pinturas: "As quatro luas" (Fig. 49) e sem título (Fig. 50). Acima do plano inferior construído por um triângulo isósceles inscrito em vários trapézios, que formam

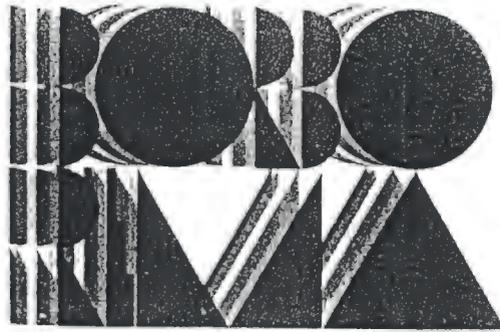


Fig. 48 - RAUL CORDULA. Série "Borborema" (1975); serigrafia, 40x60cm

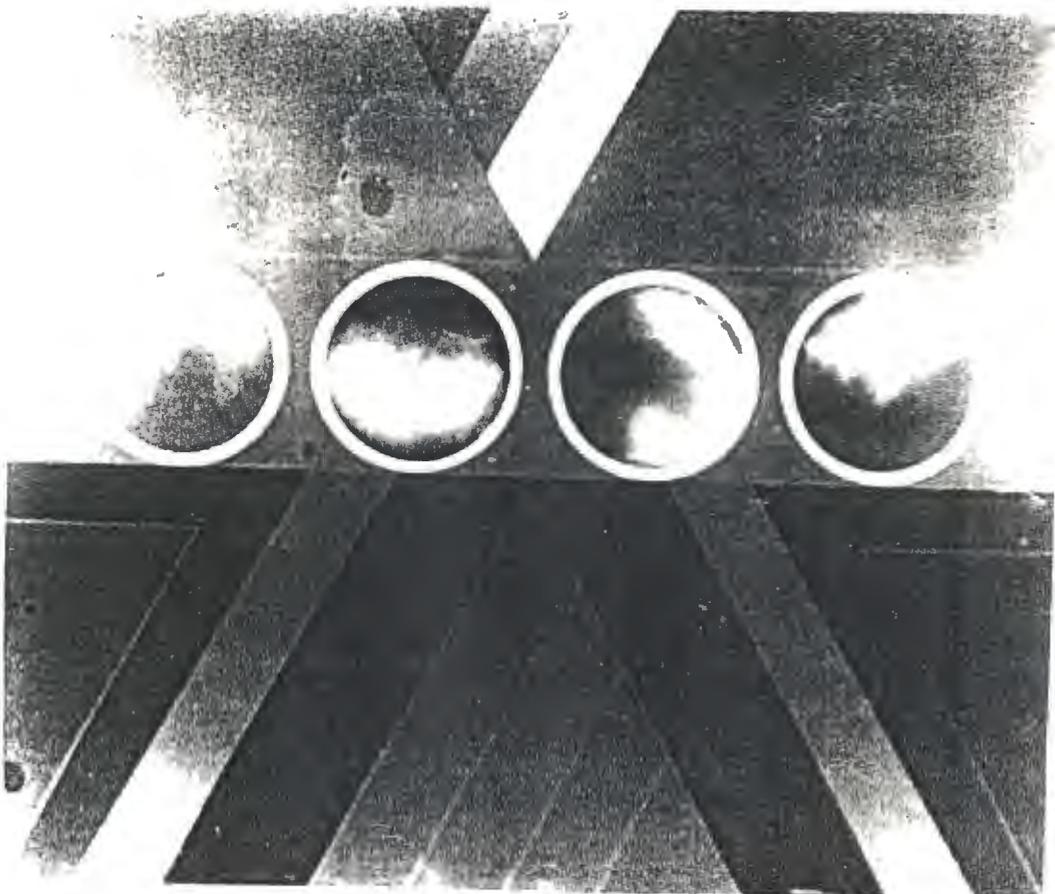


Fig. 49 - RAUL CORDULA. "As quatro luas" (1975); óleo sobre tela, 55x45cm

o "chão" da tela "As quatro luas" (Fig. 49), estão situados os quatro círculos que representam o ciclo lunar. O contraste entre as cores primárias — o vermelho e o azul —, empregadas nas superfícies triangulares e trapezoidais, e o prateado metálico aplicado nos círculos, promoveu um atraente jogo luminoso entre os elementos da tela. O claro-escuro que Córdula produziu com a tinta metálica nas luas, associa-se à posição do satélite em relação ao sol. Um outro triângulo com a base invertida equilibra-se na linha branca, localizada imediatamente acima das quatro luas. A interação entre elementos celestes e terrestres, nesta pintura, evidencia uma analogia cósmica alcançada pela plasticidade da sua fatura pictórica.

Na pintura sem título (Fig. 50), percebemos que Córdula estava à procura de um caminho que o levasse à descoberta da sua forma. Mesmo se reconhecemos similitudes entre os signos deste trabalho e aqueles encontrados na pintura de Rubem Valentim (Fig. 51). A organização rigorosa dos signos geométricos apresentados na obra do artista baiano, leva a que estes não sejam utilizados com os seus significados simbólicos originais; são submetidos a uma decomposição que os afasta das suas origens iconográficas. A reorganização destes símbolos, por Valentim, torna-os...

*macroscopicamente manifestos com acuradas, profundas  
zonas colorísticas, entre as quais procura precisas  
relações métricas, proporcionais, difíceis equivalên-  
cias entre signo e fundo, 101*

que, posteriormente, são transformados em imagem pictórica.

---

<sup>101</sup> ARGAN, G.C. apud AMARAL, A [org.] (1977) p. 299

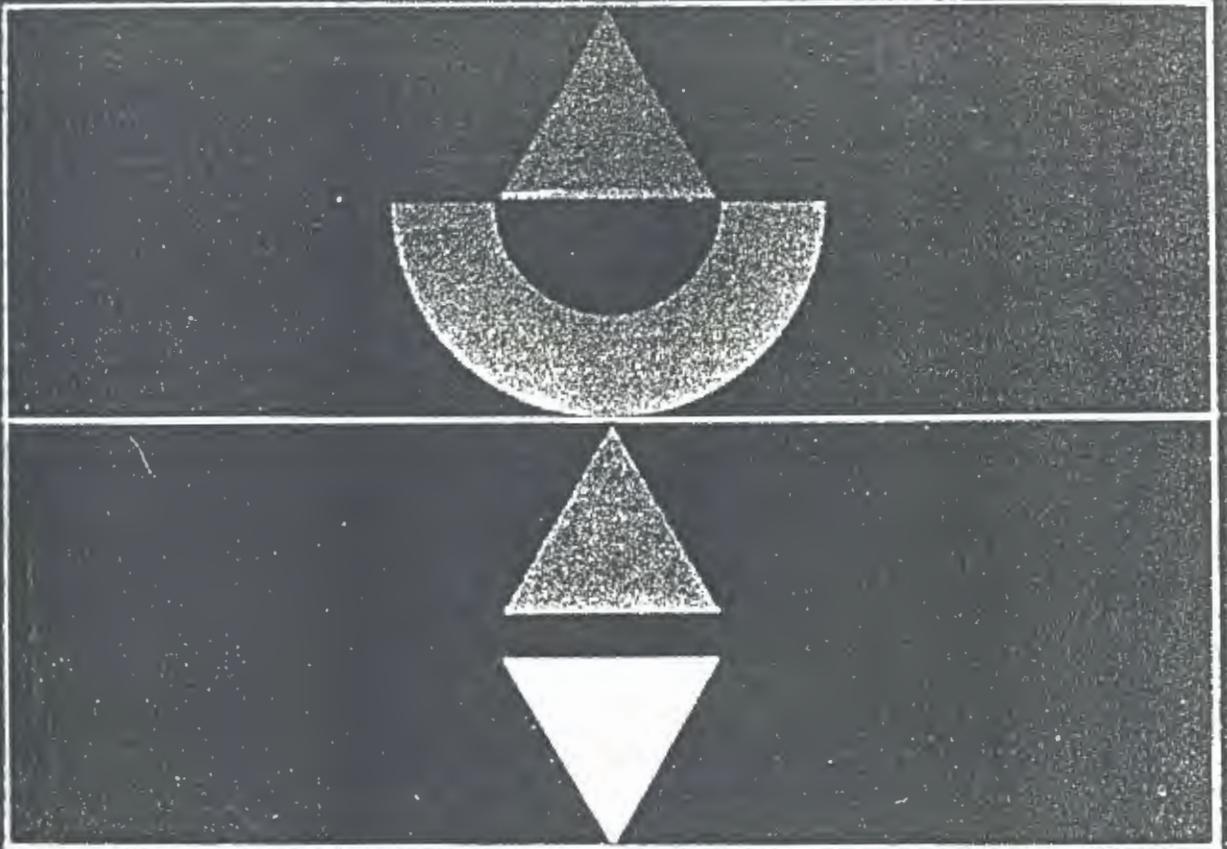


Fig. 50 - RAUL CORDULA. Sem título (1975); óleo sobre tela, 75x60cm

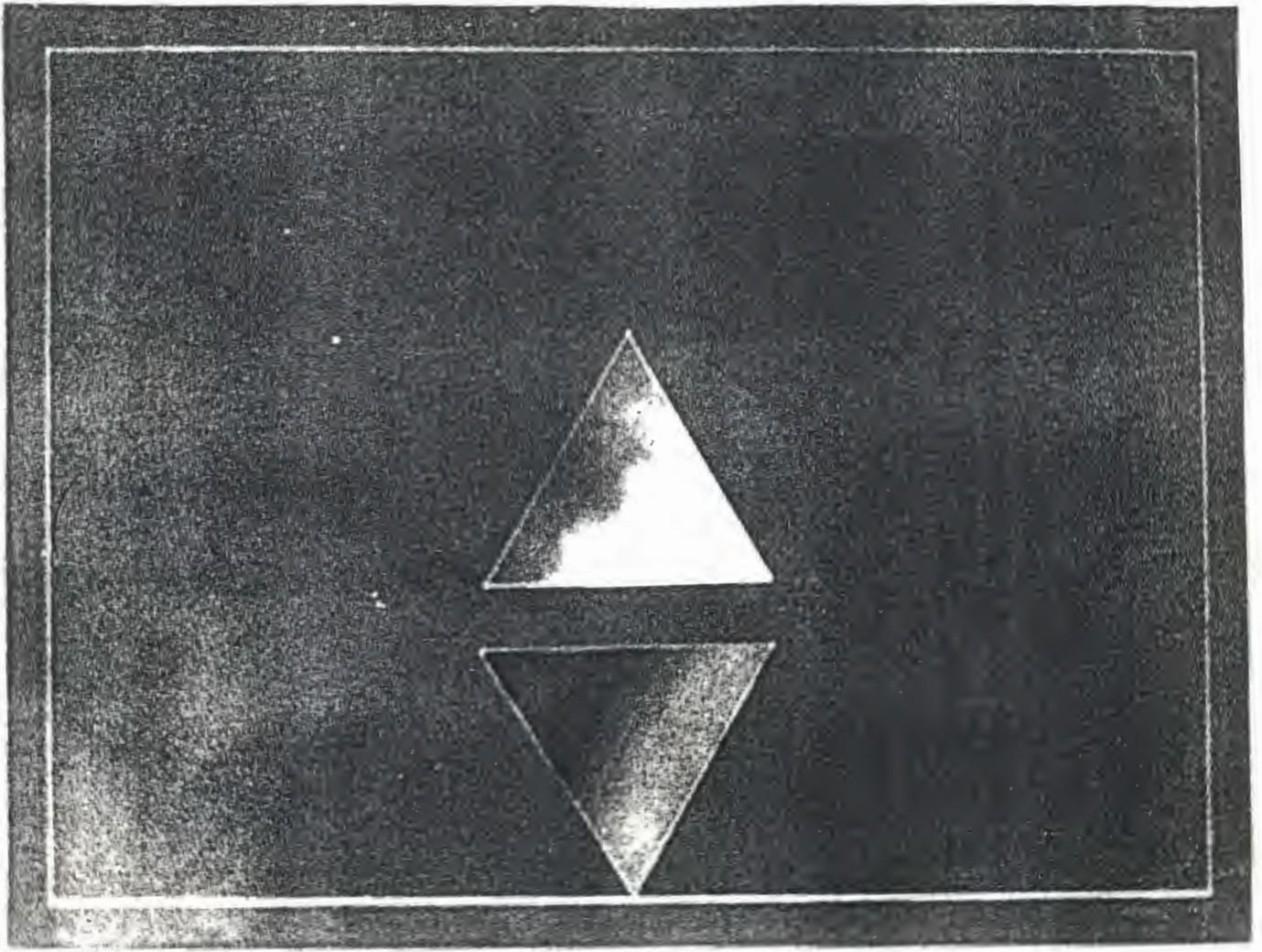


Fig. 51 - RUBEM VALENTIM. "Composição" (1955); óleo sobre tela, 70x50cm

Dois pontos em comum são incontestáveis entre a obra de Rubem Valentim e esta pintura de Córdula: a definição espacial da pintura a partir da disposição das figuras geométricas, que manifestam a concepção do Tempo – um tempo ancestral, que conserva uma carga semântica; e o princípio construtivista, decorrente da rigorosa estruturação das figuras geométricas.

A recorrência de Córdula à obra do pintor baiano funcionou como *intermezzo* reflexivo na investigação formal implementada pelo artista; etapa estratégica na busca da sua forma pictórica. A pintura sem título (Fig. 52), também produzida em óleo sobre tela, é um dos exemplos que ilustram este objetivo. A seção circular desapareceu, deixando para os dois triângulos a tarefa de organizar a tela. Sobre um fundo monocromático, situados centralmente, os dois triângulos: um com o vértice voltado para a linha fina que circunda o retângulo da tela, e o outro localizado no centro, solto e com o vértice direcionado para a parte superior do quadro. Denotam ambos o mesmo sentido verificado nas pinturas anteriores – a ligação entre céu e terra. A tinta metálica, prateada, utilizada por Córdula nos triângulos, produziu um brilho etéreo no triângulo superior; no triângulo inferior, a mistura do prateado metálico com tinta óleo na cor preta, resultou numa matéria opaca de baixa vibração.

No decorrer dos anos de 1972 e 1975, Raul Córdula levou a termo uma pesquisa profunda da forma plástica. A volta para a sua região de origem estabeleceu uma gama de possibilidades, que exigiram do artista o empenho necessário para a equação das suas proposições. Da geografia e da arquitetura



ra local, o artista abstraiu o círculo; da perspectiva das estradas por ele percorridas nas suas intensas viagens, surgiu o triângulo; e, da sua obstinação, nasceu a sua forma pictórica. Da correlação destes elementos e da sua disposição, associadas ao apuro plástico da cor, e do conseqüente equilíbrio da forma, Córdula constituiu uma pintura construtivista, assegurada pela rigorosa ordenação e estrutura do seu pensamento plástico-formal. Doravante, Córdula prosseguirá investigando novos elementos, que irão auxiliá-lo na manifestação integral da sua imagem pictórica.

#### 2.2.2. Digressão construtivista

A Pedra do Ingã é um sítio arqueológico localizado no interior da Paraíba. É muito estimado por arqueólogos, que encontram nas suas inscrições um vasto material para as suas pesquisas científicas; pelo homem da região, que a considera uma fonte de inspiração inesgotável para a criação de lendas; e por Raul Córdula, pelo arcaísmo das suas inscrições geométricas – signos arcaicos que guardam, no seu traço gráfico, a sabedoria do homem universal, como podemos verificar neste pequeno poema de sua autoria:

*A Pedra do Ingã é um  
sonho gráfico  
Uma viagem de Deuses antigos,  
Um caminhar de serpentes de fogo.  
Desvendar estes gravados é para mim  
Uma aventura delirante e apaixonada  
É uma terrível volta para sumir-se  
Na noite das origens. 102*

A pesquisa formal que Córdula realizou ao longo da década de 70, traduz a determinação do artista em conquistar uma forma artística própria, consoante com os desígnios do seu espírito criador. A descoberta da seqüência de signos da Pedra do Ingá estabeleceu, para Córdula, um caminho intuitivo a ser trilhado, pois

*el hombre que ve los signos está más allá de las fronteras de la materialidad. Es el plan universal; por esto también puede interpretar las formas de vida, que ya no son cosas, sino signos. Y éste es el artista.* 103

A Pedra do Ingá começa e termina com a inscrição de uma espiral. Dentre tantos outros significados possíveis, a espiral para Raul Córdula é o ovo, a célula primitiva de onde a vida emerge; é a roda incessante do Tempo.<sup>104</sup> Na produção das pinturas sem título (Figs. 53 e 54), em óleo sobre tela, de 1975, o artista partiu dos signos ovais e espiralados gravados na Pedra do Ingá. A pintura (Fig. 53) que apresenta, no centro, uma espiral volumétrica com tonalidades ocre — inscrita num triângulo equilátero vermelho, com a base apoiada no lado inferior da tela, sobre um fundo acinzentado —, manifesta o interesse do pintor em destituir da espiral, a sua origem iconográfica. Ao lançá-la na superfície do quadro, transformou-a em signo pictórico de grande impacto plástico. A dinâmica e o equilíbrio desta pintura foram alcançados pela centralização da espiral. Diante dela, os olhos dos espectadores são levados a acompanhar o seu movimento centrífugo.

A mesma qualidade plástica deste trabalho (Fig. 53)

<sup>103</sup> GARCIA, J.T. (1984) p. 59

<sup>104</sup> Entrevista à Autora, p. 291 e 292

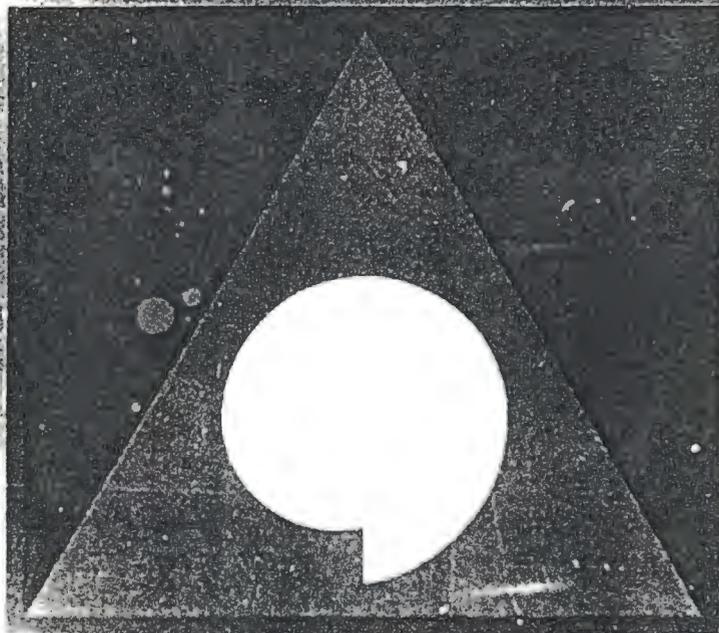


Fig. 53 - RAUL CÓRDULA. Sem título (1975); óleo sobre tela, 60x45cm

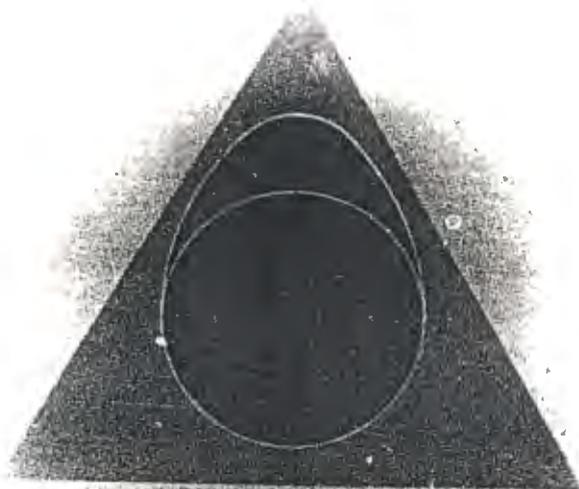


Fig. 54 - RAUL CÓRDULA. Sem título (1975); óleo sobre tela, 60x45cm

foi também observada na pintura (Fig. 54) constituída por um círculo cinzento que inscreve um triângulo verde. Este, por sua vez, abriga no seu interior, uma forma oval, que contém uma espiral. O tratamento formal destes elementos sugere um certo esquematismo gráfico, semelhante aos desenhos produzidos pelas técnicas de programação visual, ou até mesmo àquelles oriundos da técnica de computação gráfica. A fatura pictórica desta obra, pela clareza estrutural das figuras, assemelha-se a uma visão microscópica detalhada, da espiral da pintura anterior (Fig. 53). No entanto, na produção da espiral da pintura em foco (Fig. 54), o artista abandonou o tratamento volumétrico; em contrapartida, construiu um desenho geométrico, planar, com qualidades gráficas. Os demais signos desta tela receberam o mesmo tratamento formal: uma fina linha branca delineou os seus planos coloridos, que resultaram numa composição planar. Nela, destaca-se o inteligente arranjo das cores: o preto da espiral e a luminosidade extemporânea do vermelho do ovo, contrapondo-se ao verde aplicado no triângulo sobre o fundo areia, produziu uma fatura pictórica de grande efeito plástico.

O resgate do arcaico, da pré-história da humanidade por Córdula, assinala uma Vontade Construtiva contígua ao Universalismo Construtivo postulado por Joaquín Torres García. A pesquisa sígnica de Córdula nos colocou diante do pensamento do eminente teórico da arte. O artista uruguaio, após longo período, em que viveu na Europa, compartilhando experiências junto aos artistas expoentes do modernismo, decidiu retornar ao seu País de origem, dedicando-se à elaboração de um método filosófico-didático capaz de fundamentar os prin

cípios da arte construtiva latino-americana. Na sua preparação, Torres Garcia se baseou no verdadeiro espírito do homem universal, encontrado nas inscrições pré-históricas, pois, através delas,

*entramos en el espíritu de la Naturaleza [...]; por ellas hablan la serpiente y el insecto; estamos en el concierto universal de la vida, con sus mil rumores y sonos, con sus múltiples inimaginables formas y colores [...]; renace la poesía, se crea el mito, y la solidaridad con el hombre que fue, se restablece. Se comprende, entonces, que hay una tradición del saber.* 105

Em 1976, Raul Córdula voltou para o Rio de Janeiro e foi convidado por Sinval de Tacarambi para trabalhar no setor de *marketing* da TV Globo, desenvolvendo programações visuais para a revista *Mercado Global*. Naquele mesmo ano, foi enviado pela emissora ao "Congresso Internacional de Artesanato", na cidade do México, com a missão de adquirir *know-how* para a organização de uma mostra de artesanato, a ser realizada no mesmo ano, em Recife, onde ele fixou residência. Um ano depois, o acervo do "Salão de Arte Global" foi transformado, pelo artista, no Núcleo de Artesanato e de Arte Popular, o NAP, vinculado à FUNDARPE. Ainda em 1977, Córdula participou da montagem da exposição de Lasar Segall no Museu de Arte Sacra, localizado nas capelas da Igreja da Sé de Olinda.<sup>106</sup>

Paralelamente a estas atividades, Córdula continuou a pintar. A pintura sem título (Fig. 55), produzida em 1977, aponta dois aspectos importantes: a mudança de material e novas soluções formais. Observamos, na fatura desta pintura, o

<sup>105</sup> GARCIA, J.T. (1984) p. 229

<sup>106</sup> Entrevista à Autora, p. 295 e 296

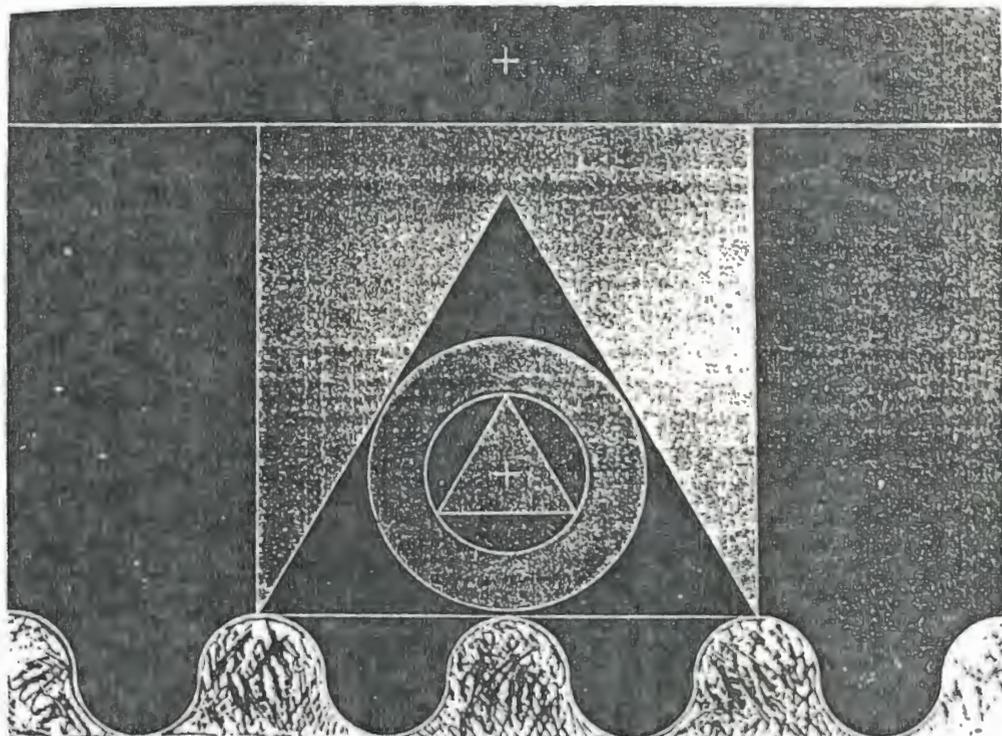


Fig. 55 - RAUL CÓRDULA. Sem título (1975); óleo sobre tela, 60x45cm

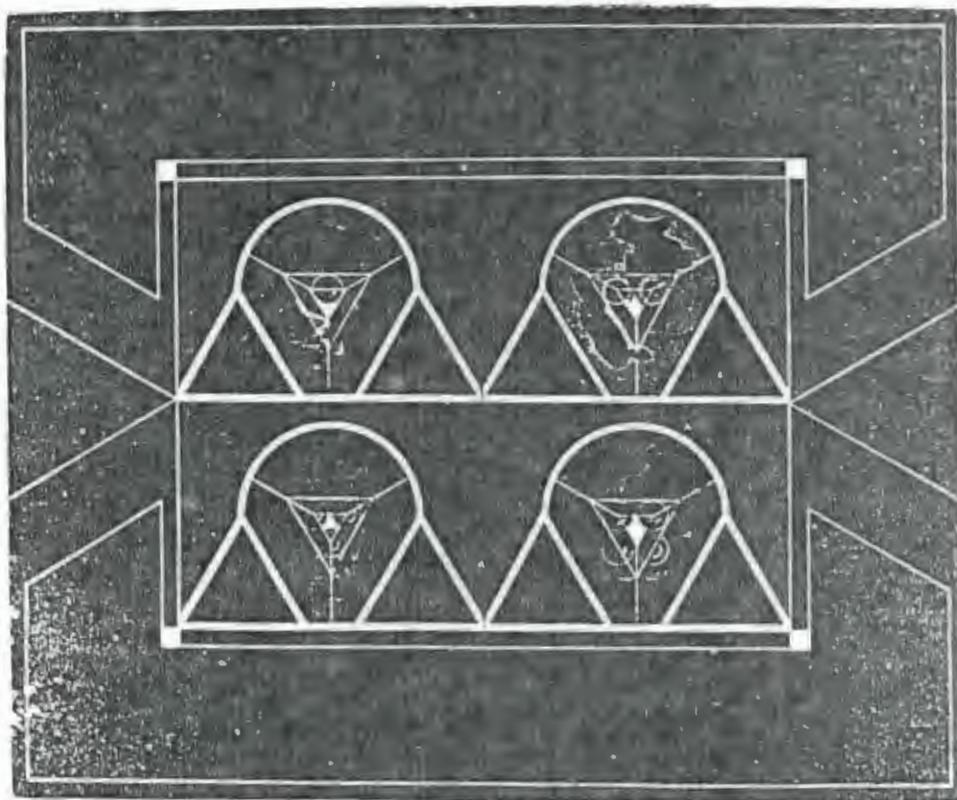


Fig. 56 - RAUL CÓRDULA. Sem título (1978); acrílico sobre tela, 60x50cm

distanciamento de Córdula em relação à forma das inscrições da Pedra do Ingá. Não obstante, o artista conservou na sua configuração as leis que as animam. As ondulações concernentes às pinturas da série "Borborema", também participaram da construção desta tela, que seguiu a seguinte ordenação: acima do fundo verde, monocromático, um quadrado amarelo inscreve um triângulo vermelho sobreposto a um círculo maior, alaranjado, e a um menor, amarelo-claro. Com o compasso e o tira-linhas, Córdula projetou com tinta branca todas as figuras que foram pintadas com tinta acrílica. Na base da tela, a ondulação herdeira da "Borborema" provoca a flutuação dos signos geométricos, sem, contudo, colocar em risco o equilíbrio da composição.

A pesquisa pessoal de Córdula implicou mudanças relativas ao seu material de trabalho. Além dos pincéis, o artista passou a utilizar o tira-linhas e outros instrumentos de desenho: compasso, esquadros, etc. Trocou a tinta óleo pela tinta acrílica pois, segundo ele,

*O acrílico é a expressão da pintura moderna, não porque necessariamente terá um efeito [...] não que ela pinte sozinha. Mas é porque no processo do acrílico. dentro da minha experiência de artista, ela é um processo muito mais próximo dos meus processos, das minhas ATITUDES, da minha manipulação das coisas, da matéria, da água, enquanto o processo do óleo é uma coisa um pouco distante do meu corpo [...]. O óleo é muito mais importante para o artista drawing do que para o artista design [...]. Mas as técnicas com a água, para mim, as vantagens são contrárias [...] porque eu não estou reproduzindo a natureza no meu campo visual, mas a minha natureza líquida. 107*

A atividade artística de Raul Córdula não reduziu-se

---

107 Entrevista à Autora, p. 259 e 260 [maiúsculas nossas]

apenas à sua produção pictórica. A sua participação em projetos, vinculados a Instituições Culturais de Pernambuco e da Paraíba, sempre fez parte de suas metas profissionais. Para Córdoba, a arte transpõe os domínios de uma atividade solitária, individual, pois o artista necessita do mundo para realizá-la. Por conseguinte, a arte para Córdoba é uma ATITUDE. O artista deve viver o equilíbrio entre as chamadas do mundo e as suas aspirações espirituais, "*antes de querer realizarlo en la obra [...]*"<sup>108</sup>, pois "*sentir no es, en suma, más que una actitud*"<sup>109</sup>, como declarou Torres Garcia.

Em 1978, Raul Córdoba expôs um conjunto de pinturas na Galeria Arte Global, em São Paulo. Os trabalhos apresentados (Figs. 56, 57, 58, 59, 60, 61 e 62) foram produzidos em acrílico sobre tela, e assinalam uma continuidade estrutural em relação às obras produzidas no ano anterior. A organização espacial dos signos geométricos, dispostos em planos de cor, estabelece o caráter construtivo destas pinturas, nas quais o triângulo é o elemento principal. As tonalidades terrosas aplicadas aos quatro quadrados da tela que ainda possui várias seções retangulares e uma elipse inscrita por dois triângulos (Fig. 57). No retângulo situado na parte inferior desta outra pintura (Fig. 58), que também apresenta, na sua parte superior, um retângulo preto, instaura-se uma área neutra nestas composições, responsável pela manifestação autônoma das cores primárias (amarelo, vermelho e azul), que foram utilizadas também na produção dos demais elementos. Com o seu

---

<sup>108</sup> GARCIA, J.T. (1984) p. 73

<sup>109</sup> Ibidem, p. 72

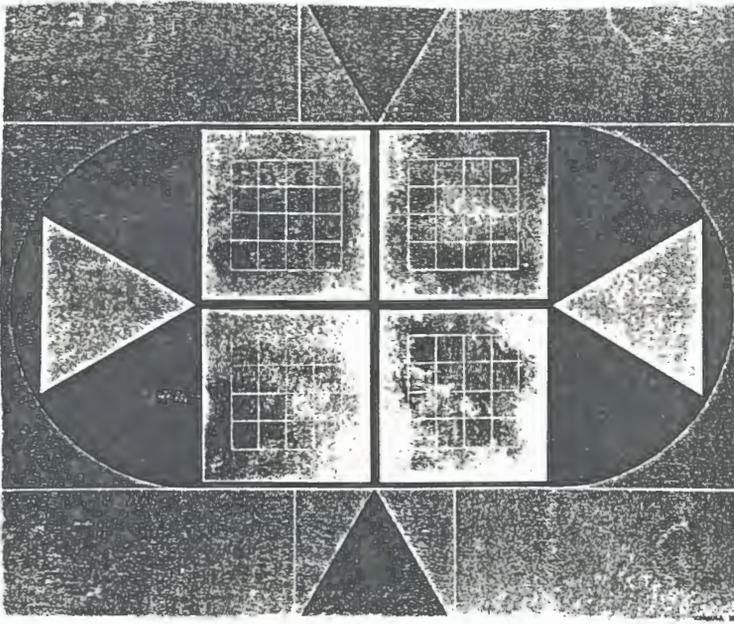


Fig. 57 - RAUL CÓRDULA. Sem título (1978); acrílico sobre tela, 60x45cm



Fig. 58 - RAUL CÓRDULA. Sem título (1978); acrílico sobre tela; 60x45cm

espírito de síntese aliado à rigorosa ordenação das figuras geométricas destas pinturas – baseada nos conceitos puros de tempo e espaço, que são condizentes com a nossa representação do mundo fenomênico, encontrados nestas formas do pensamento intuitivo<sup>110</sup> – Córdula determinou a *unidade* das suas respectivas estruturas, pois....

*la relación entre los diferentes elementos de una obra para llegar a la unidad estética [...] va a dar nacimiento a un orden nuevo y a múltiples manifestaciones en todos sentidos.* 111

Em algumas destas pinturas expostas em São Paulo (Figs. 58, 59, 60, 61 e 62) surgiu um novo dado formal: grafismos gestuais contínuos, ora com pinceladas finas (Figs. 59 e 61), ora com pinceladas grossas (Figs. 58 e 62). Além disso, pontilhados livres (Fig. 60) e uma série de X (Fig. 60), implementaram um novo ritmo nas faturas pictóricas destas pinturas, que assinalam a vontade do artista de desmobilizar a geometria estrita das suas pinturas anteriores.

A duplicidade formal verificada nestas pinturas – o rigor geométrico dos signos geométricos contrapostos às pinceladas gestuais – inaugurou uma nova investigação formal do pintor. Como diria V. Kandinsky, o "Princípio da Necessidade Interior" do artista, "*princípio único, puramente artístico e livre de todo elemento acessório*"<sup>112</sup>, induziu-o a deslocar formas, numa liberdade aparentemente arbitraria, mas, na realidade, rigorosamente determinável, no momento em que o artista

<sup>110</sup> AMARAL, A. [org.] (1977) p. 60

<sup>111</sup> GARCIA, J.T. (1984) p. 210 e 211

<sup>112</sup> KANDINSKY, V. (1990) p. 77



Fig. 59 - RAUL CORDULA. Sem título (1978); acrílico sobre tela, 60x45cm

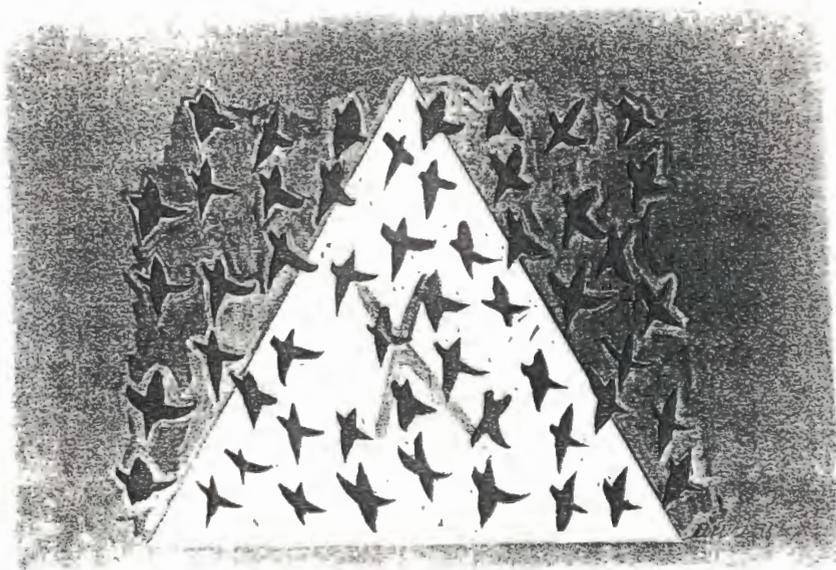


Fig. 60 - RAUL CORDULA. Sem título (1978); acrílico sobre tela, 60x45cm

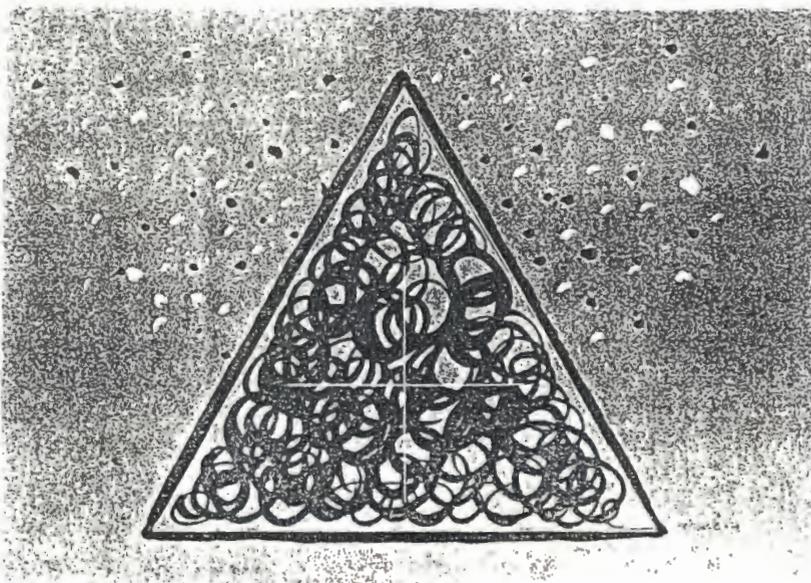


Fig. 61 - RAUL CÓRDULA. Sem título (1978); acrílico sobre tela, 60x45cm



Fig. 62 - RAUL CÓRDULA. Sem título (1978); acrílico sobre tela, 75x45cm.

situou esta questão no seu terreno específico,

*que es el de la plástica. Por eso, establecer que la vida de la plástica no viene de la representación, del dramatismo del cuadro, de lo aparente, sino de la función de sus elementos abstractos. 113*

O domínio da plástica pictórica conquistado por Córdula, pelo entendimento da articulação entre a estrutura e a função dos elementos geométricos presentes na sua pintura desta época, resultou na produção da tela "Géia" (Fig. 63). Nella, a economia de elementos e a exatidão das cores utilizadas confrontam-se com a vitalidade do seu sentido. O triângulo preto, invertido e envolvido por uma linha vermelha, apóia um dos vértices na base inferior da tela. Esta linha vermelha também circunda os quatro lados da tela, seguida por outra linha preta, mais espessa. Sobre o fundo cinza-claro, o triângulo, a única figura da pintura, é responsável pela sua estrutura minimalista.

Na concepção do seu conceito de estrutura, J. Torres Garcia partiu de análises contundentes acerca dos fundamentos dos três principais movimentos modernos europeus. Segundo o artista uruguaio,

*el Cubismo partiō de la realidad, y llevō lastre de ella; el Neo-plasticismo partiō de la idea, y no realizō mās que esa idea; y el Superrealismo, de escribir lo subconsciente, y se quedō siendo un puro arte descriptivo. Por ēsto ninguno de los tres fuē netamente plástico. Y por ēsto, tambiēn, al realizar el proceso a la inversa, nosotros, hemos podido llegar a mayor pureza y, lo que es mās a una universalidad que jamās consiguieron los susodichos movimientos. 114*

Ao privilegiar a estrutura da forma plástica, J. Torres Gar-

<sup>113</sup>GARCIA, J.T. (1984) p. 65

<sup>114</sup>GARCIA, J.T. (1935) p. 105



Fig. 63 - RAUL CORDULA. "GÊIA" (1979); acrílico sobre tela, 90x65cm

cia postulou o princípio básico da sua arte construtiva: a unidade "*idea-materia*"<sup>115</sup>. Mesmo sem o conhecimento prévio destes fundamentos, Raul Córdula seguiu o seu princípio capital na produção da pintura em questão (Fig. 63). Nela, o triângulo equilátero é o único signo geométrico que conduz a articulação dos elementos da composição. O seu posicionamento central assegurou o equilíbrio da pintura. O fundo cinza-claro instaurou uma grande área vazia. Esta superfície aérea só não transpõe os limites físicos da tela pela existência das linhas vermelha e preta que a circundam. O vazio da tela desestabiliza a geometria estrita do triângulo central e invertido. A conjugação deste signo geométrico com a superfície desabitada produziu uma espacialidade, cujos planos de continuidade e movimento integram-se harmonicamente. Embora o triângulo esteja apoiado na base da tela, temos a impressão de que, a qualquer momento, ele poderá girar livremente sobre a sua superfície, ocupando, assim, incontáveis posições no vazio da tela.

O movimento virtual do triângulo equilátero, segundo V. Kandinsky, "*é uma força cujo objetivo deve se desenvolver e apurar a alma humana*", pois "*o número, isto é, o elemento abstrato da forma geométrica*"<sup>116</sup> é valorizado pelo triângulo equilátero, comumente utilizado como fundamento construtivo em diferentes períodos artísticos. Em nossos dias, prossegue o artista russo,

*na procura das relações abstratas [...], o número*

---

<sup>115</sup>GARCIA, J.T. (1935) p. 17

<sup>116</sup>KANDINSKY, V. (1990) p. 116

*desempenha um papel capital [...] na criação de obras que vivem por sua organização própria e se tornam, com isso, entes autônomos. 117*

Neste sentido, Torres Garcia assevera a necessidade de o artista construtivo desenvolver uma fé laica, uma crença nos números, já que

*las figuras geométricas correspondentes a algo universal que poseemos: el hombre despierta a algo muy hon-do. Los números estan en concordancia con el movi-miento de los astros y con nosotros, con todo. 118*

O título desta pintura, "Géia", sintetiza a amplitude do seu sentido. Ao conjugar um grande vazio com a geometria do triângulo, Córdula transformou em pintura, tornou visível, o fenômeno da criação. O posicionamento do triângulo equilátero identifica-se com o esquema gráfico-geométrico do útero humano. A sua superfície negra, envolvida pela fina linha vermelha, traduz as possibilidades de geração do órgão feminino. O triângulo solitário alude também ao eterno-feminino, cuja potência aterrorizava o homem primitivo. Na Antiquidade, a Deusa-mãe representava o aspecto produtivo da vida; por esta causa, ela sempre apresenta dimensões exageradas e coisas que brotam por toda parte do seu corpo, acentuando o seu caráter germinativo. Esta divindade feminina se confundia com a própria terra – a terra como plano de consistência, indivisível, absoluto, de onde tudo brota. Verificamos esta acepção na pintura "Géia", na qual o artista fixou um dos vértices do triângulo invertido na parte inferior da tela. Com este gesto, Córdula deliberou a "linha da terra" da pintura.

---

<sup>117</sup>KANDINSKY, V. (1990) p. 144

<sup>118</sup>GARCIA, J.T. (1984) p. 325

Além do aspecto produtivo, a Deusa-mãe na Antiguidade relacionava-se também com o ciclo da colheita, dos mares e da menstruação. A linha vermelha, que envolve o triângulo, pulsa no vazio da tela, anunciando o ritmo incessante da atividade germinal. Géia/Gaia não é um princípio de ordenação, e sim uma lei de expansão da vida – o caos germinativo. A contraposição do vazio da tela em relação ao triângulo-útero – matriz da vida humana; a economia e a plasticidade dos seus elementos consubstanciaram a originalidade desta pintura de Córdula, que pretende na sua fruição atingir a percepção do espectador numa dimensão transcendente à mera observação mecânica dos seus elementos.

A vontade inevitável de exprimir o objetivo é essa força que se designa como "Necessidade Interior", que, segundo V. Kandinsky, requer hoje uma forma geral do subjetivo e amanhã, outra.<sup>119</sup> Determinismo que vislumbramos nas pinturas que Córdula produziu em 1979. Na tela sem título (Fig. 64), produzida em acrílico sobre tela, não apresenta figura. Esta ausência corresponde a um novo interesse do artista: a pesquisa do diagrama em sua pintura. A composição da malha ortogonal com linhas pretas e finas sobre um fundo cinza, no lado esquerdo da tela, e sobre um fundo laranja, no lado oposto, revela um trabalho preparatório que precede o ato de pintar.

O diagrama pictórico de um artista "*é o conjunto operatório das linhas e das zonas, dos traços e das manchas as-significantes e não-representativas*"<sup>120</sup>; por ele são traçadas

---

<sup>119</sup> KANDINSKY, V. (1990) p. 78.

<sup>120</sup> DELEUZE, G. (s.d.) p. 66 [trad. pelo Prof. Marcelo Menezes]



Fig. 64 - RAUL CÓRDULA. Sem título (1979); acrílico sobre tela, 1,00x65cm

as possibilidades de fato, mas não constituem ainda um fato pictórico. Por exemplo, o diagrama de Van Gogh é o conjunto de linhas cruzadas, retas e curvas que erguem e abaixam o solo, torcem as árvores, fazem palpitar o céu, e que alcançam uma intensidade particular, a partir de 1988.<sup>121</sup> Em contrapartida, o diagrama de Córdula é a malha ortogonal que antecede e organiza a superfície pictural. A disposição posterior dos signos obedecerá a esta organização.

Na pintura sem título (Fig. 65), de 1979, observamos a continuidade na pesquisa formal do pintor. A explosão da malha ortogonal do diagrama, verificado na pintura anterior, em que, subitamente as linhas perpendiculares assumiram a direção diagonal, manifesta uma trama interrompida por traços gestuais que lhe impõem um ritmo acelerado, até mesmo angustiada, como se o artista desejasse com este gesto romper, sem contudo alienar, o plano geométrico desta pintura. Constatamos um movimento semelhante na construção desta outra pintura (Fig. 66), do mesmo ano, em que Córdula estruturou a malha ortogonal sobre o fundo de tonalidade areia que compõe a superfície planar do quadro. Acima dela, a trama gestual produzida com várias cores, tais como vermelho, azul, diferentes tonalidades de verde e ocre, serve-se da malha ortogonal na sua organização sem, entretanto, dissolvê-la; ao contrário, depende dela para a sua configuração. Esta nova ordem instaurada pelo artista vincula-se estritamente à resolução do seu diagrama pictórico.

*o diagrama é bem um caos, uma catástrofe, mas também*

<sup>121</sup> DELEUZE, G. (s.d.) p. 66 [trad. pelo Prof. Marcelo Menezes]



Fig. 65 - RAUL CÓRDULA. Sem título (1979); acrílico sobre tela, 1,20x90cm

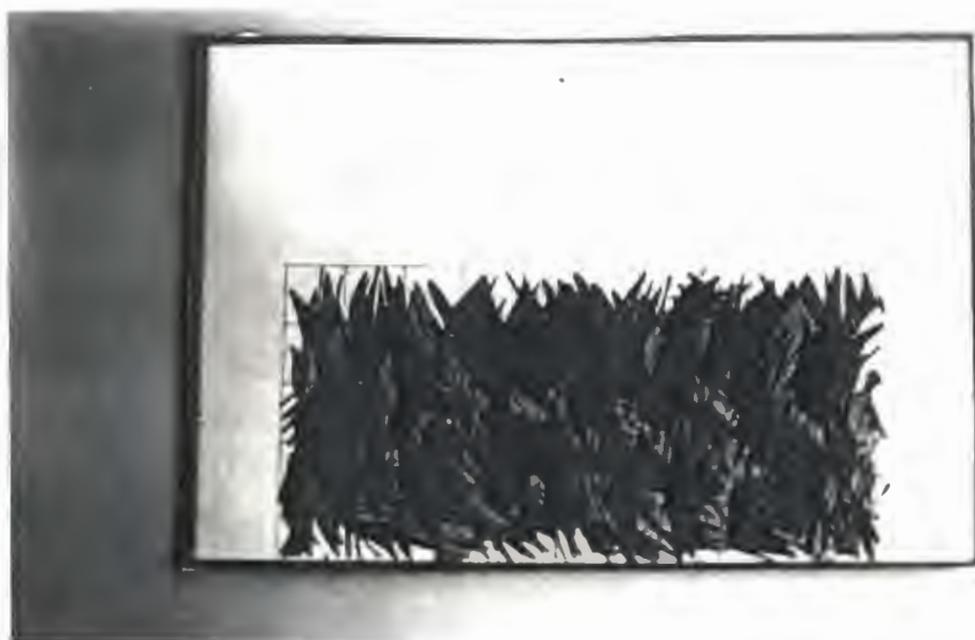


Fig. 66 - RAUL CÓRDULA. Sem título (1979); acrílico sobre tela, 75x65cm

um germe de ordem ou de ritmo. É um violento caos relativo aos dados figurativos, mas é um germe e ritmo relativo à nova ordem da pintura [...]. O diagrama termina o trabalho preparatório e inicia o ato de pintar. 122

Kasimir Malevich empreendeu um exame metódico dos ícones russos antigos (Fig. 67), na busca dos seus significados primários, as suas raízes semânticas precedentes aos significados simbólicos determinados pelo *ethos* popular. Dos módulos formais geométricos destes ícones, o artista russo chegou, em 1913, à formulação do Suprematismo (Fig. 68) – "*identidad de idea y percepción, fenomenización del espacio en un signo geométrico, abstracción absoluta*"<sup>123</sup>. Num movimento análogo, Raul Córdula, nos anos 70, se dedicou à investigação da forma plástica. Os signos, abstraídos dos elementos geográficos da sua região e das inscrições da Pedra do Ingá, foram por ele elevados a signos pictóricos. Ao rechaçar a ordem real dos objetos, o artista passou a estabelecer a ordem plástica destes signos geométricos; passou do relativo para o absoluto, do particular para o universal. A partir deste novo plano pictórico, Córdula criou uma arte construtiva, cujos valores não dizem mais respeito à realidade objetiva, embora os seus fundamentos tenham partido dela. Este novo plano pictórico corresponde a outro modo de organização, pois o tempo e o espaço foram eliminados. Não obstante, o artista manteve nestas obras o SENTIDO de espaço e de tempo, conquistado através da fusão da matéria pictórica com os desígnios do seu espírito criador. A nova ordem da pintura de Córdula deste período ascendeu ao absoluto, ao universal que não está na

<sup>122</sup> DELEUZE, G. (s.d.) p. 66 [trad. pelo Prof. Marcelo Menezes]

<sup>123</sup> ARGAN, G.C. (1984) p. 497



Fig. 67 - Escola de Novgorod  
"Exaltação da cruz"  
Século XII



Fig. 68 - KASIMIR MALEVICH  
"Elementos Fundamentais do Suprematismo" (1913);  
óleo sobre tela

descrição, na representação, e sim nas equivalências e nos contrastes de cores e formas; de planos e superfícies espaciais, cuja conformação é semelhante à estrutura de um acorde musical.

A equivalência entre pintura e música remonta ao momento em que na História da Arte Ocidental, os artistas reuniram esforços para tornar a pintura independente da literatura.<sup>124</sup> Por este caminho, V. Kandinsky descobriu algumas leis fundamentais da cor que revelaram as suas surpreendentes possibilidades e suas virtudes desconhecidas. O pintor russo mantinha laços fraternais de amizade com A. Schonberg, o inventor da música dodecafônica.<sup>125</sup> No "Princípio da Necessidade Interior", por ele postulado, a cor é o meio que exerce uma influência direta sobre a alma.

*A cor é a tecla. O olho é o martelo. A alma é o piano de muitas cordas. O artista é a mão que, tocando esta ou aquela tecla, coloca prē-ordenadamente a alma humana em vibração. 126*

Paul Klee também se relacionou estreitamente com a música; era um exímio instrumentista. No entanto, a sua pintura não expressa nenhuma relação direta com a música. Revela somente o sentido da sua estrutura.<sup>127</sup> O Orfismo, denominação das pinturas apresentadas em 1912, na exposição parisiense "Section d'Or", era uma arte abstrata que dispensou o objeto reconhecível e confiou, à forma e à cor, a comunicação

---

<sup>124</sup> MICHELI, M. (1991) p. 98

<sup>125</sup> Ibidem, p. 98

<sup>126</sup> Ibid., p. 91

<sup>127</sup> KLEE, P. (1990)

da emoção das pinturas; tal como Orfeu a havia realizado através das formas puras da música.<sup>128</sup>

Em música, um acorde é a "combinação de duas ou mais notas tocadas simultaneamente".<sup>129</sup> Um acorde pode ser perfeito ou não. Desde Debussy, a música moderna emancipou as dissonâncias — "encontro de duas notas que não se enquadram na harmonia tradicional, na medida em que abandonava o conceito de tonalidade"<sup>130</sup> —, criando assim, o acorde atonal.

A ordenação plástica dos signos geométricos e a estrutura do diagrama pictórico, conjugados com a vibração das cores utilizadas, vivificadas pelo sentido de espaço e de tempo, conferiram à pintura construtiva de Córdula deste período, similitudes com a composição de um acorde atonal, pois a gestualidade verificada em algumas destas obras, é a "nota dissonante" do seu sistema construtivo. Diante destas pinturas, parafraseando J. Torres Garcia, "*veo acordes de formas y de tonos, de espacios, contrastes y equivalencias [...]. Veo pintura.*"<sup>131</sup>

### 2.3. Sublime Construção — A Invenção de um Espaço Pictórico

*É sublime aquilo que, pelo fato mesmo de se poder concebê-lo, de mostra uma faculdade do espírito que transcende toda medida dos sentidos.*

Emmanuel Kant

<sup>128</sup> STANGOS, N. [org.] (1991) p. 63

<sup>129</sup> DICIONÁRIO DE MÚSICA (1985) p. 4

<sup>130</sup> Ibidem, p. 104

<sup>131</sup> GARCIA, J.T. (1984) p. 86

### 2.3.1. A lógica do plano

Em 1978, impelido por problemas políticos que afetaram o vice-governador do Estado de Pernambuco, Paulo Gustavo, de quem recebeu a missão de elaborar um projeto cultural de ampla envergadura, e de implementá-lo na Casa de Cultura de Recife <sup>132</sup>, Raul Córdula afastou-se do cargo e decidiu retornar a João Pessoa. O reitor da Universidade Federal da Paraíba, naquela ocasião, Rinaldo Cavalcanti, intelectual interessado em diminuir a distância que havia entre os resultados acadêmicos da área de ciência e tecnologia, e aqueles referentes à área cultural, que refletiam um certo "atraso" nos seus empreendimentos, decidiu criar núcleos para-acadêmicos com a finalidade de suprir, de modo eficaz, as dificuldades referidas. Para a organização e coordenação do Núcleo de Arte Contemporânea (NAC), o reitor convocou Raul Córdula, em razão de sua experiência em instituições culturais do Nordeste. O artista permaneceu à frente deste projeto, de 1978 a 1984, tendo por objetivo principal a reatualização do meio artístico e estudantil local, em relação ao que estava ocorrendo no âmbito da arte, nacional e internacionalmente. A dedicação integral ao NAC, valeu a Córdula a cessão, por parte da universidade, de um ateliê, onde o artista deu prosseguimento à sua produção pictórica. <sup>133</sup>

As pinturas sem título, produzidas em acrílico sobre tela, em 1980 (Figs. 69 e 70), evidenciam a continuidade da pesquisa sobre o diagrama norteador da sua pintura, iniciada

---

<sup>132</sup> Entrevista à Autora, p. 299 a 301

<sup>133</sup> Ibidem, p. 302

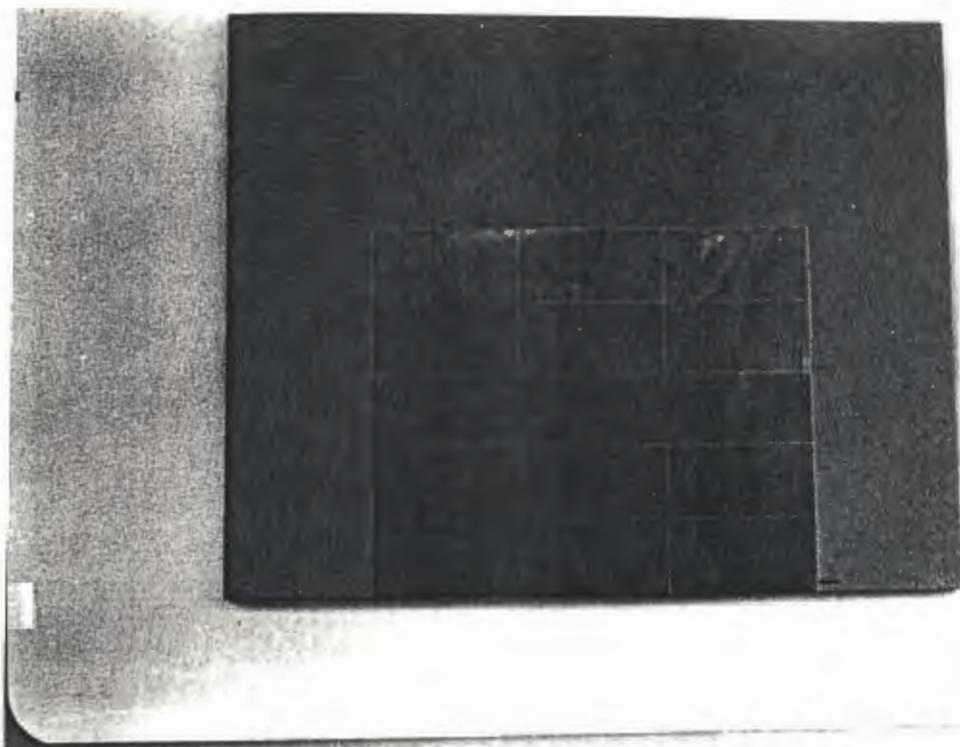


Fig. 69 - RAUL CORDULA. Sem título (1980); acrílico sobre tela, 75x60cm

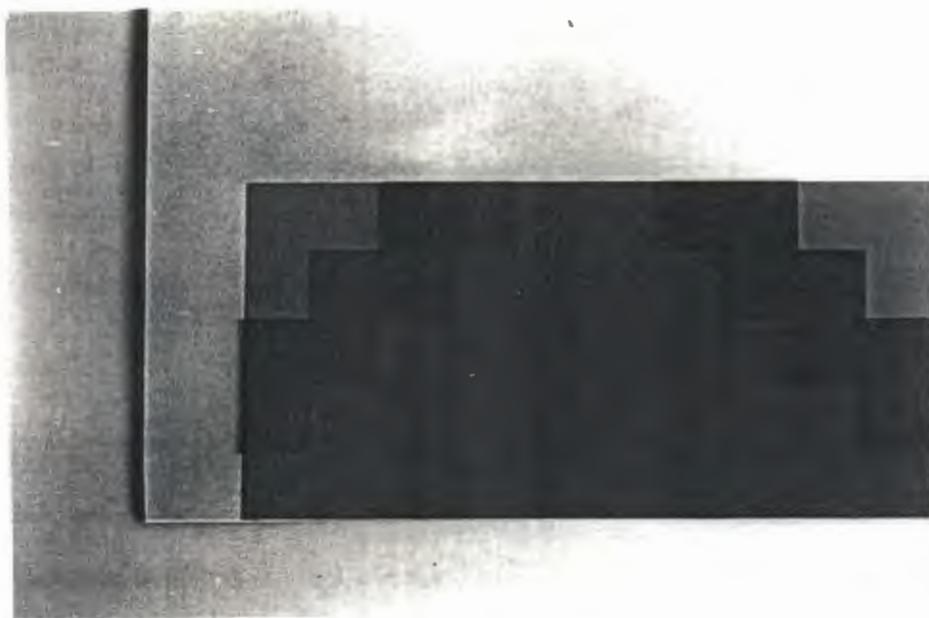


Fig. 70 - RAUL CORDULA. Sem título (1980); acrílico sobre tela, 75x40cm

em 1978. Sobre o fundo cinza, Córdula articulou uma malha ortogonal no interior de um retângulo, que se apóia na base inferior da tela (Fig. 69). As seções retangulares, resultantes da trama ortogonal, apresentam, nas suas superfícies, uma grande mancha constituída por diversas tonalidades, que vão do cinza escuro a um cinza mais claro do que aquele utilizado no fundo da tela. A mesma disposição de planos é verificada numa outra pintura (Fig. 70), na qual o retângulo, construído por um padrão geométrico, repousa, também, na base da tela. A partir da malha ortogonal, o artista criou uma composição inteiramente planar, com seções retangulares progressivas, formando diversos campos coloridos. As cores aplicadas nestas seções — o verde em oposição ao vermelho, e a distensão promovida pelo laranja — configuram uma pintura construtiva, cuja plasticidade é o fator determinante.

Durante o ano de 1981, Córdula produziu, em acrílico sobre tela, uma série de pinturas (Figs. 72, 73, 76, 77, 78, 79, 80, 81 e 82), que foram expostas em julho de 1982, na Galeria Sérgio Milliet, do Instituto Nacional de Artes Plásticas, no Rio de Janeiro. A utilização de cores de baixa tonalidade nestas pinturas, assim como, o extremo rigor geométrico das suas estruturas, assinalam uma inclinação do artista, oposta àquela constatada nas pinturas dos anos 60 e 70, em que a cor é um dos elementos principais na organização pictórica. O artista nos esclarece sobre este fato novo:

*As pinturas dessa exposição, eu pensava que podia pintar sem tocar na tela. Isso se parece muito com o trabalho que eu fiz para a Assembléia (Fig. 40), em 73. Eu nem cheguei a pegar naquilo; fiz o projeto e mandei para uma indústria que faz aço imoxidável. E isso foi proposital, no sentido da existência de pro-*

var que o artista não precisa pegar na obra. 134

Indubitavelmente, as razões expressas neste depoimento assemelham-se àquelas que impulsionaram artistas brasileiros e latino-americanos, na década de 50, à criação da arte concreta. Ao retomarem a tradição construtiva, transformaram os seus postulados no seu projeto de vanguarda. A tendência geométrica inequívoca e os conceitos construtivos ressaltavam a vontade de construção, capaz de erradicar os fantasmas que obscureciam e envolviam a arte — "*o vouloir construire de Torres Garcia*". 135

*Era a razão, no campo agora da formalização artística, em seu conhecido esforço para eliminar os resíduos do pensamento pré-científico. As tendências construtivas se colocavam resolutamente ao lado da civilização tecnológica na luta pelo domínio da natureza e pela racionalização dos processos sociais.* 136

Isto quer dizer que optar pela arte concreta, no início da década de 50, significava decidir-se por uma estratégia cultural universalista e evolucionista. Enquanto a abstração informal, também presente no cenário artístico brasileiro, nesta ocasião, recuperava, de certa maneira, uma ideologia romântica (dada a descarga subjetiva e intuitiva do artista), a arte concreta privilegiava um trabalho racionalista, objetivista, embasado em procedimentos matemáticos, bem como numa integração positiva na sociedade. Havia no seu arcabouço teórico uma determinada idéia do social que se pretendia fonte de informação, alcançando a coletividade como um todo, com uma de-

134 Entrevista à Autora, p. 255

135 BRITO, R. (1985) p. 16

136 Ibidem, p. 110

terminação oriunda dos ditames da concepção de política cultural, implícita no programa da Escola de Ulm, assim como no racionalismo programático do concretismo suíço.

*Algo que poderia ser definido mais ou menos assim : cultura é uma atividade específica, com desenvolvimento autônomo (leia-se não ideológico), que demanda trabalho especializado e exige programa centralizado por parte do próprio Estado. [...] O campo de operação dos significados produzidos por essas práticas é a coletividade - a sociedade como totalidade - e não as classes sociais com sua dinâmica de choque. 137*

O concretismo brasileiro estava consciente da sua importância na trajetória desenvolvimentista da história da arte. Ele apontava novas possibilidades, na busca dos verdadeiros fundamentos, que servissem de apoio às pesquisas artísticas. Era, pois, uma proposta informada teoricamente. O seu conceito de percepção visual e o de campo ótico eram informados pela teoria da *Gestalt* - a qual postulava a existência de uma apreensão que não se reduzia à intuição do espectador.

*"Suas leis como a concepção implícita em seu processo de produção se aproximavam metaforicamente dos procedimentos colocados em prática pela ciência e pela tecnologia".<sup>138</sup>*

O desfecho da II Guerra Mundial trouxe profundas modificações para a sociedade brasileira, abrindo novas perspectivas para os diversos setores da sociedade, com importantes repercussões no plano cultural. O período subsequente ao conflito mundial se caracterizou pela emergência da área industrial, fato que prejudicava o desenvolvimento artístico de um país em vias de modernização. Conseqüentemente, havia a ne-

<sup>137</sup> BRITO, R. (1985) p. 35

<sup>138</sup> Ibidem, p. 36

cessidade de adaptar-se a linguagem artística às transformações da sociedade nos setores industrial, econômico e urbano.

Nas sociedades latino-americanas, e sobretudo no Brasil, era manifesta uma vontade construtiva; bem entendido, uma vontade de construir — como asseverava Torres Garcia<sup>139</sup> —, fruto de uma aspiração típica de quem ainda nada possui. A arte construtiva seria, em última instância, uma manifestação cultural pertinente às sociedades em fase inicial de desenvolvimento econômico. Fundamento este assegurado por Frederico Morais. Para o crítico brasileiro,

*O fazer artístico deve ser encarado como um esforço de ordenação do caos [...]. O gesto construtivo é um gesto fundador de mundos, gesto primeiro, aberto ao futuro. Não se trata de copiar ou imitar o já existente, o já gasto e portanto imperfeito; mas de inventar, de fazer surgir um mundo novo, claro, limpo e transparente. 140*

O líder do grupo concreto brasileiro, o paulista Waldemar Cordeiro, refutou, no "Manifesto Ruptura", "*todas as variedades e hibridações do naturalismo; [...] ao não figurativismo hedonista, produto do gesto gratuito, que busca a mera excitação do prazer ou do desprazer*".<sup>141</sup> Desta forma, o concretismo brasileiro pretendia romper com o caráter representativo na arte, adotando, em contrapartida, o elemento geométrico como um valor plástico autônomo. Os artistas concretos revelaram, como características fundamentais da obra, a estrutura, o rigor e a autodisciplina. O espaço da arte não se re-

139 GARCIA, V.T. (1935)

140 MORAIS, F. (1979) p. 87-89

141 CORDEIRO, W. "Manifesto Ruptura". In: AMARAL, A.A. (1977) p. 69

portaria mais ao ilusionismo, passando a configurar-se, sobretudo, a partir da relação entre seus elementos e matérias.

Nesta perspectiva, o trabalho de arte estaria relacionado ao esforço de integração de um projeto nacional com vistas ao aperfeiçoamento do sistema industrial capitalista, assinalando, concomitantemente, uma *práxis* artística voltada para a superação do subdesenvolvimento e do atraso tecnológico. Grande parte dos artistas concretos manteve, paralelamente à produção artística, um compromisso profissional com o meio empresarial paulista, seja como artista gráfico, ilustrador, desenhista industrial, desenhista têxtil, entre outros.<sup>142</sup>

Temos conhecimento de que Córdula atuou como cenógrafo, artista gráfico, diagramador e ilustrador.<sup>143</sup> Isto, sem dúvida, contribuiu para que o artista conjugasse, na sua pintura, a criatividade artística com os fundamentos técnicos e espaciais pertinentes aos produtos resultantes destas atividades. Entretanto, estas artes práticas não foram utilizadas em detrimento do seu pensamento pictórico, como ele próprio esclarece: "*eu sempre estive ligado a uma perspectiva de publicidade mas não a uma perspectiva de publicitário.*"<sup>144</sup>

Embora Córdula não tenha participado do movimento concreto brasileiro, ele não ficou indiferente às suas conquistas. Talvez em função de uma vontade construtiva, aliada às técnicas adquiridas nas atividades gráficas e publicitárias

<sup>142</sup> KLABIN, V. "A questão das idéias construtivas no Brasil: o Movimento Concretista." In: *Gávea 1* (s/d) p. 51

<sup>143</sup> Entrevista à Autora, p. 295

<sup>144</sup> Ibidem, p. 266

rias, Córdula chegou a produzir uma pintura concreta. Concreta e não concretista. Antes de mais nada, toda arte concreta é construtiva. Na história da arte brasileira conhecemos alguns artistas que, apesar de terem sido contemporâneos aos anos 50, desenvolveram uma arte concreta segundo as características dos seus sistemas pictóricos, sem, contudo, seguirem os seus postulados teóricos. É o caso de Alfredo Volpi (Fig. 71), o já comentado Rubens Valentim<sup>145</sup> (Fig. 51) e Milton Dacosta (Figs. 74 e 75).<sup>146</sup>

Em algumas pinturas que participaram da mostra na Galeria Sérgio Milliet (Figs. 72, 73 e 78), percebemos similitudes estruturais com a pintura de Milton Dacosta, produzida nos anos 50 (Figs. 74 e 75). A partir de 1956, com o respaldo do concretismo triunfante, Dacosta realizou obras-primas em que convivem,

*em idêntica medida, a inspiração e a racionalidade, o brilho e o rigor, e a inequívoca habilidade na utilização de cores de impacto a serviço de uma acurada inteligência espacial [...]. Houve, sem dúvida, entre Dacosta e o concretismo um processo de feedback. Mas este jamais prejudicou o primado de sua pura intuição [...] os quadrados geométricos da década de 50 permanecem sempre mágicos, lúdicos, fluidos, fluentes, e nunca se endurecem ou afastam.* 147

Na tela "Em um triângulo rosa" (Fig. 74), de 1955, Dacosta através de cálculos precisos, administrou o perímetro da tela com autêntico espírito geométrico. A presença expres

<sup>145</sup> BRITO, R. (1985) p. 39

<sup>146</sup> MORAIS, F. "Concretismo/Neoconcretismo: quem é quem não é, quem aderiu, quem precedeu, quem tangenciou, quem permaneceu, saiu, voltou, o concretismo existiu?" In: AMARAL, A.A. (1977) p. 292 e 293

<sup>147</sup> TAVARES, O. "Milton Dacosta". In: Milton Dacosta - anos 50 (1988) p. 19

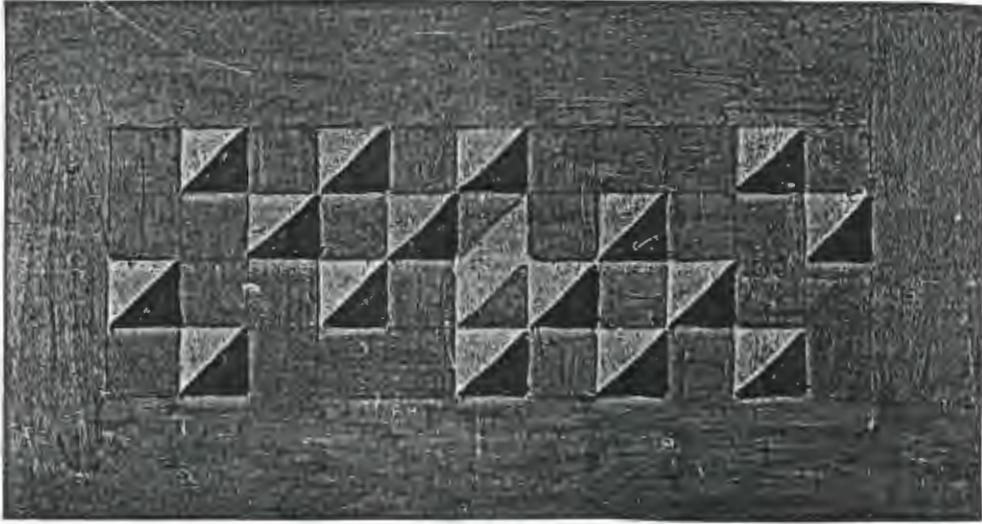


Fig. 71 - ALFREDO VOLPI. Década de 50; têmpera sobre  
cartão, 15,8x29,6cm

siva da cor revela a inteligência construtiva que a preside, inseparável da lógica planar; trata-se de cores chapadas, sem matizes. Cores que "conservam a memória da luz rebaixada e dos contrastes sóbrios típicos da natureza morta". Entretanto, não encontramos nenhum vestígio de claro-escuro e de cor-local,

*em favor de discretos contrapontos cromáticos abstratos. São que a abstração continua girando na órbita do imaginário - presa a uma certa memória do mundo - e atende a apelos subjetivos irresistíveis. 148*

As reminiscências do mundo, observadas por Ronaldo Brito na pintura de Dacosta deste período, é confirmada pela presença de um retângulo, apoiado sobre uma fina linha negra na base inferior da tela "Em vermelho", de 1958 (Fig. 75). O signo geométrico posiciona-se, desta forma, no "chão" da tela, na linha de terra da pintura - a linha da terra do mundo. Verificamos aqui a mesma organização: retângulo ou quadrado, apoiados nas bases das pinturas que Córdula produziu, entre 1978 e 1980 (Figs. 64 e 66), e nestas outras de que estamos tratando (Figs. 72, 73 e 76).

A estrutura da pintura sem título (Fig. 72), na qual um quadrado cinza-escuro inscreve dois triângulos, cujos vértices se encontram na diagonal em que foram construídos, apoiava-se no "chão" da tela de fundo cinza.

"Em um triângulo rosa" (Fig. 74), Milton Dacosta organizou a composição de triângulos, retângulos e quadrados acima de duas superfícies retangulares, paralelas, que vão de

---

<sup>148</sup> BRITO, R. "Lógica e Lírica". In: Milton Dacosta - anos 50 (1988) p. 16



Fig. 74 - MILTON DACOSTA. "Em um triângulo rosa" (1955);  
óleo sobre tela, 38x55cm

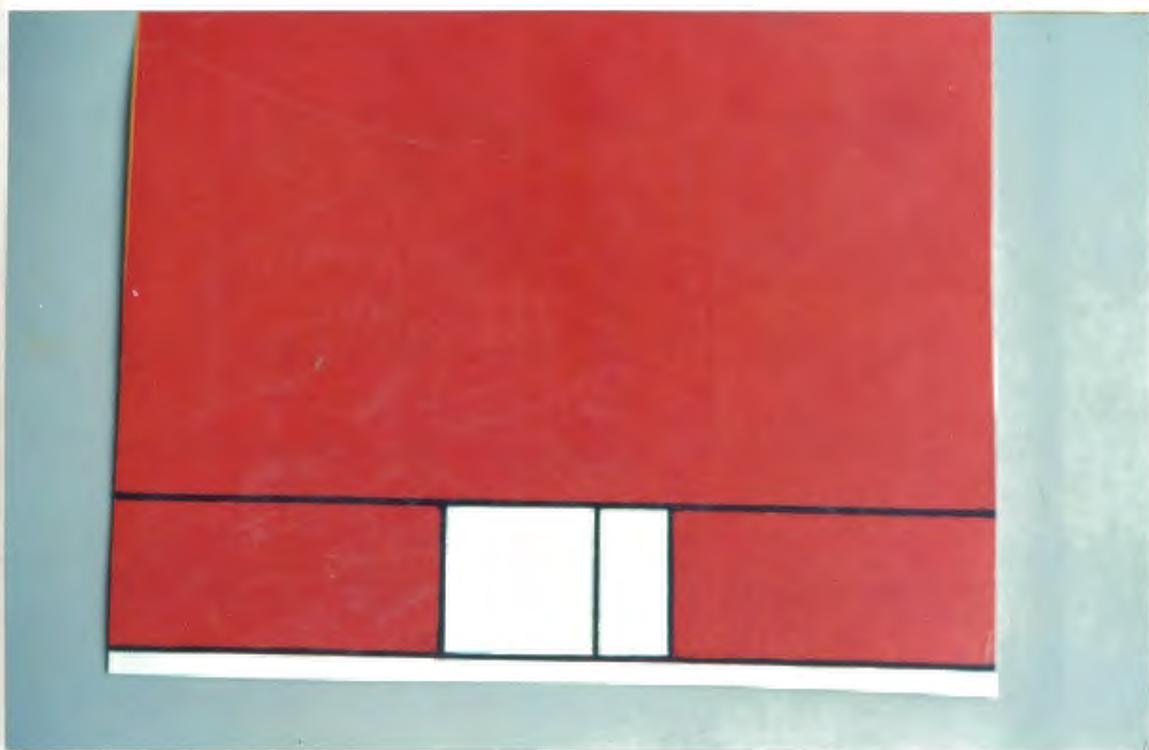


Fig. 75 - MILTON DACOSTA. "Em vermelho" (1958); óleo sobre tela,  
34x42cm

um extremo ao outro da tela. Sobre a composição, encontramos uma outra superfície retangular, na cor marrom. A parte central da pintura é ocupada pela composição geométrica e por dois retângulos laterais, num azul muito escuro. A divisão de planos define dois espaços – reminescência do mundo –, o céu e a terra. Divisão que Córdula não considerou nesta pintura (Fig. 72). A economia dos seus elementos lhe assegurou um caráter minimalista. O ritmo da composição foi estabelecido pela localização dos triângulos, na diagonal do quadrado central. As três tonalidades de cinza, aplicadas aos elementos, são a escura, no quadrado; a média, no fundo; e a clara, nos dois triângulos promovendo uma tensão surda, uma ressonância imóvel e ameaçadora.<sup>149</sup> Na medida em que esta cor es-  
curece, recrudescer, em intensidade, todo o plano da tela.

Em outra pintura sem título, desta exposição (Fig. 73), Córdula construiu um quadrado e o estendeu na base da tela de fundo verde-acinzentado. A grossa linha preta, que envolve três lados do quadrado, contém uma malha em que uma sequência de triângulos equiláteros pretos assumem inúmeras posições: ora com o vértice apoiado nas linhas finas da malha; ora com o vértice direcionado para a margem preta que a delimita. Somente um deles, porém, repousa sobre a base da tela. Esta variedade de posições estabelece o dinamismo da composição. O ocre-terra aplicado à superfície da malha, conjugado com o verde cinzento do fundo, ressalta os triângulos que giram sobre as linhas finas da malha. Não obstante, a moldura negra que a circunda impede que eles se movimentem aleatoria-

---

<sup>149</sup> KANDINSKY, V. (1990) p. 90

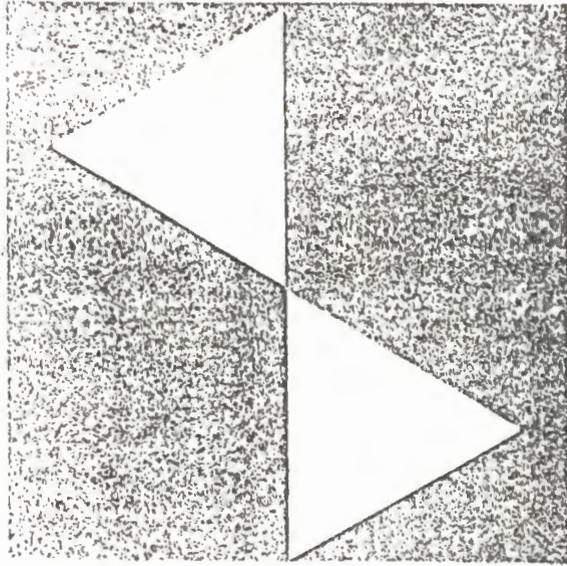


Fig. 72 - RAUL CÓRDULA. Sem título (1981); acrílico sobre tela, 90x75cm

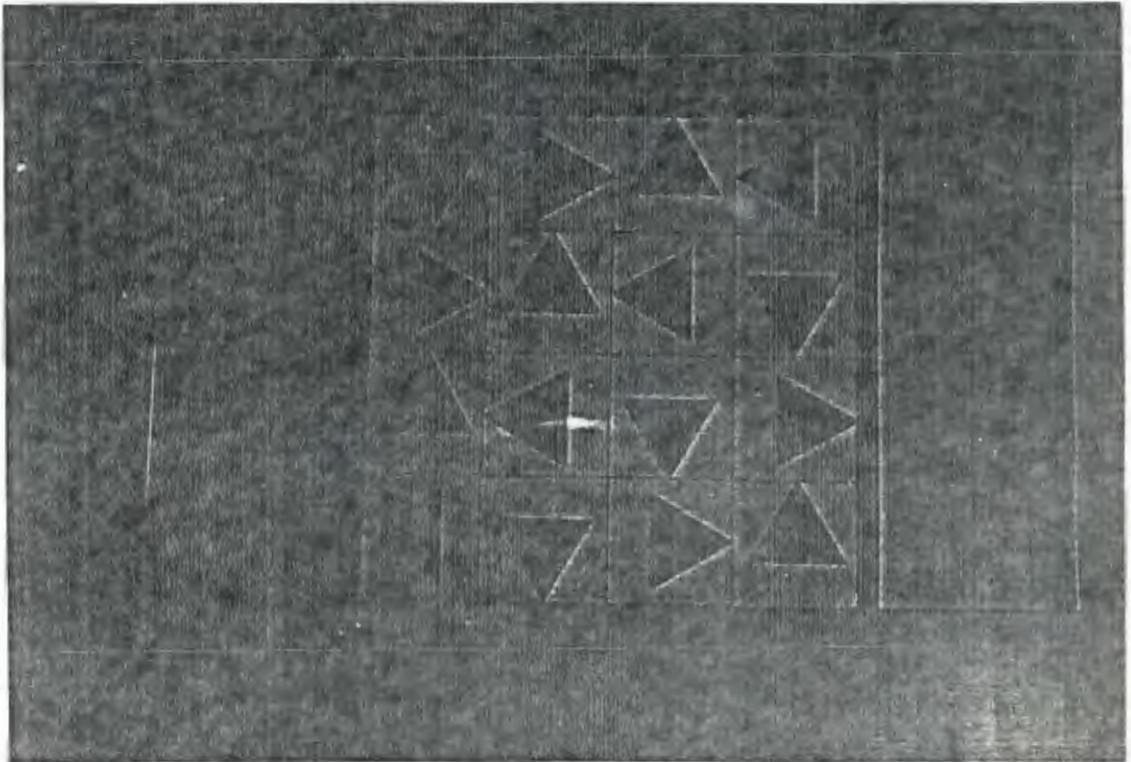


Fig. 73 - RAUL CÓRDULA. Sem título (1981); acrílico sobre tela, 95x70cm

mente, sobre a superfície pictórica. É, pois, um movimento contido.

A malha da tela seguinte (Fig. 76) ampliou-se e ocupou todo o plano da pintura. As linhas ortogonais configuram seis quadrados cinzentos. Com exceção do primeiro quadrado, localizado na sua parte superior, e do terceiro, situado na parte inferior, os demais contêm triângulos equiláteros, cujas bases posicionam-se sobre as laterais, direita e esquerda, dos quadrados. No centro, uma composição com triângulos e trapézios, construídos com traços finos brancos, desloca os olhos do espectador para o centro da tela. A sua estrutura é rigorosamente geométrica. Contudo, o vazio dos quadrados opostos, juntamente com a baixa vibração das tonalidades cinzas, desintensifica o rigor da organização geométrica. A bidimensionalidade da pintura resulta da sua construção em um único plano em que o cinza-claro, aplicado aos triângulos, produz um efeito ótico que impossibilita qualquer relação entre figura e fundo.

Uma linha fina branca constrói o retângulo desta pintura de fundo vermelho (Fig. 77). Posicionado sobre a sua base, o retângulo guarda uma composição produzida com segmentos de reta em preto, que sugerem triângulos incompletos. Ou seja, o terceiro segmento da reta necessário para concretizar esta figura geométrica nos parece estar no desvio, em outra direção, pronto para iniciar uma nova seqüência. O movimento fluido destas linhas que circundam a seqüência de retas alia-se ao vermelho transbordante de energia do fundo da tela, intensificando o ritmo desta pintura e ressaltando a sua plasticidade luxuosa. A organização espacial desta obra aproxima-

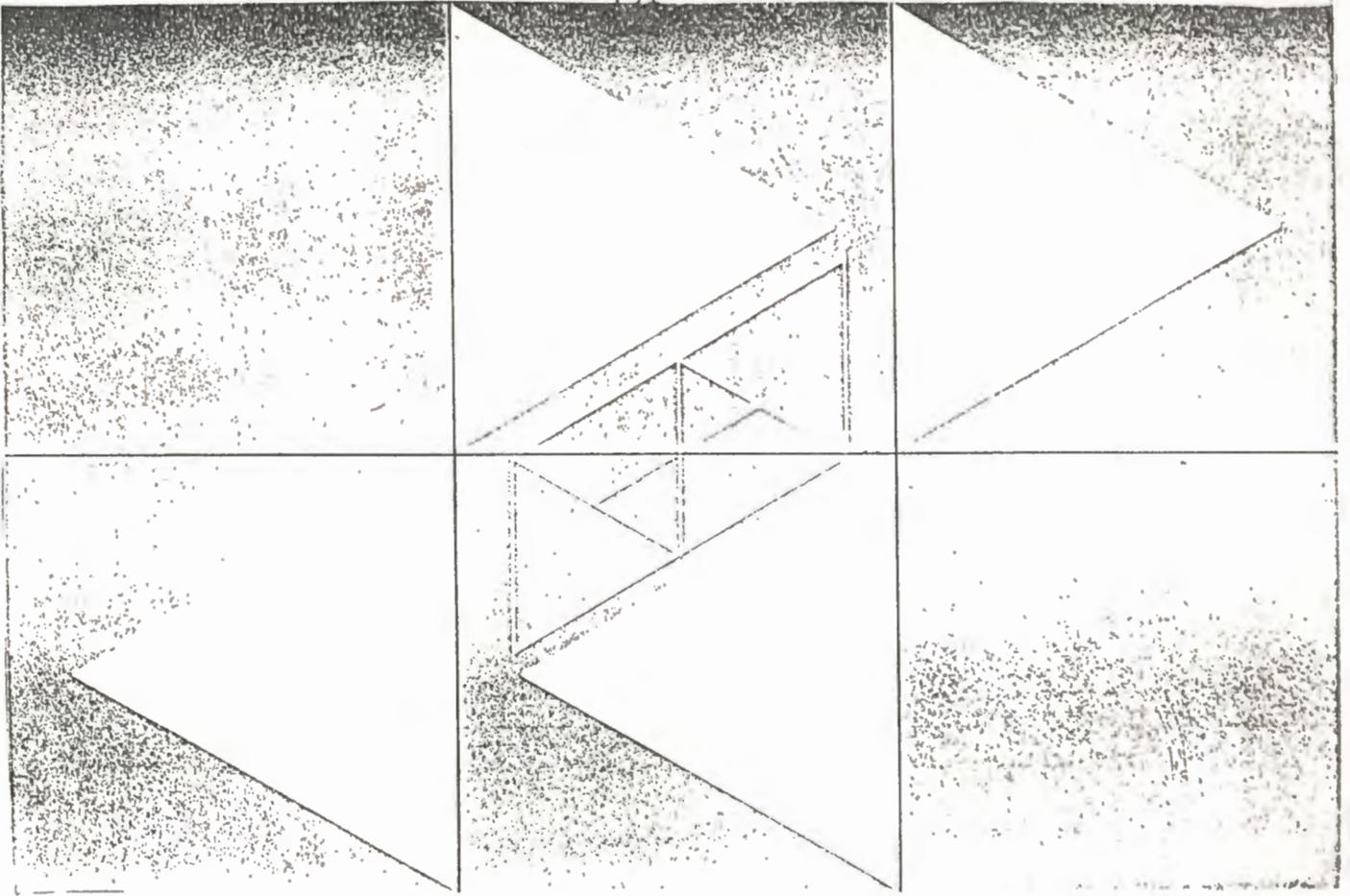


Fig. 76 - RAUL CÓRDULA. Sem título (1981); acrílico sobre tela, 90x70cm

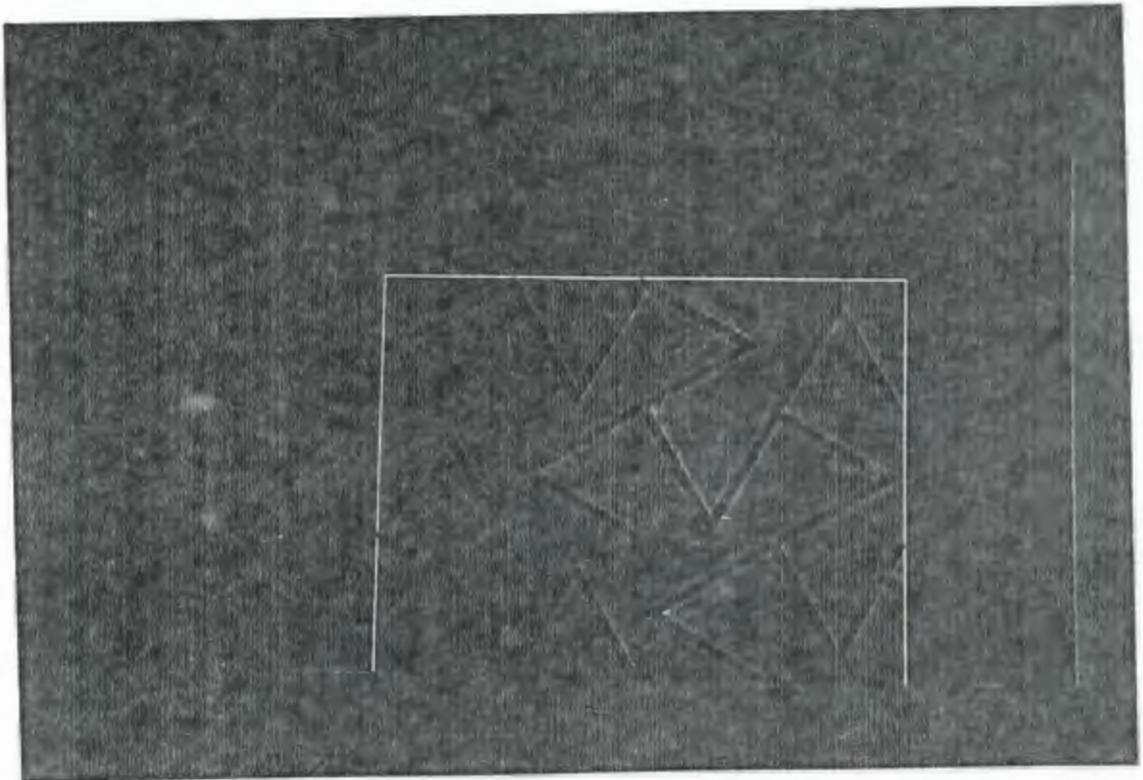


Fig. 77 - RAUL CÓRDULA. Sem título (1981); acrílico sobre tela, 95x60cm

-se da solução estrutural da pintura "Em vermelho" (Fig. 75), de Milton Dacosta. Não obstante, ambas as pinturas são singulares. Enquanto Córdula apoiou o retângulo na base da tela, Dacosta situou-o sobre uma faixa branca, delimitada por uma linha preta, que vai de uma extremidade à outra da tela. Acima do retângulo, Dacosta construiu uma outra linha negra que divide a tela em dois planos, fato não verificado na pintura de Córdula que, por isto mesmo, torna-se mais fluida.

Nesta outra pintura (Fig. 78), a linha que concretizou os retângulos das pinturas anteriores (Figs. 73 e 77) desapareceu. Conseqüentemente, a composição geométrica, resultante da articulação de triângulos, ocupou grande parte do plano da tela. O traço espesso negro, que constrói o padrão triangular, conjugado com as duas tonalidades de cinza metálico (num tom médio, na superfície da composição, e num tom mais claro, no fundo), resulta num jogo tonal de baixa vibração ; mas que é revigorado tanto pelo triângulo negro, do centro, quanto pelo triângulo branco, posicionado no lado direito da composição. A plasticidade elegante desta pintura é produto da estruturação equilibrada dos seus elementos e de certa configuração do espaço, conquistado a partir do arranjo dos tons escolhidos por Raul Córdula.

A conquista total do plano pictórico é observada nas telas (Figs. 79 e 80), nas quais o sistema geométrico da pintura precedente (Fig. 78) ocupou grande parte da superfície destas pinturas. Nelas, a linha rompe o espaço pictórico. Seguindo o mesmo sistema geométrico anterior — segmentos de reta desviantes —, Córdula construiu amplas superfícies às quais aplicou diversas tonalidades de cinza. Na pintura em que o

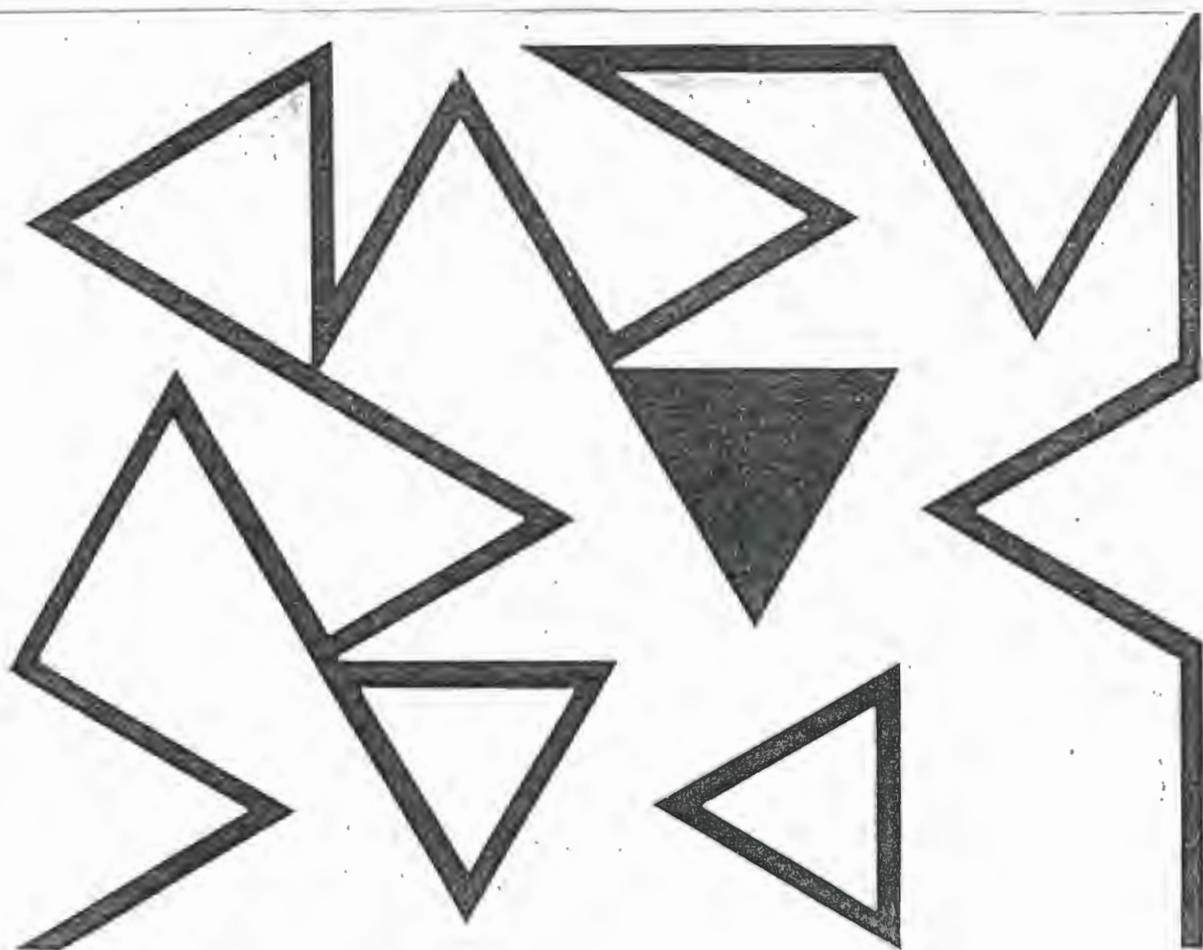


Fig. 78 - RAUL CORDULA. Sem título (1981); acrílico sobre tela, 90x80cm



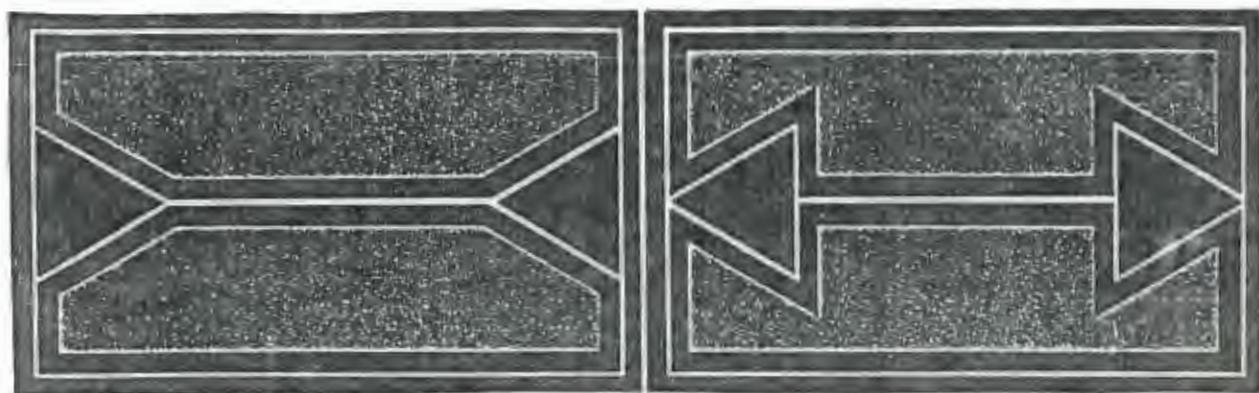
Fig. 79 - RAUL CÓRDULA. Sem título (1981); acrílico sobre tela, 90x70cm



Fig. 80 - RAUL CÓRDULA. Sem título (1981); acrílico sobre tela, 90x65cm

traço, que constitui a composição, é marrom (Fig. 79), há uma área negra apoiada na sua base. O traço amarelo, que compõe o sistema triangular desta outra pintura (Fig. 80), salta das superfícies em dois tons de cinza: um mais claro e o outro mais escuro e azulado.

As últimas pinturas que foram expostas na Galeria Sérgio Milliet formam um díptico (Figs. 81 e 82). O díptico é, sem dúvida, uma forma de composição à qual se coloca, mais precisamente, a seguinte exigência: é necessário que haja uma relação entre as partes separadas. O díptico formado por estas pinturas não implica nenhuma progressão e, tampouco, narra alguma história, pois são pinturas rigorosamente constitutivas, em que ambos os quadros encarnam um fato comum às duas composições: estrutura estritamente geométrica. Existe uma grande mobilidade neste díptico; um grande fluxo horizontal, resultante das linhas finas e grossas que transitam, continuamente, de uma tela à outra. Um movimento que não sabemos se se inicia pela direita ou pela esquerda. Sabemos que é horizontal e que passeia por todo o campo pictórico, entrando e saindo, configurando figuras geométricas poligonais (situadas acima e abaixo das telas) e triangulares (localizadas à direita e à esquerda). Os triângulos ora apontam o vértice para a linha branca externa (Fig. 81), ora direcionam os seus vértices para a linha que divide a tela em duas áreas poligonais (Fig. 82). É um vai-e-vem de linhas que retiram ou adicionam aos planos das telas, diversas partes do sistema geométrico. Se nestas telas o artista determinou uma estrutura complexa, ele o fez porque estas oposições não se equivalem e porque os seus termos não são coincidentes. Nenhuma linha é fixa e,



Figs. 81 e 82 - RAUL CÓRDULA. Sem título (1981); acrílico sobre tela, 50x25cm e 50x25cm

por esta causa, o rigor geométrico estrutural distende-se a um ritmo veloz, insubordinado à ordem construtiva original. Este díptico é um imenso espaço-tempo, que reúne duas estruturas pictóricas autônomas, dois sistemas geométricos que, apesar de se inter-relacionarem, guardam as distâncias necessárias às suas próprias singularidades.

Durante o período da mostra realizada no Rio de Janeiro, em 1982, na Galeria Sérgio Milliet, Raul Córdula se submeteu a um *check-up*. Os exames cardiológicos assinalaram uma grave cardiopatia, que o levou à mesa cirúrgica para a implantação de duas pontes de safena. Em função deste problema de saúde, o artista passou um período difícil em que se viu impossibilitado de dar prosseguimento à sua obra.

*Foi um período muito interessante, um período em que eu saí do NAC para fazer essa exposição no Rio e uma outra em Caxias do Sul, em 1982. Foi nessa ida e vinda que eu me operei. Foi uma época difícil, de amores desfeitos, refeitos, enfim... 150*

Em época posterior à cirurgia, entre 1984 e 1985, Córdula voltou a pintar. Produziu uma série de pinturas, que expôs individualmente, em 1985, no Museu de Arte de Belo Horizonte, na Pampulha. Após este grave acontecimento de sua vida, que ele denominou de "hecatombe", a sua pintura "retomou o caminho da cor [...], no sentido da pincelada na tela, da presença humana na tela".<sup>151</sup>

A série exposta na Pampulha (Figs. 83 a 90 e 92 a 99), produzida em acrílico com pigmentos terrosos sobre tela, manifesta três aspectos importantes: a retomada da cor; a con

<sup>150</sup> Entrevista à Autora, p. 254

<sup>151</sup> Ibidem, p. 255

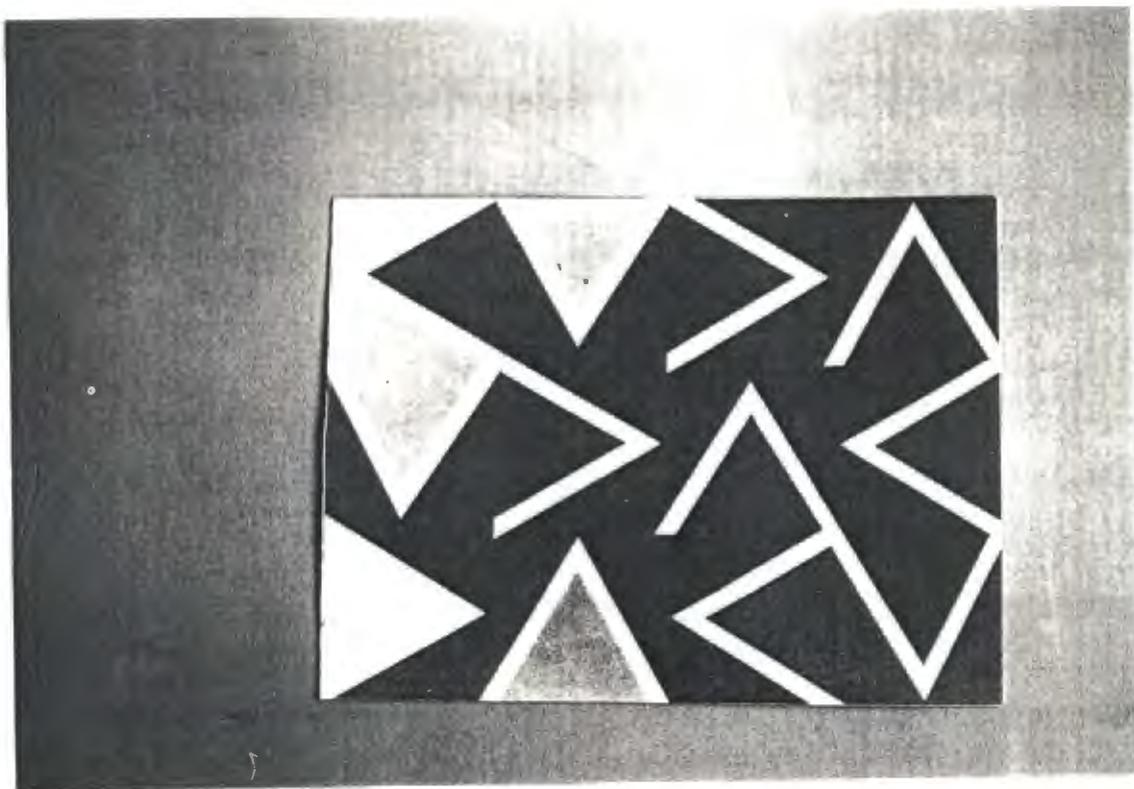


Fig. 83 - RAUL CÓRDULA. Sem título (1984);  
acrílico sobre tela, 90x70cm

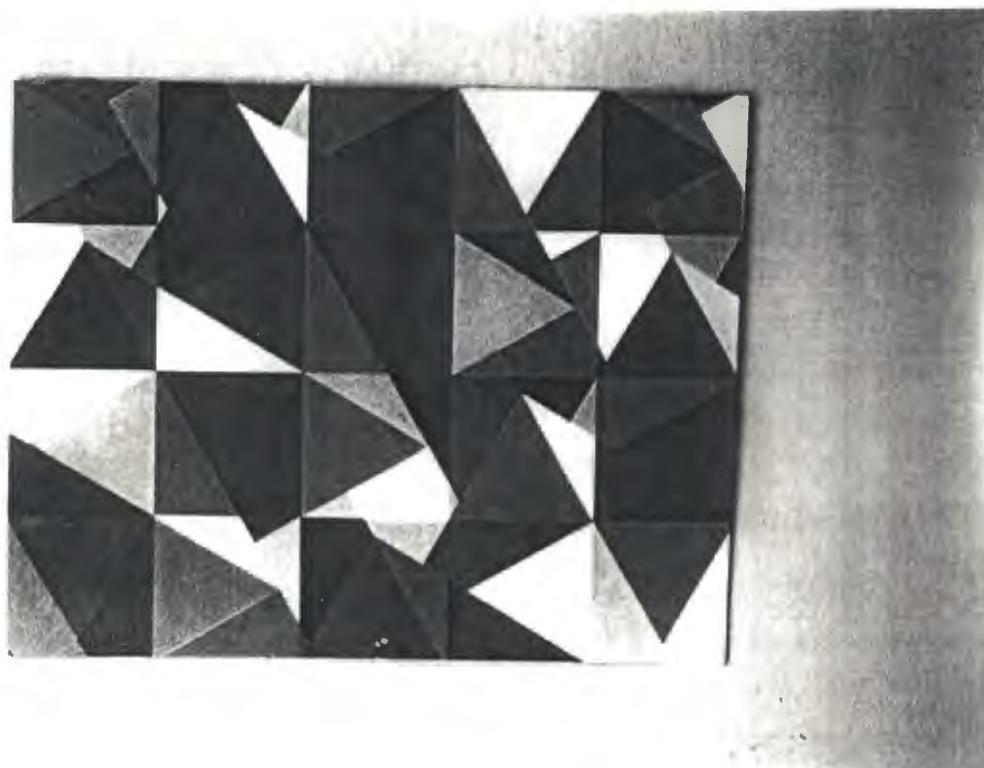


Fig. 84 - RAUL CÓRDULA. Sem título (1984); acrílico,  
pigmentos terrosos sobre tela, 80x75cm

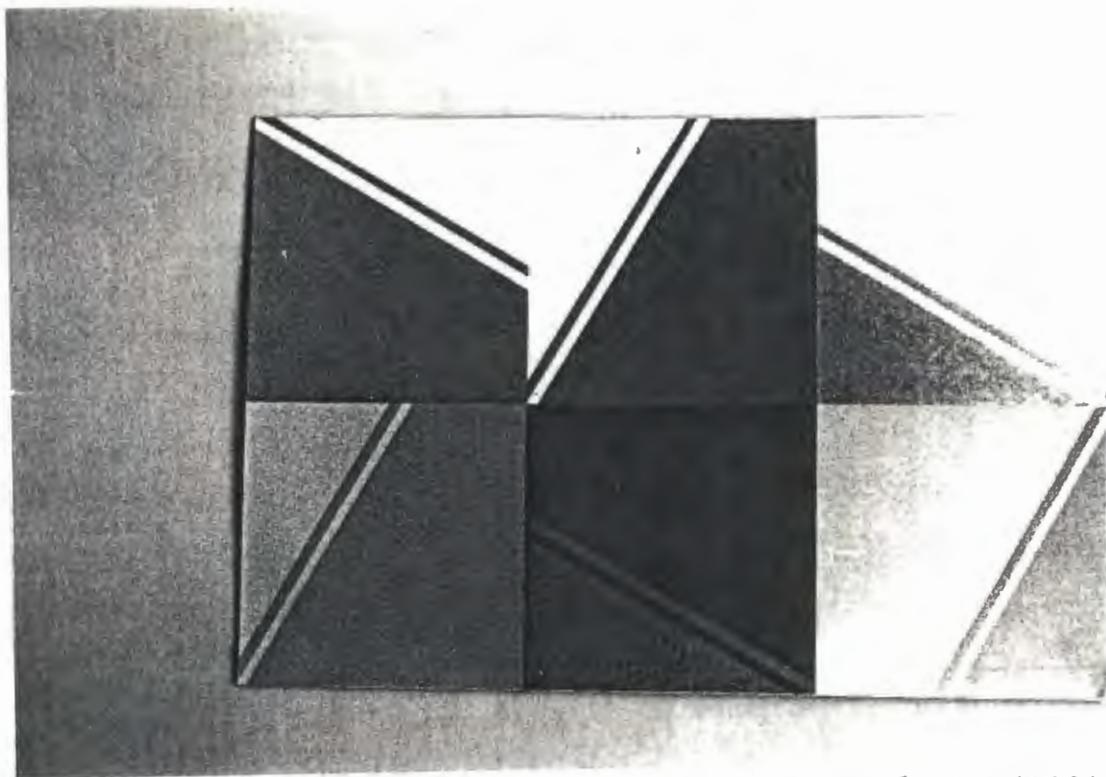


Fig. 85 - RAUL CÓRDULA. Sem título (1984);  
acrílico, pigmentos terrosos sobre  
tela, 75x60cm

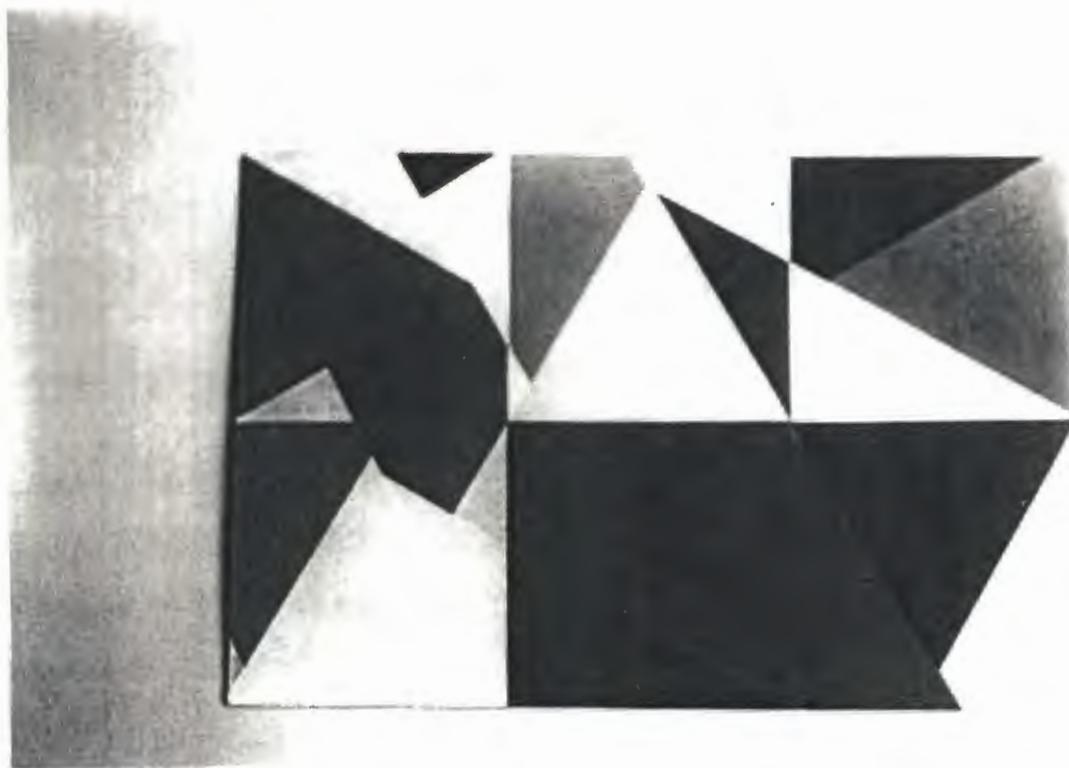


Fig. 86 - RAUL CÓRDULA. Sem título (1984); acrílico,  
pigmentos terrosos sobre tela, 75x50cm

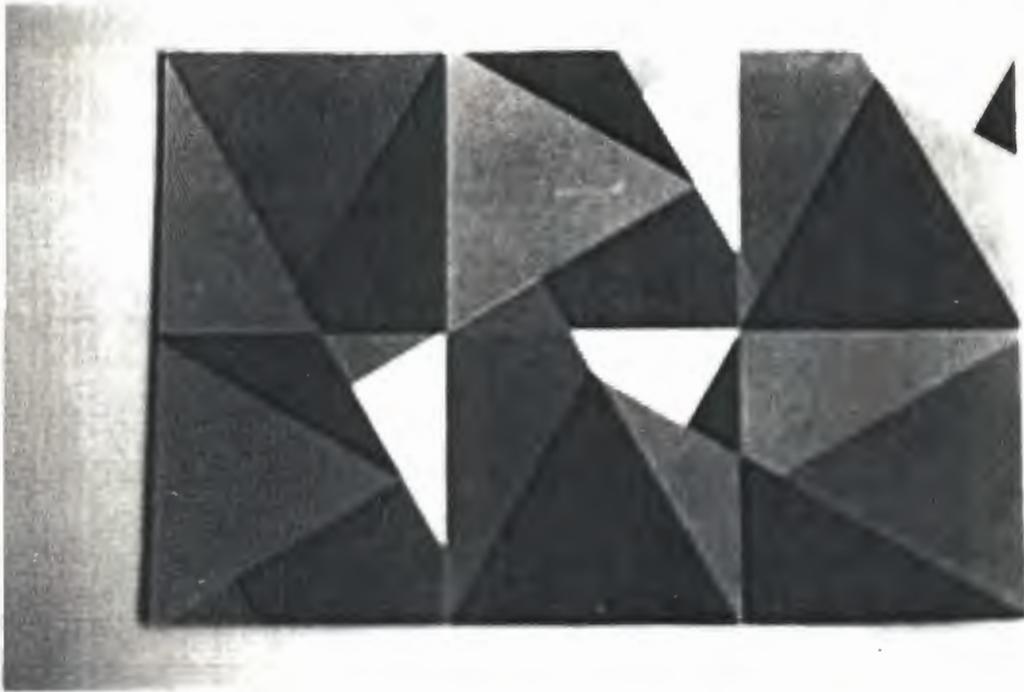


Fig. 87 - RAUL CÓRDULA. Sem título (1984);  
acrílico, pigmentos terrosos  
sobre tela, 80x50cm

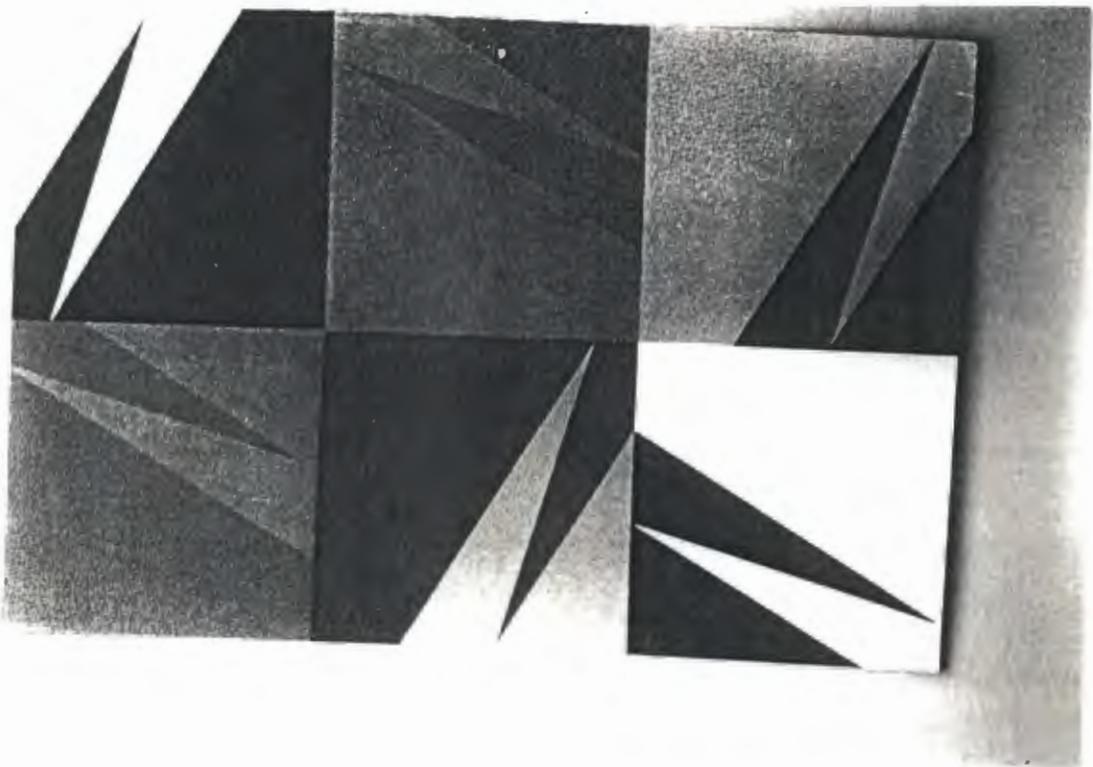


Fig. 88 - RAUL CÓRDULA. Sem título (1984);  
acrílico, pigmentos terrosos sobre  
tela, 80x45cm

tinuidade da estrutura geométrica planar; e a permanência da malha e do triângulo.

A primeira pintura desta série (Fig. 83) revela uma estruturação geométrica semelhante ao padrão compositivo encontrado em algumas pinturas de 1982 (Figs. 77, 78, 79 e 80). É o mesmo rigor geométrico, resultante de uma composição planar, em que superfícies foram configuradas a partir de linhas grossas, verdadeiros zigue-zagues responsáveis pelo intenso dinamismo das faturas pictóricas. Enquanto nestas pinturas de 1982 (Figs. 77 a 80), a presença de tons baixos de cinza foi a tônica da plástica imóvel, nas pinturas expostas na Pampulha, embora as tonalidades de cinza estejam presentes, verificamos que o artista utilizou, nos seus elementos, o vermelho, o amarelo e o cinza azulado, que constroem a trama dinâmica dos "quase triângulos", nos quais, um dos lados está, permanentemente, no desvio.

Na construção destas pinturas (Figs. 84 a 90), o artista partiu da malha ortogonal que gerou uma seqüência de quadrados, decompostos por triângulos, trapézios e polígonos irregulares (Figs. 84, 85, 86, 87 e 88). A geometria estrita resultante desta estrutura é, em contrapartida, desmobilizada pela precisão das cores primárias - vermelho, amarelo e azul -, em contraposição aos vários tons de verde, às tonalidades terrosas, ao preto e ao cinza, aplicados aos seus elementos constitutivos.

Apesar de Córdula ter aplicado as mesmas cores às composições das telas sem título (Figs. 89 e 90), observamos diferenças nas suas respectivas estruturas. Somente as linhas horizontais da malha ortogonal, presentes nas pinturas

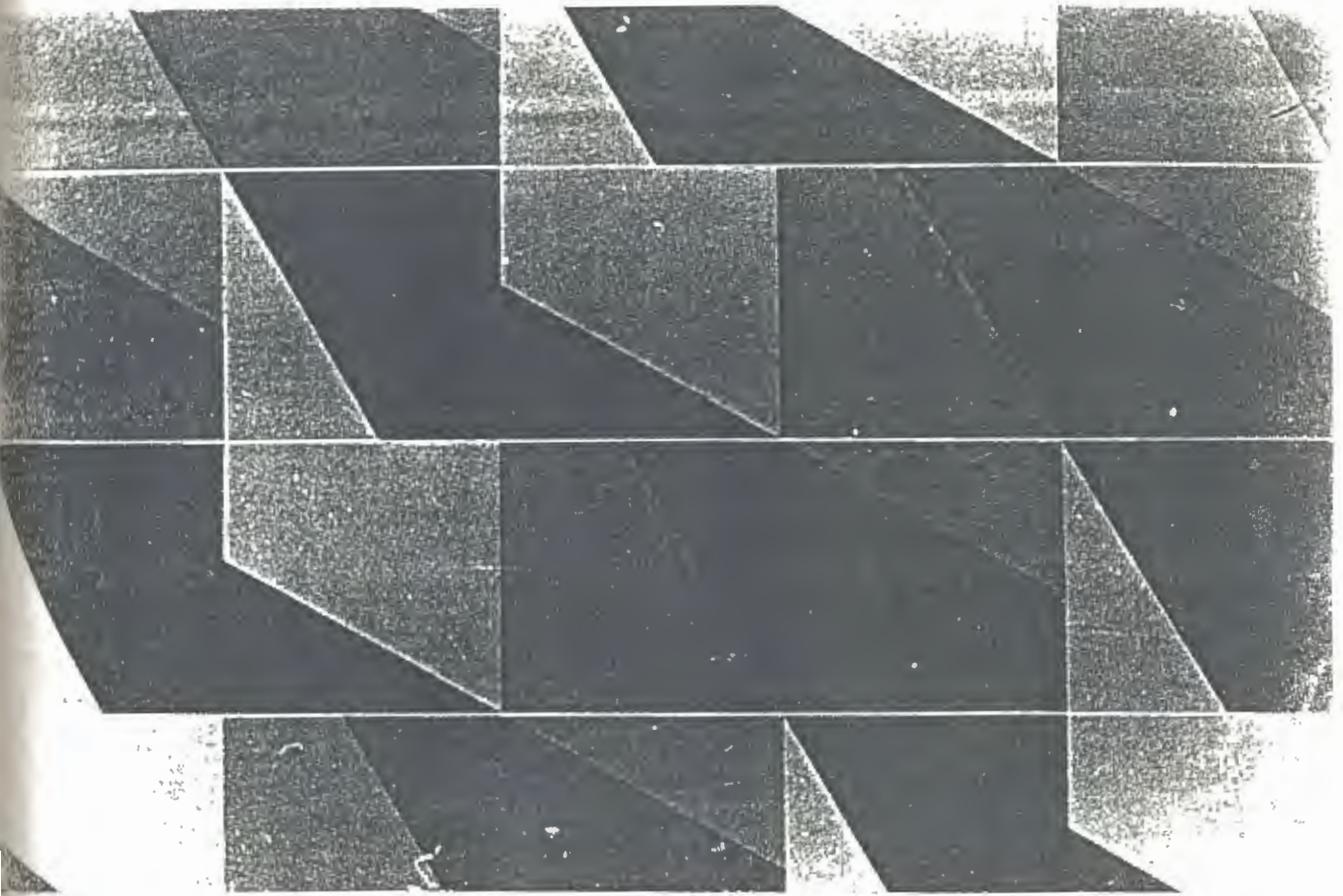


Fig. 89 - RAUL CORDULA. Sem título (1984); acrílico, pigmentos terrosos sobre tela, 100x80cm



Fig. 90 - RAUL CORDULA. Sem título (1984); acrílico, pigmentos terrosos sobre tela, 80x75cm

precedentes (Figs. 84 a 88), foram conservadas nesta pintura (Fig. 89), em que a composição geométrica de triângulos e trapézios estruturou-se a partir da combinação de um triângulo e de um trapézio (localizados em faixas diferentes); e de um triângulo e um trapézio (situados na mesma faixa horizontal). Nesta outra pintura, exposta na Pampulha (Fig. 90), a trama ortogonal desapareceu. Em seu lugar, Córdula produziu uma composição de triângulos de ângulos agudos, trapézios e outros polígonos, que ocupa todo o plano da tela, obediente a um jogo de cores complementares (vermelho e verde), associado aos tons de cinza, terra e preto. A espacialidade destas pinturas foi alcançada pelo artista em função do seu pensamento plástico-formal-colorístico, que revela o amadurecimento do seu espírito criador. A compreensão da armadura das obras cubistas do período analítico (Fig. 91), em que a lógica planar dos triângulos resulta numa composição feita de triângulos em três dimensões, possibilitou que Córdula manipulasse inequivocamente o plano bidimensional destas pinturas.

A incansável investigação da trama plástica resultou na produção de uma série de pinturas denominada "Chuva Imóvel", que também participou desta mostra na Pampulha, em 1985. Todas as pinturas da série (Figs. 92 a 99) foram produzidas em acrílico sobre tela. A maioria delas foi estruturada a partir da malha ortogonal (Figs. 95, 96, 97, 98 e 99). Duas delas (Figs. 92 e 93) não apresentam a malha ortogonal. Sobre o fundo areia (Fig. 92), Córdula construiu segmentos de retas com duas superfícies paralelas de cores diferentes: verde e vermelho na reta que sai da base, e rosa e preto da outra que se localiza também na diagonal da tela minimalista.



Fig. 91 - PABLO PICASSO. s.t. (1915)



Fig. 92 - RAUL CORDULA. Série "Chuva Imóvel" (1984);  
acrílico sobre tela, 80x75cm

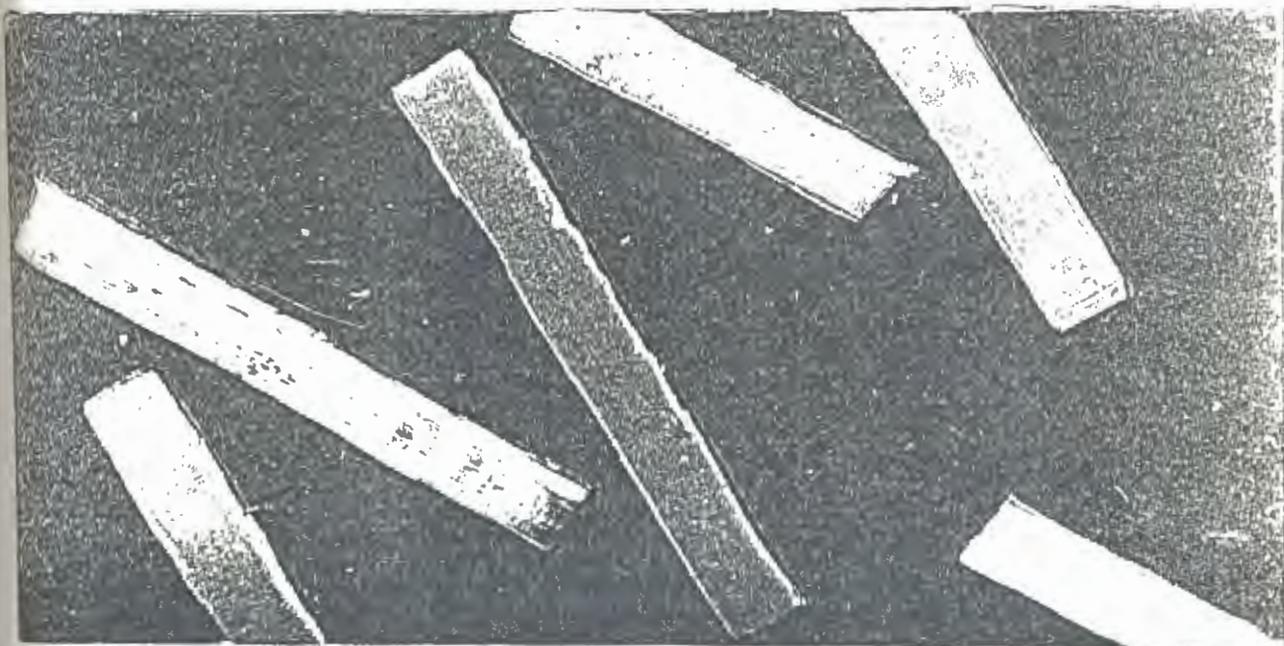


Fig. 93 - RAUL CORDULA. Série "Chuva Imóvel" (1984); acrílico sobre  
tela, 100x50cm

Na tela seguinte (Fig. 93), observamos que Córdula não utilizou instrumentos de desenho na produção dos seus signos. Ao contrário, sobre o fundo cinzento, o artista, com pinceladas soltas, lançou no plano da tela superfícies retangulares com cores variadas, chapadas, sem nenhuma alusão ao volume. Do canto esquerdo desta pintura, três faixas gestuais seguem paralelamente em seqüência, até o canto superior direito da tela. As outras três, em amarelo, também paralelas, surgem da extremidade direita, intercalando-se com as faixas vermelhas.

Encontramos solução semelhante em uma pintura de Judith Lauand - "Composição", de 1954 (Fig. 94), que desenvolveu a sua arte concreta nos anos 50.<sup>152</sup> Da mesma forma que Córdula, a artista paulista distribuiu sobre o fundo neutro e liso da tela, uma série de pequenos retângulos, de tamanhos e de cores variadas, num gesto que a princípio, nos parece aleatório. Mas o resultado final da pintura estabelece um profundo sentido de equilíbrio, sem, contudo, neutralizar o ritmo dinâmico da fatura pictórica, conforme os postulados concretos: rigorosa racionalidade da composição; formulação matemática na construção da estrutura espacial (configuração de ritmos e relações dos elementos pictóricos); bidimensionalidade do espaço; a concreção de uma *imagem-idéia* em uma *imagem-objeto* afastadas das expressões não-figurativas que, para os teóricos concretos, parecem mera diluição da imagem pictórica.<sup>153</sup>

<sup>152</sup> AMARAL, A. (1977) p. 214

<sup>153</sup> GULLAR, F. "Arte Concreta". In: AMARAL, A.A. (1977) p. 105-107

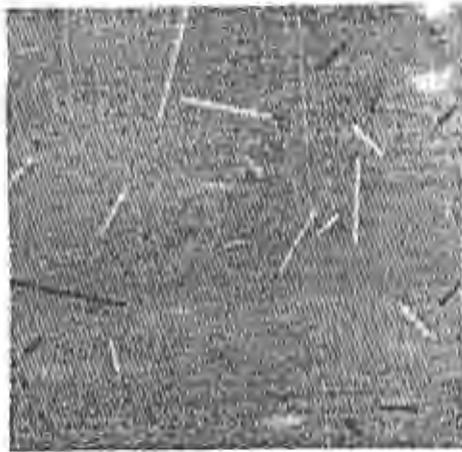


Fig. 94 - JUDITH LAUAND. "Composição" (1954);  
óleo sobre tela

Para a série "Chuva Imóvel", Córdula ainda produziu cinco telas (Figs. 95, 96, 97, 98 e 99), através das quais confirmamos a atenção do artista em relação aos postulados concretos, acima mencionados. Sobre fundos neutros, tais como o cinza (Figs. 95, 96, 97 e 99) e o ocre (Fig. 98), o artista construiu a malha ortogonal. Acima dela, Córdula lançou uma série de dois segmentos de reta, paralelos e de várias cores, compostos com preto, branco, verde, azul e rosa (Fig. 95); e amarelo (Fig. 96), que resultam em retângulos. Estas figuras se localizam na interseção das linhas ortogonais, ora embutidos na trama (Fig. 95), ora livres dela (Fig. 96).

Apesar de constatarmos o mesmo princípio construtivo destas pinturas — a composição de dois segmentos de retas paralelos, com cores variadas combinadas com preto, sobre um fundo neutro — nesta outra tela (Fig. 97), que Córdula produziu, verificamos que em cada seqüência de quadrados uma sucessão de segmentos de retas inscreve-se na sua diagonal. A aparente desordem dos segmentos de reta impõe uma dinâmica ao espaço pictórico, que, na verdade, surgiu de uma composição rigorosa. Da conjugação de todos os quadrados e segmentos de reta, a composição atingiu um ritmo visual de extrema plasticidade.

Num procedimento semelhante, Córdula produziu esta outra pintura da série "Chuva Imóvel" (Fig. 98). Estruturada sobre um fundo ocre-terra, a trama ortogonal abriga, em cada um dos seus quadrados, dois tipos de segmento de reta: um mais espesso com cores variadas (vermelho, marrom e cinza); e outro com uma linha fina marrom (análoga àquela que o artista



Fig. 95 - RAUL CÓRDULA. Série "Chuva Imóvel" (1984); acrílico sobre tela, 75x60cm

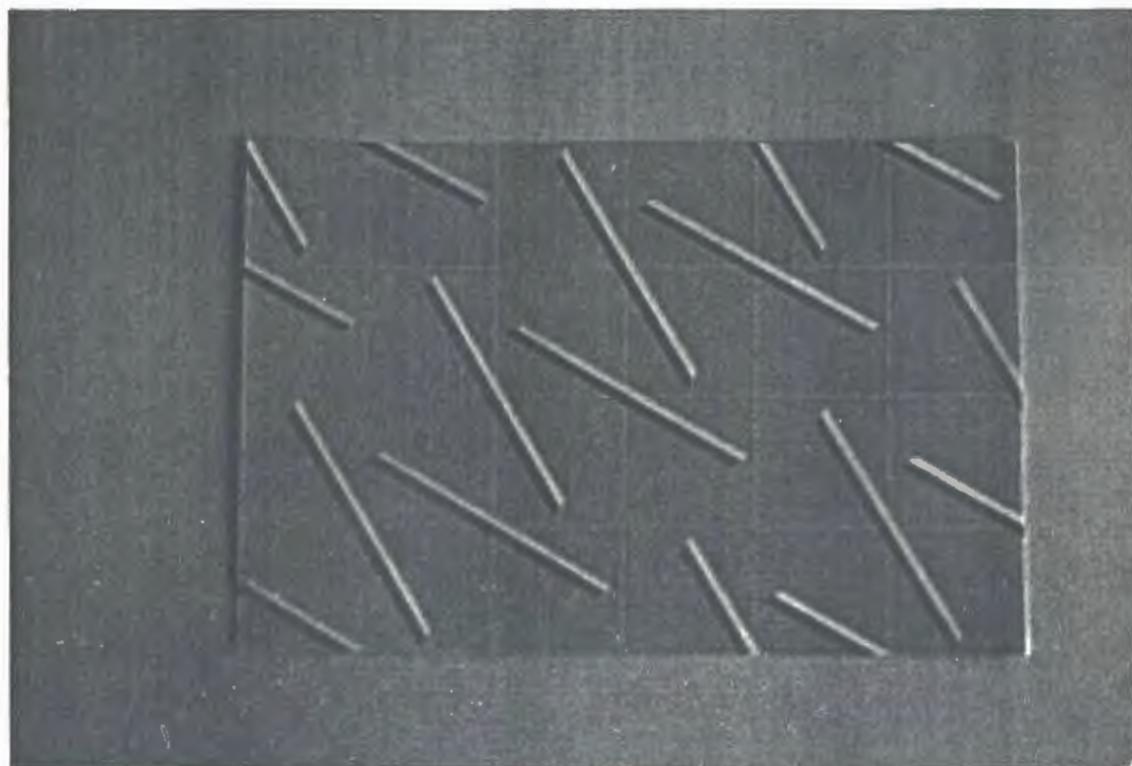


Fig. 96 - RAUL CÓRDULA. Série "Chuva Imóvel" (1984); acrílico sobre tela, 80x60cm

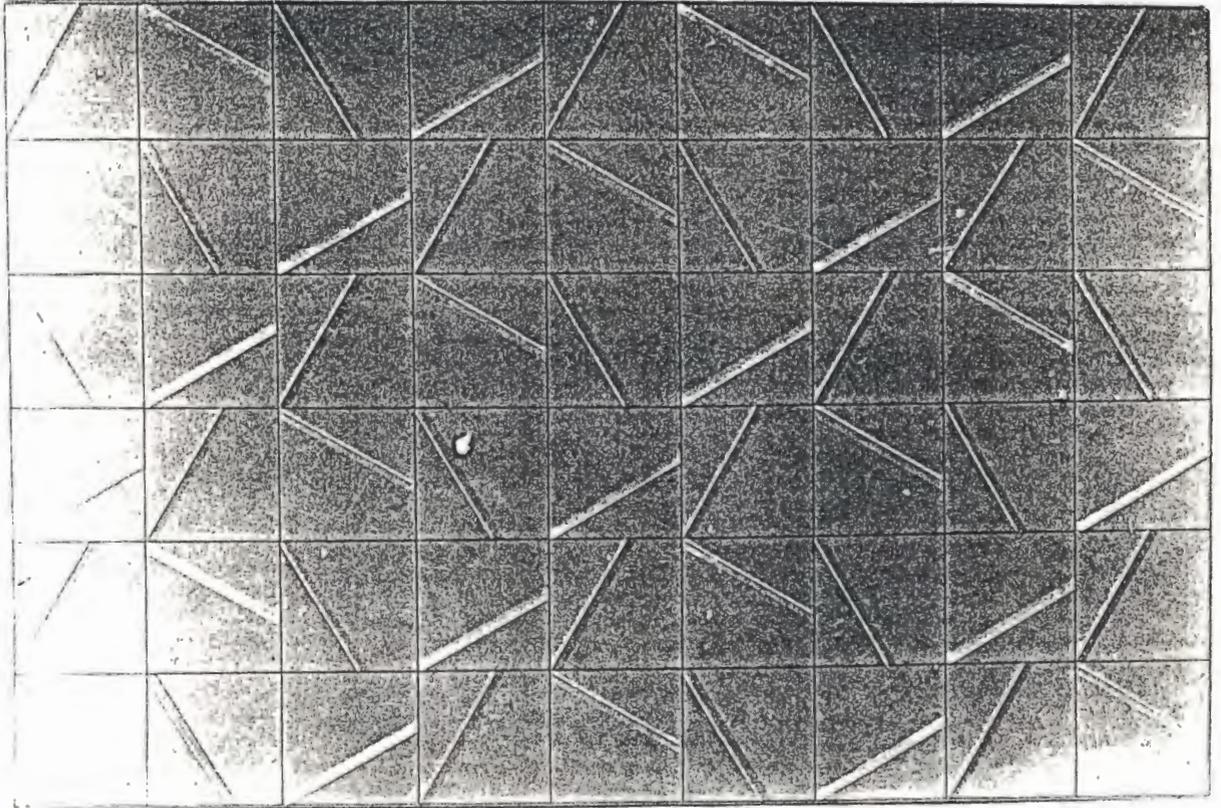


Fig. 97 - RAUL CÓRDULA. Série "Chuva Imóvel" (1984); acrílico sobre tela, 100x70cm



Fig. 98 - RAUL CÓRDULA. Série "Chuva Imóvel" (1984); acrílico sobre tela, 85x70cm

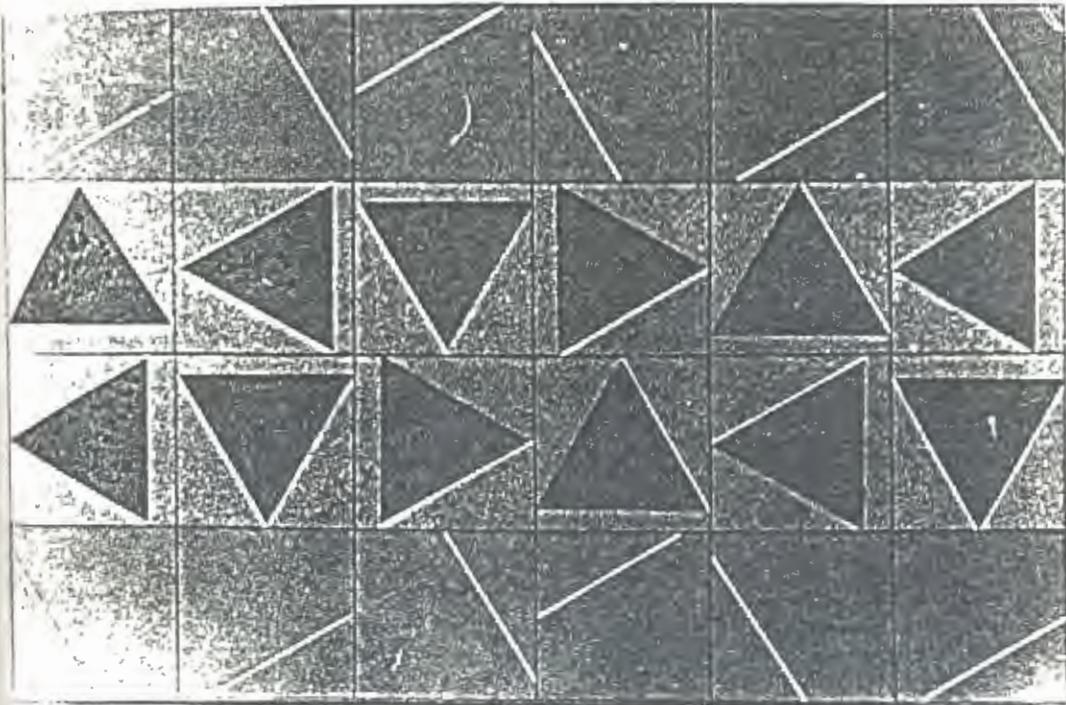


Fig. 99 - RAUL CÓRDULA. Série "Chuva Imóvel" (1984); acrílico sobre tela, 85x60cm

usou na construção da malha). O encontro dos dois segmentos de reta, conjugados com um dos lados dos quadrados, é responsável pelo aparecimento de uma série de triângulos que suscitam um movimento dinâmico e uma plasticidade construtiva, comum às demais pinturas expostas nesta mostra, na Pampulha. A última pintura da mostra (Fig. 99) é uma síntese da pesquisa efetuada por Córdula, na série "Chuva Imóvel". A partir de duas tonalidades, o artista produziu o fundo da tela: cinza (nas faixas superior e inferior) e ocre (nas duas faixas centrais). Sobre este fundo, a malha organiza espacialmente o plano geométrico da pintura. Nas faixas superior e inferior, segmentos de reta ocupam diversas localizações nos quadrados subsequentes. A composição situada na faixa superior é inversa àquela localizada na seqüência de quadrados, na faixa inferior da tela. Nas duas faixas centrais, em cada quadrado, Córdula construiu um triângulo equilátero, cujo vértice vai girando no sentido da esquerda para a direita da tela. No final da primeira faixa, o movimento é oposto, imprimindo um ritmo visual sutil à composição.

Constatamos a universalidade do pensamento humano no momento em que nos deparamos com obras de arte, que fazem nos as mentes vagar em direção a tempos remotos, longínquos. Diante das pinturas da série "Chuva Imóvel" fomos impelidos a retroceder a um tempo em que alguns gregos inauguraram o pensamento filosófico ocidental. Foram os filósofos pré-socráticos, atomistas. Estes filósofos disseram ser o átomo a menor partícula pensável; e estabeleceram, também, que o átomo tem um movimento de queda no vazio absoluto. Mas, esta queda livre obedece a duas variações. Em latim, são designadas por

*Gravitas* e *Celeritas*. *Gravitas* tende a manter o movimento de queda dos átomos; e *Celeritas* permite a introdução de uma variação nesta queda. Os atomistas afirmaram que o átomo é a menor partícula pensável, e não a menor partícula perceptível. Os átomos são, então, o limite do pensamento e, consequentemente, são o limite daquilo que se pode apreender com relação à formação do mundo e dos corpos. O átomo é mais veloz do que a sensibilidade.<sup>154</sup> Entretanto, quando os filósofos atomistas introduziram uma variação nesta queda linear — *Celeritas* — os seus pensamentos voltaram-se para a possibilidade de os corpos se transformarem. *Gravitas* é a queda linear, sem variação do movimento, em que tudo permanece; *Celeritas* permite esta variação. O desenvolvimento deste pensamento inaugural da filosofia ocidental ocorreu séculos depois, com Epicuro (341-270 a.C.) e o filósofo latino Lucrécio (90 a 53 a.C.).

Ao examinar *Celeritas*, Lucrécio percebeu que este conceito implicava duas noções: *aceleração* que remete, diretamente, à variação de velocidade no deslocamento translativo de um corpo; e *celeridade*, que diz respeito ao intenso, ao movimento de emoção de um corpo. Lucrécio verificou que, para *Celeritas* ser possível, era necessário estabelecer uma outra noção, a de *Clinamen*. O *Clinamen* foi entendido pelo filósofo como sendo a potência de um corpo produzir o desvio no seu movimento de queda; um desvio diminuto que o corpo poderia realizar.<sup>155</sup> Porém, este desvio, que a potência do corpo é ca-

<sup>154</sup> DELEUZE, G. "Lucrécio e o Simulacro". In: *Lógica do Sentido* (1988) p. 275 e 276

<sup>155</sup> Ibidem, p. 277

paz de proporcionar, é mais veloz do que o mínimo pensável — o átomo. O *Clinamen* é uma potência do corpo que não se explica nem pela velocidade do pensamento, nem pela velocidade da apreensão, da percepção, da sensibilidade deste corpo. Ele é algo que escapa à consciência do corpo. O *Clinamen* responde pela possibilidade real do corpo, pois, a partir do desvio, o *Clinamen* permite que haja uma interação e uma troca absoluta entre todos os corpos da natureza. Lucrécio deu um estatuto molecular àquilo que produz tanto a percepção, quanto o pensamento. O *Clinamen* se relaciona a uma potência própria dos corpos, que está além do que o pensamento e a sensibilidade poderiam captar. De *Clinamen* advém *inclinação*, *declinação*, noções que estão ligadas à Sujeito, Vontade e Desejo.<sup>156</sup>

Evidentemente, Córdula, ao produzir estas pinturas (Figs. 92, 93 e 95 a 99), não pretendeu ilustrar nenhum destes conceitos. Mas, no instante em que lançou na superfície das telas um grande vazio (Figs. 92 e 93), a malha ortogonal (Figs. 95 a 99) e inúmeros segmentos de reta se movimentando no espaço, não podemos deixar de associar os seus sentidos aos postulados atômicos e lucrecianos. A trama ortogonal fixa nos reportou ao movimento sem variação de *Gravitas*; os diversos posicionamentos de reta, pelo movimento variável que determinou o ritmo das composições, nos levaram ao significado de *Celeritas*; e o encontro de dois ou três segmentos de reta, os primeiros sempre no desvio, e os últimos configurando o triângulo, nos conduziram à noção de *Clinamen*.

---

<sup>156</sup> DELEUZE, G. "Lucrécio e o Simulacro". In: *Lógica do Sentido* (1988) p. 273-275

Como foi visto, o átomo é a menor partícula pensável. Entretanto, o mínimo pensável para o pintor é a idéia-matéria, que ele torna visível como imagem. Desta forma, ao produzir esta série de pinturas, Córdula através do seu pensamento plástico e construtivo, buscava compreender, capturar na sua queda, os átomos constitutivos do triângulo - signo geométrico por ele eleito.

O triângulo equilátero passou por várias etapas de investigação por parte do artista. Nos anos 70, o triângulo surgiu da abstração das estradas que Córdula percorreu. Nas pinturas da série "Chuva Imóvel", este signo geométrico sofreu um processo analítico (ontológico), pela pesquisa da constituição molecular dos segmentos de reta que o compõem. E, em algumas das pinturas que foram expostas, em 1986, na Galeria Profiarte, em São Paulo (Figs. 100 a 104), verificamos que o triângulo começou a girar, girar, girar... Todas elas foram produzidas em acrílico sobre tela e manifestam um resultado plástico etéreo, em função da cor principal - o azul. Córdula utilizou o azul, tanto em alguns fundos, como também na maioria dos triângulos que as compõem.

Segundo Kandinsky, o azul é uma cor fria, distante, contrária às cores quentes que tendem a aproximar o espectador da tela. O azul possui uma claridade que provoca um distanciamento do fruidor em relação à obra por ele observada. O azul, para o pintor russo,

*é animado de um movimento concêntrico que se pode comparar ao de um caracol que se retrai em sua cascã [...]. A tendência do azul para o aprofundamento torna-o precisamente mais intenso nos tons mais profundos e acentua sua ação interior. O azul profundo atrai o homem para o infinito, desperta nele o desejo de pureza e uma sede sobrenatural. É a cor do céu*

*tal como se nos apresenta desde o instante em que ouvimos a palavra "céu".* 157

O triângulo equilátero, segundo Kandinsky, é o signo geométrico capaz de lubrificar a alma. É uma construção abstrata que facilita o avanço e a ascensão, lenta, quase imperceptível.<sup>158</sup> Indubitavelmente, percebemos nestas pinturas de Córdula (Figs. 100 a 104) os fundamentos kandinskianos acerca da cor azul e do triângulo. Na primeira tela de fundo azul (Fig. 100), o artista assentou uma seqüência com dois segmentos de reta alaranjados e com um azul mais claro do que o aplicado ao fundo. A ausência do terceiro segmento de reta possibilita a integração dos triângulos com o fundo da tela. E eles giram; giram ao longo do plano pictórico, com os seus vértices direcionados, ora para as laterais da tela, ora para o seu centro; e, em outras vezes, apontam para outras direções, promovendo um movimento de forças simultaneamente dinâmicas e tranqüilas, que levam o espectador a experimentar, na sua função, esta dualidade de sensações.

Nesta outra pintura (Fig. 101), os triângulos também estão girando sobre o azul-acinzentado do fundo. Entretanto, estes signos geométricos estão separados por quatro linhas finas brancas, que apóiam, sempre, um dos seus vértices. Córdula construiu-os com duas finas linhas brancas ou pretas. O terceiro segmento de reta também foi suprimido, de modo a possibilitar a integração dos triângulos com o fundo da tela. Várias tonalidades de azul foram aplicadas nas suas superfícies.

---

<sup>157</sup> KANDINSKY, V. (1990) p. 85 e 86

<sup>158</sup> Ibidem, p. 118



Fig. 100 - RAUL CORDULA. Sem título (1985); acrílico sobre tela, 100x90cm



Figs. 101 e 102 - RAUL CORDULA. Sem título (1985); acrílico sobre tela, 100x85cm e 100x85cm (RAUL CORDULA, DENISE E RICARDO MATTAR)

Não havendo, assim, dois triângulos iguais. E eles giram, promovendo uma sonoridade repousante (pelos triângulos de tons mais claros), ou grave (pelos triângulos com tonalidades mais escuras), acalmando os sentidos do espectador. Na pintura seguinte (Fig. 102), o azul utilizado por Córdula nos triângulos tende a escurecer, avançando até o preto utilizado nos triângulos que se localizam na segunda faixa da tela. No sentido determinado, de cima para baixo, estes triângulos suscitam uma sensação de tristeza, semelhante àquela que experimentamos quando *"mergulhamos em certos estados graves que não têm nem podem ter fim"*.<sup>159</sup> Os dois segmentos de reta foram unidos em um dos lados dos triângulos, que giram, giram, giram...

Numa outra pintura que participou desta mostra paulista (Fig. 103), Córdula inscreveu na malha ortogonal, os triângulos que a compõem. Girando ao longo da tela, os triângulos vermelhos e ocres foram sobrepostos por seções circulares. Nos vermelhos, por semi-círculos acinzentados; nos ocres, por seções circulares menores, na cor preta. O círculo também está presente nesta outra pintura (Fig. 104). Uma fina linha azul divide a tela de fundo branco, em duas seções. A superior contém nas extremidades dois círculos: um vermelho e o outro verde, que são sobrepostos por dois triângulos (verde e vermelho). Estes triângulos contêm outros triângulos menores, azuis. Na parte central da tela, um triângulo marrom, com a base fixada na lateral superior, aponta um vértice para a linha central. Na faixa inferior, observamos os mesmos

---

<sup>159</sup> KANDINSKY, V. (1990) p. 87

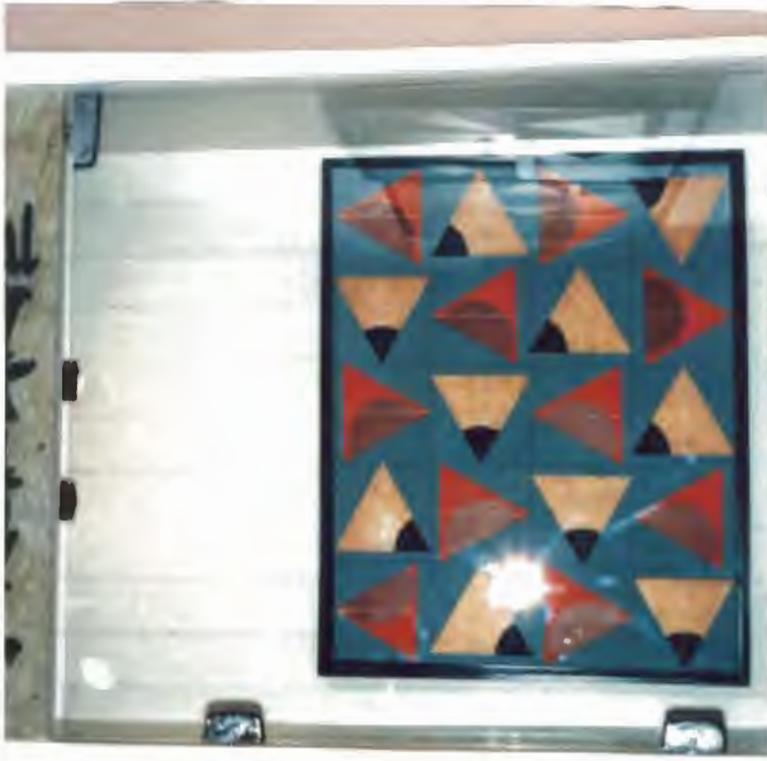


Fig. 103 - RAUL CORDULA. Sem título (1985); acrílico sobre tela, 50x70cm

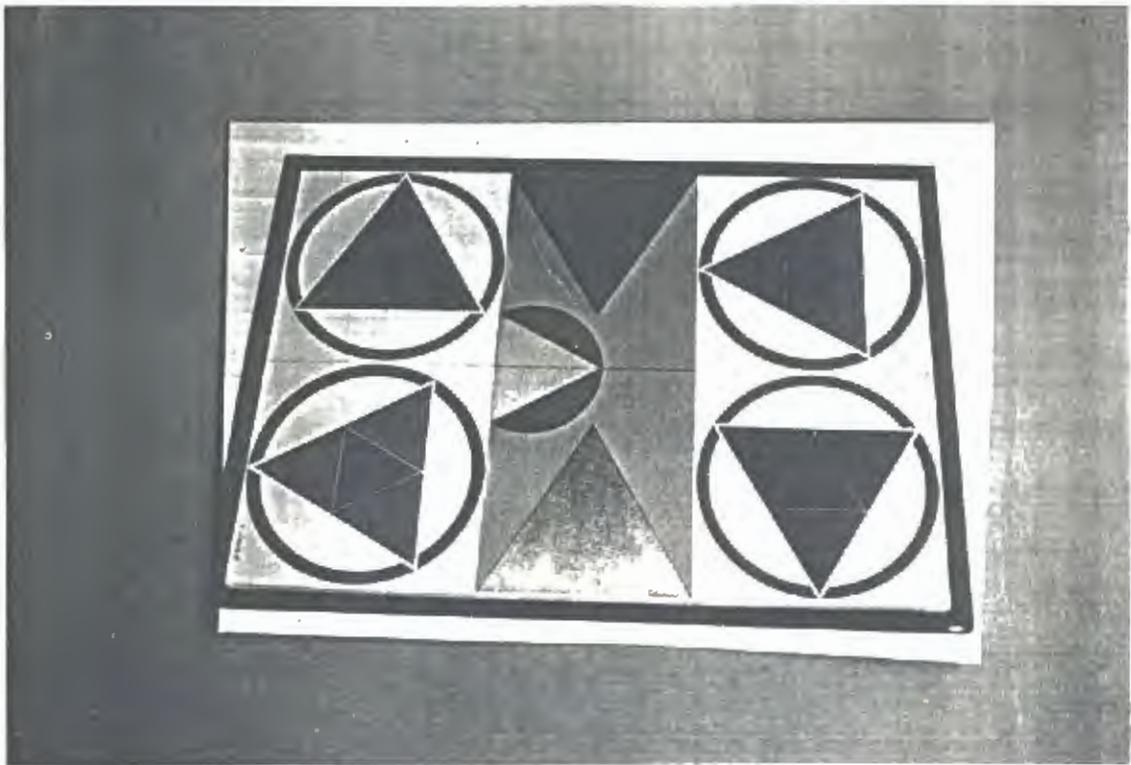


Fig. 104 - RAUL CORDULA. Sem título (1985); acrílico sobre tela, 75x50cm

elementos, dispostos inversamente. Na parte central, o triângulo ocre repousa sobre a base da tela e aponta o seu vértice na direção do vértice do triângulo marrom. Apesar da linha de separação, os quatro triângulos giram sobre o círculo, num movimento centrífugo.

A plasticidade desta tela (Fig. 104) é produto não só do dinamismo dos triângulos, mas também da escolha acurada das cores que Córdula empregou nos seus elementos construtivos. O azul infinito dos triângulos centrais, em conjugação com o verde e o vermelho (cores opostas e complementares), que manifestam uma tensão – produz uma harmonia, sem anular as qualidades desta ou daquela cor aplicada na tela. Embora a estrutura desta pintura seja diferente das outras obras que foram expostas na Galeria Profiarte, a plástica, o sentido temporal nascido do movimento giratório dos triângulos e o alargamento dos sentidos do espectador, resultante das cores utilizadas nesta pintura, consubstanciam o seu sentido comum – tornar visíveis as vicissitudes da alma humana.

Da memória das dunas que se espalham nas areias brancas das praias de Natal, onde Córdula esteve por ocasião do Congresso de Semiótica de que participou, em 1986, surgiram as pinturas da série "Duna" (Figs. 105 a 110). Produzidas em acrílico com pigmentos terrosos, estas pinturas apresentam uma composição triangular apoiada numa fina linha que se situa na base da tela. Nas "Dunas I e II" (Figs. 105 e 106), o triângulo maior inscreve uma série de triângulos menores. A "Duna I" (Fig. 105) foi construída sobre um fundo verde e possui dois triângulos vermelhos, um verde, um marrom e outro de cor ocre. As cores chapadas não produzem nenhum vestígio de

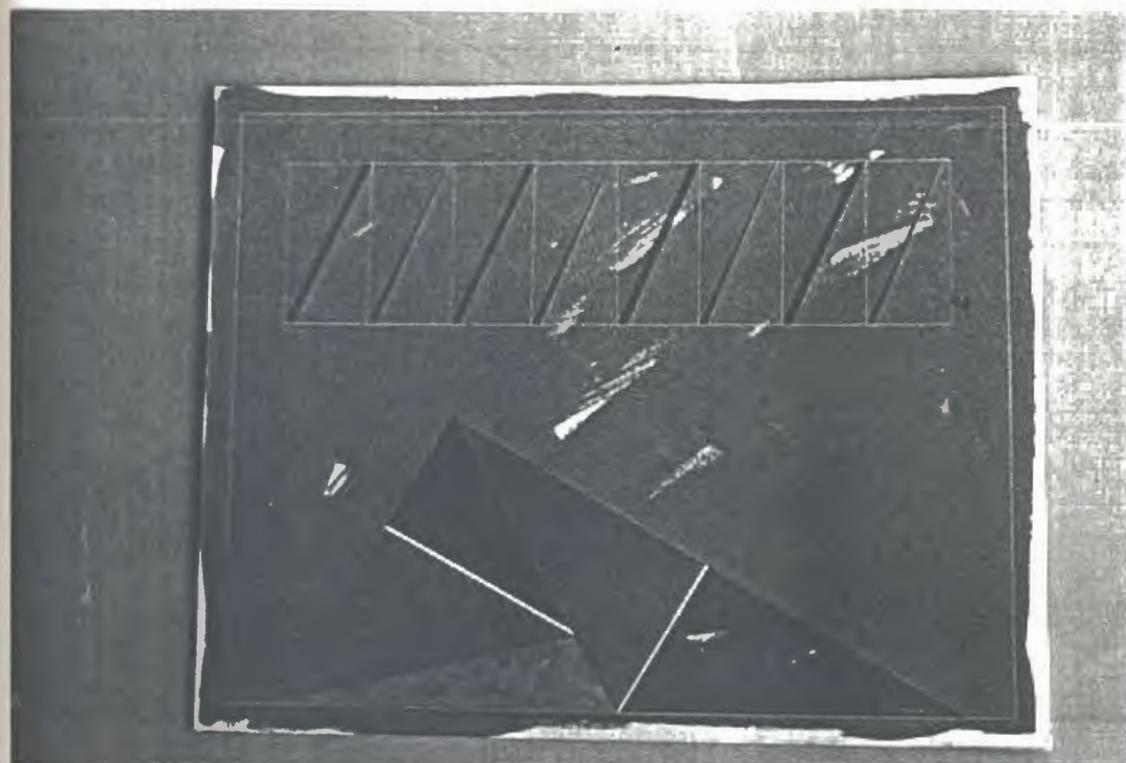


Fig. 105 - RAUL CÓRDULA. "Duna I" (1986);  
acrílico, pigmentos terrosos sobre  
tela, 85x70cm



Fig. 106 - RAUL CÓRDULA. "Duna II" (1986); acrílico, pigmentos  
terrosos sobre tela, 85x70cm

volume. Acima da composição, uma série de retângulos produzidos com linhas finas posiciona-se verticalmente e contém, nas suas diagonais, segmentos de reta nas cores vermelha e amarela. Uma fina linha branca circunda o perímetro da tela. Sobre todos estes elementos, Córdula lançou pequenas pinceladas brancas.

Na segunda "Duna" (Fig. 106), verificamos a mesma composição triangular. As cores aplicadas aos seus triângulos menores foram o preto, o marrom e o verde. Na sua parte superior, uma malha ortogonal de linhas finas e brancas é encimada por uma fita ondulada (em vermelho, amarelo e marrom), construída por seções circulares, herdeiras das ondulações presentes nas pinturas da série "Borborema" (Figs. 44 a 47). Sobre o fundo cinza-azulado, Córdula aplicou pinceladas largas — brancas, azuis e amarelas — que penetram no triângulo marrom avermelhado da composição principal.

Nas "Dunas III e IV" (Figs. 107 e 108), a composição principal se modificou. Dois triângulos equiláteros (um com o vértice encostado na lateral esquerda das telas, e o outro, mais ao centro) direcionam a composição de vários triângulos irregulares que aludem à conformação das dunas. As cores chapadas que foram aplicadas aos triângulos, constituem, pelas suas qualidades cromáticas, um jogo volumétrico, facetado, próximo daquele que vislumbramos ao observar, contra a luz, um cristal.

Na "Duna III" (Fig. 107), nos triângulos branco e amarelo foram aplicadas, respectivamente, linhas gestuais amarela e vermelha, correspondentes à instabilidade dos grãos de areia das dunas, constantemente expostos aos ventos maríti-

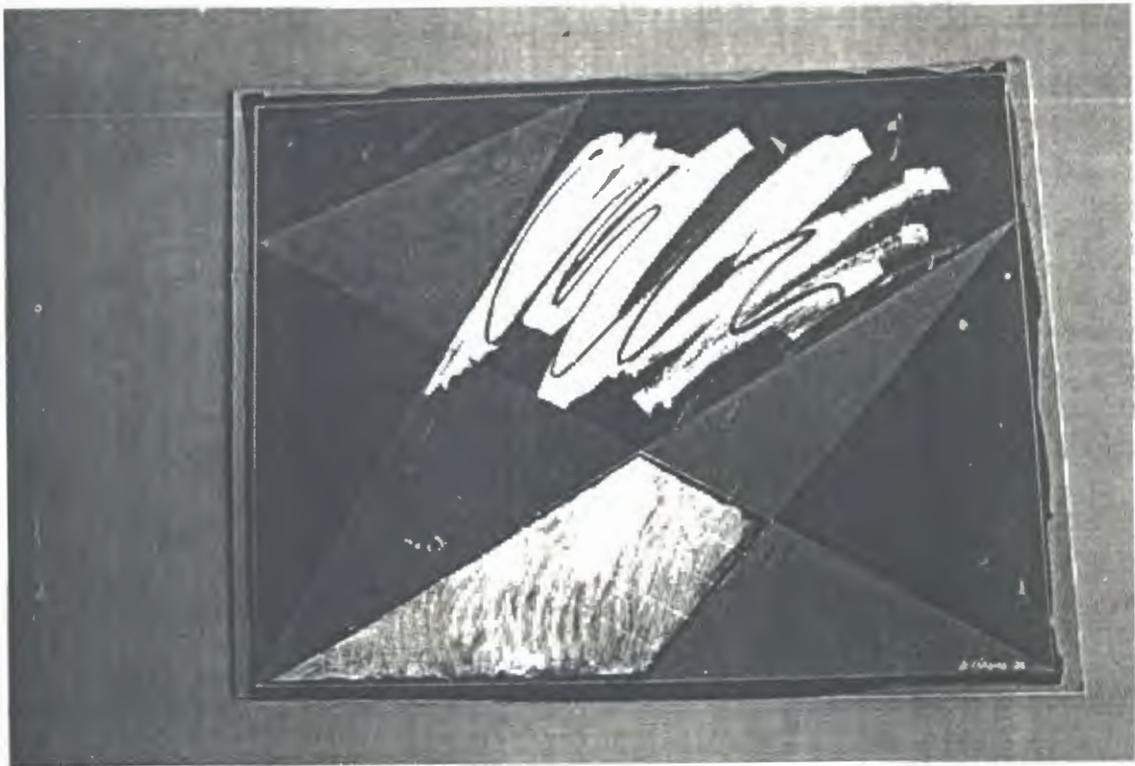


Fig. 109 - RAUL CÓRDULA. "Duna V" (1986);  
acrílico, pigmentos terrosos sobre  
tela, 85x70cm



Fig. 110 - RAUL CÓRDULA. "Duna VI" (1986); acrílico,  
pigmentos terrosos sobre tela, 85x70cm

mos, que os levam e os trazem ao seu sabor. Três linhas finas brancas, paralelas, surgem no alto da tela de fundo cinza. No alto da "Duna IV" (Fig. 108), e em um dos seus triângulos amarelos, Córdula lançou pinceladas gestuais azuis, eliminando, assim, um grande vazio na parte superior da tela. No outro triângulo amarelo, uma mancha vermelha ressalta a volumetria da composição.

Sobre um fundo marrom, Córdula compôs a "Duna V" (Fig. 109). Inscreveu no triângulo principal, situado na base da tela, dois triângulos (um vermelho e outro marrom) e um trapézio branco. Neste trapézio, Córdula deixou aparente as suas pinceladas irregulares, cuja textura difere das cores chapadas aplicadas aos outros elementos da tela. No lado superior deste trapézio, encontramos um triângulo laranja, com um ângulo muito agudo que se ampara na linha fina, a qual envolve toda a tela. Sobre todos estes elementos, o artista lançou pinceladas grossas em branco, encimadas por outras, em marrom.

Na "Duna VI" (Fig. 110), Córdula afastou-se completamente do objeto referencial — a duna. Sobre um fundo marrom, liso, o artista produziu com linhas brancas e finas, dois retângulos que inscrevem dois triângulos. O triângulo ocre, situado à esquerda, foi justaposto a uma mancha gestual de várias cores (branco, cinza, preto, marrom e vermelho), que distensionava o triângulo hierático, posicionado à direita. Construído por três outros triângulos, nas cores laranja, marrom e vermelho, este triângulo, por sua vez, apazigua a exacerbação manifestada pela mancha que cobre o triângulo vizinho.

A série "Duna" estabelece dois antagonismos: a divi-

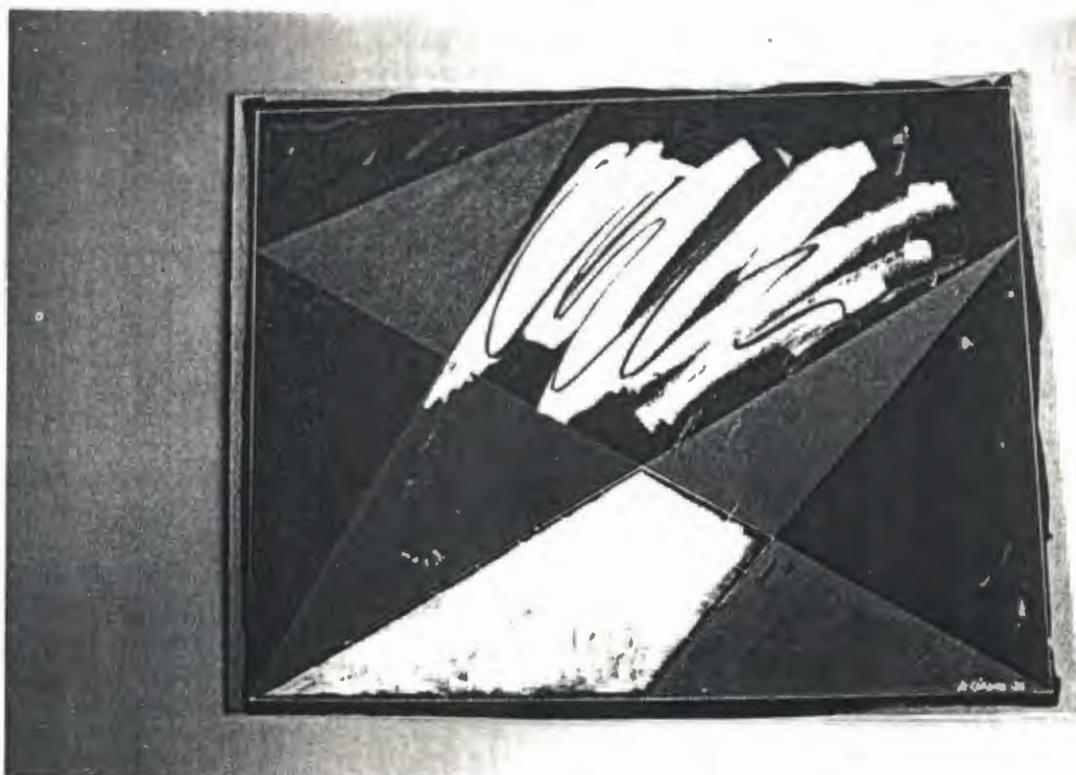


Fig. 109 - RAUL CÓRDULA. "Duna V" (1986);  
acrílico, pigmentos terrosos sobre  
tela, 85x70cm

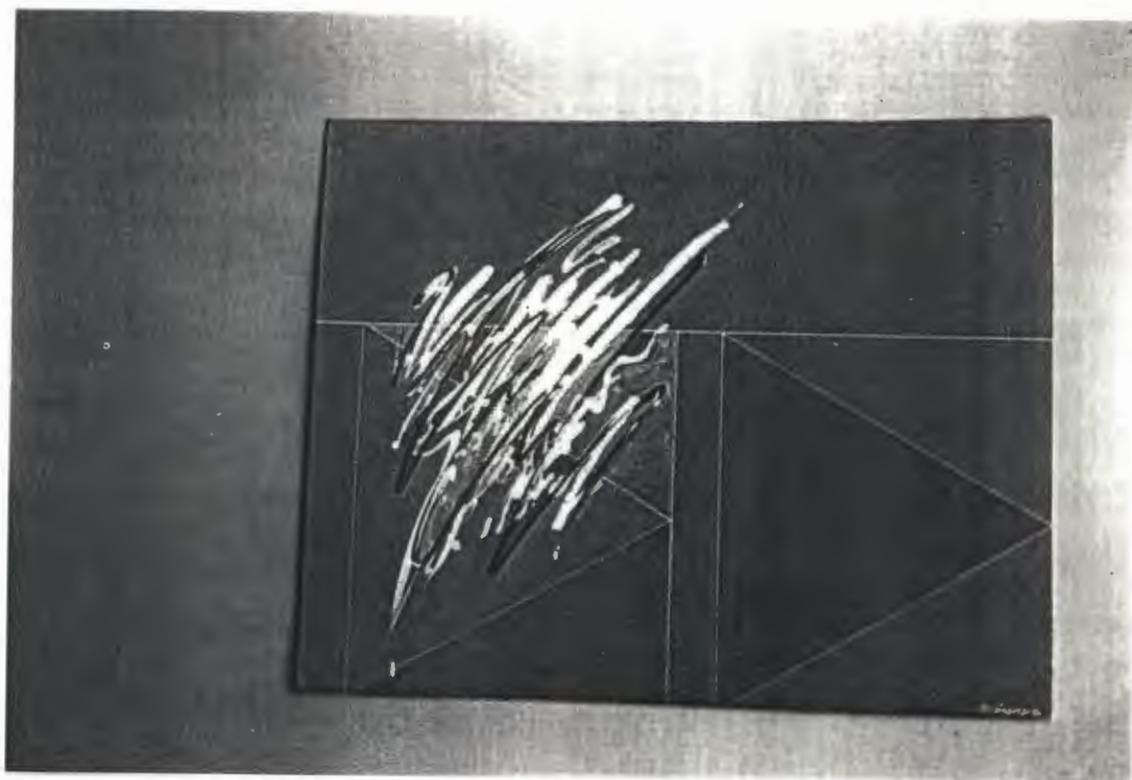


Fig. 110 - RAUL CÓRDULA. "Duna VI" (1986); acrílico,  
pigmentos terrosos sobre tela, 85x70cm

são entre céu e terra; e a existente entre gesto e construção. Oposições que Córdula trabalhará intensamente nas próximas pinturas.

A pintura produzida por Córdula no período correspondente aos anos de 1980 e meados de 1986, é concreta sem ser concretista, já que:

*pintura concreta e não abstrata, porque já passamos o período das pesquisas especulativas. Em busca da pureza eram os artistas obrigados a abstrair as formas naturais que escondem os elementos plásticos [...] . Pintura concreta e não abstrata, porque nada mais concreto, mais real, que uma linha, uma cor, uma superfície.* 160

E, antes de serem concretas, estas pinturas de Raul Córdula são construtivas, pois a arte concreta desenvolvida no Brasil, nos anos 50, surgiu "como proposta de radicalização do método construtivo no interior das linguagens geométricas, seqüência de um esforço para retirá-la do terreno do puro intuicionismo".<sup>161</sup>

### 2.3.2. A distensão do espaço

A visão do prateado exuberante, que a lua cheia derramava sobre as areias brancas da duna mais famosa de Natal, e do eclipse que, repentinamente obscureceu o seu brilho, colocou Raul Córdula diante de um acontecimento que ultrapassou o seu poder de exercitar a razão. O artista, naquela noite de 1986<sup>162</sup>, experimentou a tragicidade do mundo. Uma visão

<sup>160</sup> GULLAR, F. "Arte Concreta". In: AMARAL, A.A. (1977) p. 105

<sup>161</sup> BRITO, R. (1985) p. 39

<sup>162</sup> Entrevista à Autora, p. 313

côsmica que nega a docilidade deste mundo. Quanto a este acontecimento, Emmanuel Kant diria que Córdula experimentou uma "visão do sublime".

Na *Crítica do Juízo* (1790), Kant postulou, na "Análise do sublime", a existência de um entendimento superior, resultante de um livre acordo entre a imaginação e a razão humana.

*No sublime, a imaginação entrega-se a uma actividade de todo em todo diferente da reflexão formal. O sentimento do sublime é experimentado diante do informe ou do disforme (imensidade ou potência). 163*

*Assim pois a natureza, em nosso juízo estético, não é julgada sublime por excitar o medo, mas por despertar em nós a força (que não é uma força da natureza) para considerarmos mesquinhas as coisas que nos inquietam (a fortuna, a saúde, a vida) e, portanto, para considerarmos o seu poder (a que estamos sujeitos quanto a tais bens) no tocante a nós e à nossa personalidade, como um poder bruto a que não precisamos curvar-nos, quando se trata dos nossos princípios supremos, seja no sentido de sustentá-los ou de abandoná-los. 164*

A experiência do sublime é arrebatadora; é aquilo que conduz a razão até seu ponto mais elevado.

*O jogo do sublime é o das alternâncias, já que é o desacordo [...], (entre a razão e a imaginação), [...] que permite à razão simbolizar idéias de que normalmente não temos qualquer experiência sensível. Fúria, poder e outras idéias, são no desacordo têm uma exteriorização. [...] Mas, [...] a desarmonia nunca é tal que venha a questionar a possibilidade da harmonia do belo. 165*

Toda experiência, que está além da nossa compreensão,

163 DELEUZE, G. "Relação das Faculdades na Crítica do Juízo". In: *A Filosofia Crítica de Kant* (1991) p. 57

164 KANT apud PASCAL, G. (1990) p. 168

165 PALMEIRO, T. "A Estética de Kant". In: *Gávea 8* (1990) p. 39 e 40

por sua força ou extensão, é sublime. É um jogo de sensações atrativas e repulsivas, como se fosse uma tentativa da razão de remeter àquilo que a ultrapassa, pois ela descobre que "a totalidade não é um atributo da natureza, e sim dela, razão". Este desacordo induz a razão a ultrapassá-lo. Então, dá-se o acordo que "alarga" a alma. Daí, "vê-se que o acordo imaginação-razão não é simplesmente presumido: é verdadeiramente engendrado, engendrado no desacordo".<sup>166</sup> É um acordo que "faz violência à imaginação, ao conduzi-la à visão do Infinito; pois o infinito, que é um 'abismo' para a imaginação, é o domínio próprio da razão".<sup>167</sup>

Sendo artista, Córdula possui o talento especial da razão que, segundo Kant, denomina-se gênio. "O Gênio é precisamente a disposição inata pela qual a natureza dá à arte uma regra sintética e uma rica matéria". Kant define o gênio como a faculdade das "Idéias estéticas". Uma idéia estética

supera todo o conceito [...] fabricado pela razão [...] porque cria a intuição de uma natureza diferente da que nos é dada: outra natureza cujos fenômenos seriam autênticos acontecimentos espirituais [...]. A Idéia estética é, sem dúvida, a mesma coisa que a Idéia racional: exprime o que nesta há de inexprimível. [...] Em vez de apresentar indirectamente a Idéia na natureza, exprime-a secundariamente na criação imaginativa de uma outra natureza. 168

A partir da potência da sua razão e do alargamento da sua imaginação, o artista consegue ser uma potência de constituição da mesma forma que a natureza.<sup>169</sup> "Ao produzir,

<sup>166</sup> PALMEIRO, T.M. "A Estética de Kant". In: *Gávea* 8 (1990) p. 39

<sup>167</sup> DELEUZE, G. (1988) p. 58

<sup>168</sup> PASCAL, G. (1990) p. 168

<sup>169</sup> DELEUZE, G. "Relação das Faculdades na Crítica do Juízo". In: *A Filosofia de Kant* (1991) p. 63

ele se mostra como uma potência que sempre trará consigo a natureza (afinal ele é um talento natural), seja como incentivo, seja como limitação".<sup>170</sup>

As pinturas produzidas por Córdula, no período de 1987 a 1989, manifestam qualidades que lhes garantem o estatuto de sublime. Ao tematizar visões cósmicas, Córdula traduziu, pictoricamente, o combate entre a potência da natureza e a razão humana. Encontrou, nestas pinturas, o acordo possível desta desarmonia. O mistério destas pinturas aproxima-se do mistério da natureza. Não obstante, são enigmas diferentes. Enquanto o mistério da natureza é insondável, o segredo das obras de arte é passível de identificação no processo do seu fazer.<sup>171</sup>

A pintura produzida por Córdula, em 1987, revela uma decisão que o artista veio amadurecendo desde 1977, quando fomos surpreendidos pela inclusão de grafismos gestuais na sua pintura construtiva. (Figs. 59, 60, 61, 62, 64, 65 e 66). Dez anos passados, Córdula levou o gesto às últimas consequências.

A retomada deste procedimento é verificável na constituição das pinturas sem título (Figs. 111, 112 e 113), produzidas em acrílico sobre tela. A fixação do gesto, o "soltar a mão" do artista, é evidente nas imagens consubstanciadas nestas pinturas (Figs. 111 e 112), nas quais pinceladas grossas e contínuas conduzem, em zigue-zague, o espaço pictó-

---

<sup>170</sup> DELEUZE, G. "Relação das Faculdades na Crítica do Juízo". In: *A Filosofia de Kant* (1991) p. 63 e 64

<sup>171</sup> PALMEIRO, T. M. "A Estética de Kant". In: *Gávea 8* (1990) p. 42



Fig. 111 - RAUL CORDULA. Sem título (1987);  
acrílico sobre tela, 80x80cm



Fig. 112 - RAUL CORDULA. Sem título (1987); acrílico  
sobre tela, 90x75cm

rico. As cores utilizadas, acompanham a intenção. A descontração extrovertida do amarelo, a exuberância do vermelho e a introspecção do azul (em tonalidades que diferem em cada tela), intensificam o ritmo frenético das pinturas. Apesar da liberação do gesto, notamos uma certa rigidez na sua condução.

Esta questão foi ultrapassada na pintura sem título (Fig. 113), também produzida em acrílico sobre tela, que manifesta a total liberação gestual. Abaixo e entre as manchas de cor, inúmeros triângulos em amarelos compõem-se com segmentos de reta, em vermelho. As manchas coloridas em azul-escuro e branco promovem, no seu encontro, várias tonalidades de azul que chegam até o cinza-azulado. À medida que vai ficando mais claro, o azul perde sua ressonância, até não ser mais do que um repouso silencioso, ao tornar-se branco. O branco puro foi aplicado acima da massa azul e nos espaços que separam os triângulos. Pequenas pinceladas verdes e vermelhas foram lançadas sobre cada triângulo que compõe a tela. Certamente, a mancha colorida não expressa nenhuma realidade, nem subjetiva, nem objetiva. Descarrega apenas uma tensão que havia se acumulado no artista, no período em que ele se debruçou na pesquisa da lógica do seu plano pictórico, construindo pinturas estritamente geométricas (Figs. 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89 e 90 - por exemplo).

Esta atitude gestual é uma espécie de ação não projetada; uma reação do artista que veio desenvolvendo, até este momento, uma pintura rigorosamente geométrica. O ritmo frenético e cumulativo manifestado na fatura pictórica desta pintura (Fig. 113), aparentemente conquistado pela casualidade das



Fig. 113 - RAUL CÓRDULA. Sem título (1987); acrílico sobre tela, 100x85cm



Fig. 114 - JACKSON POLLOCK. Blue Poles (1953); óleo, duco y colores al aluminio sobre tela, 218x488cm

forças emanadas das manchas de cor, surgiu, no entanto, de um processo estrutural que assegura o seu equilíbrio. O turbilhão de manchas coloridas quase desmaterializa os signos geométricos que se sustentam pela concretude das linhas que os limitam, pelo amarelo luminoso das suas superfícies, como também pelos segmentos de reta vermelhos que impedem a sua dissolução. Se neste embate de forças, os triângulos não salvaguardassem as suas existências, poderíamos aproximar esta gestualidade às obras de Jackson Pollock (Fig. 114). Porém, a reação de Córdula é diferente daquela que impulsionou Pollock a levar o seu gesto às últimas conseqüências.

As obras da *Action Painting* americana traduzem uma ação não projetada em uma sociedade em que tudo está projetado. É uma reação àqueles artistas (como, por exemplo, os desenhistas industriais) que se integraram ao sistema, dedicando-se a tornar mais atraentes os produtos de consumo. Em contrapartida, a arte de Pollock

*no se sirve de la pintura para expresar conceptos o juicios, desfogó su ira contra la sociedad projectista haciendo de su pintura una acción no proyectada y no carente de riesgos. No es un contemplativo en un mundo de activistas, es un activista de signo contrario.* 172

É um artista que se obriga a usar os instrumentos do seu ofício — telas e cores — de maneira contrária a qualquer regra estabelecida. O seu furor profissional e técnico produziram pinturas que deixaram, no entanto, certa margem à casualidade:

*sin casualidad no hay existencia. La casualidad es libertad respecto a las leyes de la lógica, pero es*

*tambiên la condiciôn de necesidad por la que, al vivir, se afrontan a cada instante situaciones imprevistas. La salvaciôn estã en la capacidad de vivir con lucidez la casualidad de los acontecimientos. Todo estriba en encontrar el propio ritmo y no perderlo, pase lo que pase.* 173

Sentidos que estendemos a esta pintura de Córdula, na qual é incontestável a luta entre ordenação (geometria) e casualidade (manchas azuis e brancas). A partir deste acontecimento, o espaço pictórico sofreu uma distensão, apesar de ser estruturado com a oposição de forças (geometria e gesto). Entretanto, este processo teve início na produção de pinturas anteriores (Figs. 53, 54, 55, 60, 61, 92, 93, 95, 96, 97, 98, 100, 101, 102, 103, 105, 106, 107, 108, 109 e 110).

A decisão de romper o plano pictórico levou Córdula ao seu aprofundamento, iniciado nesta pintura em acrílico sobre tela (Fig. 115), na qual uma massa de cor invade a composição triangular, que repousa sobre a base da tela. A massa colorida foi constituída por espessas camadas de tinta, de várias cores. O sentido matérico por ela manifestado, reporta-nos à fatura de Van Gogh, mediante o acercamento estridente das cores, a linha irregular e o ritmo apertado das pinceladas, que fazem do quadro um contexto de signos animados por uma vitalidade febril e convulsiva. A massa revolta das cores invade as superfícies triangulares que foram produzidas por várias cores: azul, verde, violeta, ocre, preto e laranja. Esta inter-relação sustenta uma relação de forças atrativas, de tensão e repulsivas. Esta luta de forças traduz uma tentativa de superação do artista: eliminar da pintura a separação entre céu (parte superior da tela) e terra (parte infe-

173 ARGAN, G.C. (1984) p. 627



Fig. 115 - RAUL CORDULA. Sem título (1987); acrílico sobre tela, 100x70cm



Fig. 116 - VAN GOGH. "Corvos sobre triga" (1890); óleo sobre tela, 100x50cm

rior), já evidente nas suas pinturas anteriores. A integração dos elementos pictóricos – construtivos e gestuais – foi alcançada, também, pelas manchas de cores lisas, sem textura (o violeta escuro e o laranja) que, embora não se misturem, reúnem todas as faixas compositivas da tela.

Compreendemos melhor esta pintura de Córdula quando observamos a estrutura da última pintura de Van Gogh – "Corvos sobre trugal" (Fig. 116). Nela, a perspectiva é invertida, pois as linhas convergem do horizonte para o primeiro plano, como se o espaço se voltasse agressivamente para o espectador. O céu azul e os campos amarelos se repelem com uma violência perturbadora. Em contraste com a turbulência das pinceladas, todo espaço é de grande amplitude. O céu azul interminável apresenta-se como uma imagem de totalidade. O sentido horizontal prevalece na composição. O azul, de várias tonalidades, controla o espaço como enorme dominante e

*é absorvido pelos campos amarelos do caos dos caminhos e o dos pássaros se aproximando e levado ao profundo céu azul, a região da sensibilidade com mais nuances, uma essência pura e abrangente em que finalmente sujeito e objeto, parte e todo, passado e presente, longe e perto, não podem mais ser distinguidos. 174*

A proximidade desta pintura de Van Gogh (Fig. 116) à pintura de Córdula, de que estamos tratando, refere-se à massa colorida que paira sobre a composição triangular e o embaite dos artistas frente à compreensão do dualismo de céu e terra, corpo e espírito. Há também o desejo de um e outro de resolverem, imageticamente, este antagonismo que, no caso de Van Gogh, levou o pintor a um grau inusitado de angústia, cul

minando com o seu suicídio; e em Córdula, desde a década de 70, passou a ser a razão de sua arte.

As pinturas da série "Medusa" (Figs. 117 a 120) reforçam esta intenção. O triângulo – signo geométrico, objeto referencial – eleito por Córdula na década de 70, já estava presente na perspectiva invertida da sua primeira pintura (Fig. 1). Segundo Kandinsky,

*um grande triângulo dividido em partes desiguais, a menor e mais aguda no ápice, representa esquematicamente, suficientemente bem a vida espiritual [...]. Todo o triângulo, num movimento quase imperceptível, avança e sobe lentamente, e a parte mais próxima do ápice atingirá "amanhã" o lugar onde a ponta estava "hoje". Em outras palavras, o que para o resto do triângulo ainda é hoje apenas uma lenga-lenga incompreensível e só faz algum sentido para a ponta extrema, revelar-se-á amanhã, para a parte que lhe está mais próxima, impregnado de emoções e novas significações. 175*

Nas pinturas da série "Medusa" (Figs. 117, 118, 119 e 120) constatamos o domínio de Córdula a propósito das infinitas possibilidades do triângulo como signo geométrico. Nestas pinturas, observamos que os triângulos equiláteros não se apóiam nas bases das telas. Esta suspensão volátil alude à uma certa autonomia destas figuras geométricas em relação à linha de terra das telas em que foram constituídas. A onda – herdeira das pinturas da série "Borborema" (Figs. 44 a 47) – reaparece com o seu traço original na base do triângulo azul. Esta ele construído sobre o fundo azul mais escuro da tela, que apresenta grafismos gestuais em vermelho (Fig. 117). Córdula esclarece: "essa onda sempre perseguiu o meu trabalho [...]. Isso tem uma coisa volátil, de onda sonora... o que é

---

175 KANDINSKY, V. (1990) p. 35



Fig. 117 - RAUL CORDULA. Série "Medusa" (1987);  
acrílico sobre tela, 90x90cm

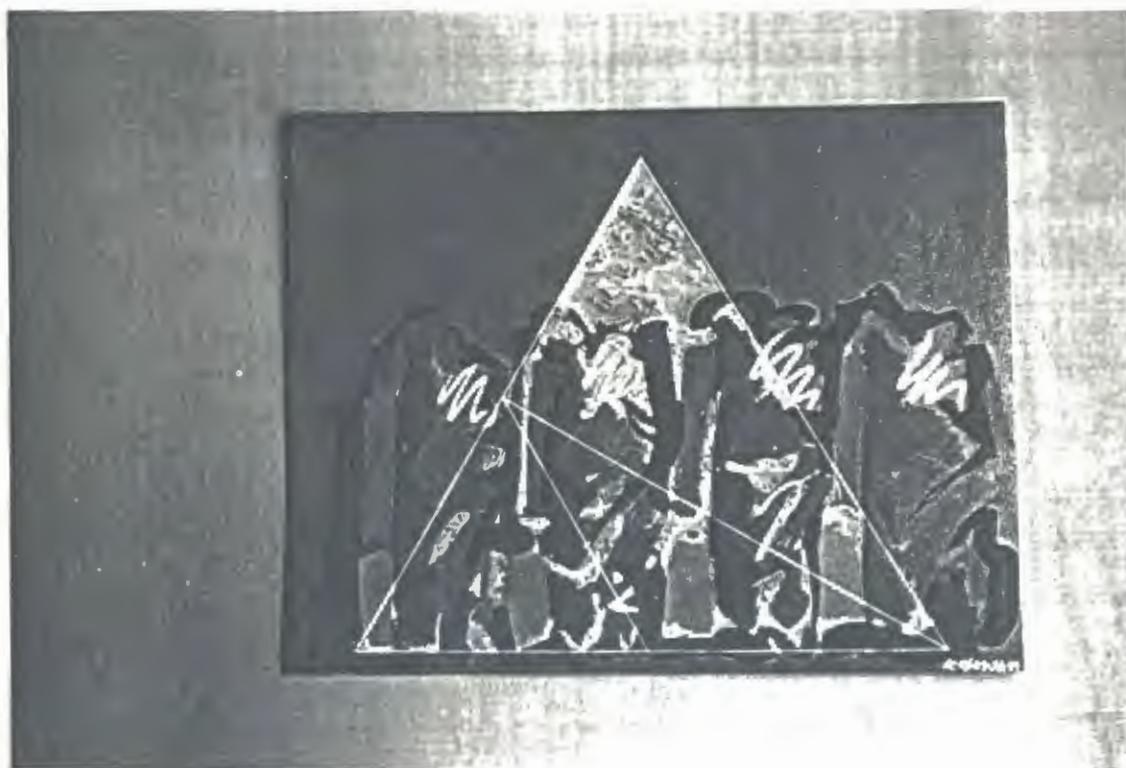


Fig. 118 - RAUL CORDULA. Série "Medusa" (1987); acrílico sobre  
tela, 90x75cm

*muito flagrante é que isso é um gerador de energia.*"<sup>176</sup> Este sentido de "emissão energética" é também verificado nos outros três quadros desta série (Figs. 118, 119 e 120). Com menor intensidade nestas pinturas (Figs. 118 e 119), e com uma descompressão maior nesta outra (Fig. 120). O sentido vertical das pinceladas gestuais reforçou, na pintura de fundo marrom (Fig. 118), o sentido ascensional do triângulo. Entretanto, o preto, o amarelo e o vermelho das pinceladas, pelas suas qualidades cromáticas (o amarelo e o vermelho são cores ativas; e o preto e o marrom, cores estagnantes)<sup>177</sup>, produzem uma neutralidade na ação das forças que emanam, e moderam o sentido ascensional do triângulo. De outro modo, o triângulo laranja da pintura de fundo azul (Fig. 119), por serem, laranja e azul, cores mais luminosas e complementares na escala cromática tradicional, tornam mais volátil a elevação do triângulo. As pinceladas verdes do fundo destendem a gestualidade das pinceladas vermelhas e azuis a que encimam. Isto ocorre porque a cor verde anula

*os movimentos excêntricos e concêntricos. Tudo fica em repouso [...]. A passividade é característica do verde [...]. O verde é o ponto ideal de equilíbrio dessas duas cores opostas, o laranja e o azul, e em tudo diferentes. 178*

Esta "indiferença" do verde acalma a luta gestual que ocorre sobre o triângulo da tela.

Nas três pinturas discutidas até agora (Figs. 117, 118 e 119), a gestualidade se reduz, apenas, à área dos triân

<sup>176</sup> Entrevista à Autora, p. 314

<sup>177</sup> KANDINSKY, V. (1990) p. 84-92

<sup>178</sup> Ibidem, p. 87



Fig. 119 - RAUL CORDULA. Série "Medusa" (1987); acrílico sobre tela, 95x75cm



Fig. 120 - RAUL CORDULA. Série "Medusa" (1987); acrílico sobre tela, 100x75cm

gulos. Evidência não constatada na última pintura da série "Medusa" (Fig. 120). Nela, todo o plano da tela foi tomado por manchas gestuais produzidas por diversas cores (azul, verde e vermelho), sendo o branco dominante no fundo. Acima no triângulo, grafismos em azul e vermelho, processam a ondulação energética, apaziguada pela profundidade e o distanciamento promovido pelos variados tons de azul do fundo; e pelas manchas em branco, que moderam a inquietação do laranja aplicado ao triângulo. Do branco

*cai um silêncio que se alastra para o infinito como uma fria muralha, intransponível, inabalável. O branco age em nossa alma como o silêncio absoluto. [...] No fundo [...], o branco é como o símbolo de um mundo onde todas as cores, enquanto propriedades de substâncias materiais, se dissiparam. 179*

O ano de 1987 foi intenso para Raul Córdula. Em meio à sua pesquisa pictórica, o artista recebeu um convite da Universidade Federal da Paraíba – que subsidiou a produção de um curta-metragem sobre a Pedra do Ingá – para criar uma pintura afeita ao mesmo objeto. Tarefa prazerosa para quem, dez anos antes, dedicou-se a uma investigação profunda acerca daqueles signos. Daí nasceram os elementos constitutivos da pintura encomendada (Fig. 121). O triângulo equilátero guarda, no seu interior, uma série de signos arcaicos formalizados diretamente com o pincel, com várias cores (amarelo, azul e preto), sem desenho prévio. Uma área alaranjada central é envolvida por outra, com uma mistura de preto e verde. Com uma fina linha branca, Córdula construiu o triângulo maior, assim como os outros três, do seu interior. Nas laterais da tela,



Fig. 121 - RAUL CORDULA. Sem título (1987); acrílico sobre tela, 95x70cm

duas inscrições iguais foram produzidas em verde e azul. O fundo violeta intensifica a atmosfera mística do quadro, pelas suas vibrações surdas e profundas, que suscitam sentimentos graves e misteriosos (estados materiais da alma, segundo Kandinsky)<sup>180</sup>. O violeta juntamente com o laranja forma um contraste no mundo das cores, na escala kandinskiana, e são cores complementares, cujo equilíbrio é semelhante ao de um "funâmbulo".<sup>181</sup>

O violeta também foi utilizado na construção do fundo de uma das pinturas da série "Constelações" (Fig. 122). Ne-la, uma seqüência de triângulos diferentes compõe-se com círculos, parcialmente inscritos. A mesma conjugação de triângulos e círculos é verificada nesta outra pintura da série (Fig. 123), de fundo amarelo. A ambas as telas, Córdula não aplicou qualquer cor específica nas superfícies dos triângulos e dos círculos. As suas concretudes devem apenas ao contorno produzido com linhas finas e brancas. Esta solução - signos geométricos vazados - estará presente nas pinturas subseqüentes. Esta criação do artista possibilitou, pela transparência que produz, a integração entre os signos geométricos e os outros planos das pinturas.

Em ambas as pinturas (Figs. 122 e 123), Córdula lançou manchas gestuais profusamente coloridas, entre o primeiro e o último plano das telas: na pintura de fundo violeta (Fig. 122), com as cores verde, vermelho, laranja, preto e azul; e, na de fundo amarelo (Fig. 123), com as cores verde, laranja,

---

<sup>180</sup> KANDINSKY, V. (1990) p. 93

<sup>181</sup> Ibidem, p. 93



Fig. 122 - RAUL CÓRDULA. Série "Constelações" (1987); acrílico sobre tela, 120x60cm



Fig. 123 - RAUL CÓRDULA. Série "Constelações" (1987); acrílico sobre tela, 120x60cm

vermelho, azul, e ainda a mistura destas duas, o violeta. A vibração emanada destas pinturas resulta da oposição e complementaridade de algumas cores utilizadas nas suas constituições, tais como verde e vermelho; laranja e violeta; e azul e amarelo, segundo a escala cromática de Kandinsky. Na escala cromática tradicional, o violeta do fundo da primeira tela (Fig. 122) opõe-se ao amarelo verificado no fundo da segunda (Fig. 123). É a conjugação de forças contrárias, em que uma não se impõe à outra. Nestas duas telas, esta oposição é patente. Entretanto, a observação de uma exige a percepção da outra. Elas não se anulam; uma reafirma a outra, num jogo de forças contrárias que não ficam impunes, aos olhos do espectador.

Se, para Kandinsky, "um triângulo provoca uma emoção viva porque ele próprio é um ser vivo"<sup>182</sup>, podemos estender este conceito em relação aos demais signos geométricos e, assim, podemos concluir que todo ser vivo é um corpo. Portanto, o que vemos nestas duas telas (Figs. 122 e 123) é o encontro de vários corpos (signos geométricos), cada um seguindo a sua própria inclinação e sua trajetória. Nestas pinturas, Córdula transformou em imagem o encontro dos corpos, a partir do movimento de desvio dos átomos que os constituem, segundo, como vimos anteriormente, o conceito lucreciano de *Clina-*  
*men.*<sup>183</sup>

Na última tela da série "Constelações" (Fig. 124), notamos a ausência do triângulo. Sobre o fundo escuro, cons-

<sup>182</sup> KANDINSKY, V. (1990) p. 217

<sup>183</sup> Vide p. 152-4 desta Dissertação

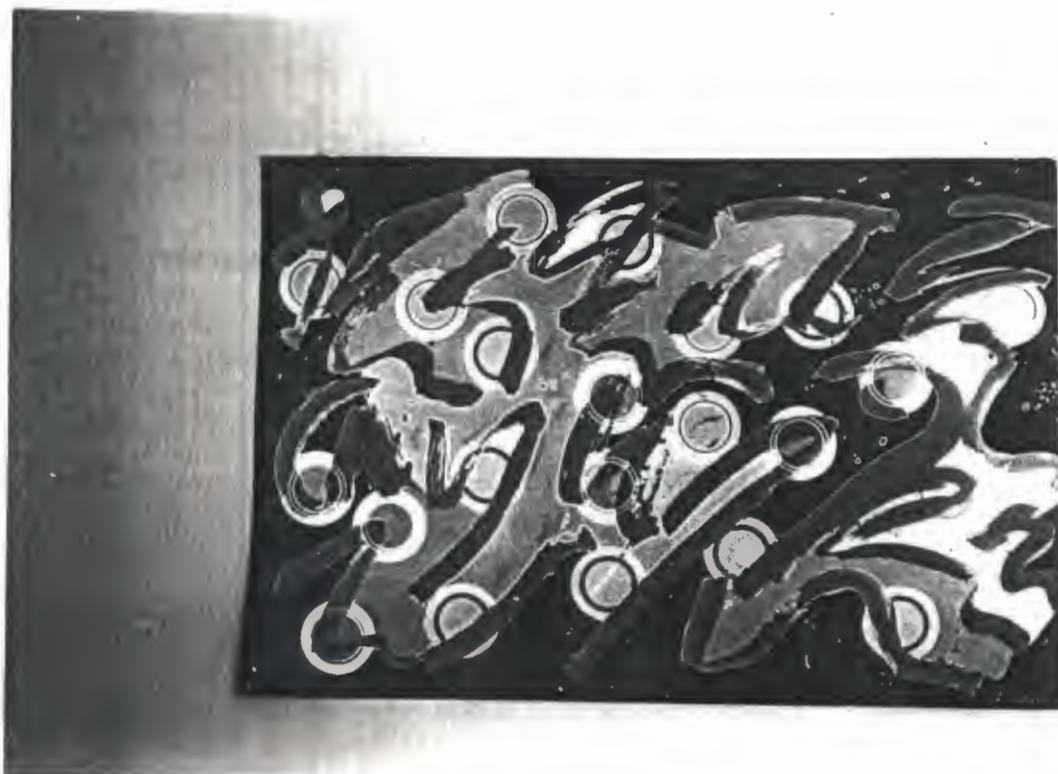


Fig. 124 - RAUL CÓRDULA. Série "Constelações" (1987); acrílico sobre tela, 100x75cm

truído com diferentes tonalidades de azul, inúmeros círculos concêntricos (em azul, amarelo, laranja e preto) espalham-se sobre o plano da tela, e instauram uma espacialidade cósmica. Grafismos gestuais vermelhos foram aplicados acima deles. Círculos-átomos, que caem livremente no vazio azul, profundo. O movimento dos círculos, embora variável, não impossibilita o encontro destes signos geométricos. São átomos acelerados, em *Celeritas*<sup>184</sup>, aptos a se encontrarem a qualquer instante e formarem corpos.

Ainda em 1987, Córdula produziu duas pinturas (Figs. 125 e 126) que consideramos decisivas na sua obra, pela discussão formal que propõem. Além do triângulo e do círculo, o artista passou a utilizar também, o quadrado. Na primeira delas (Fig. 125), Córdula lançou sobre o fundo azul-violeta uma seqüência alternada de triângulos, círculos e quadrados. Nenhum deles foi construído com instrumentos de desenho. O gesto, que os concretizou, assegurou o caráter lúdico da composição, semelhante ao de algumas pinturas de Paul Klee. A inclusão do círculo e do quadrado, nesta pintura, advém de uma procura do artista em relação ao conteúdo. Contudo, devemos deixar bem clara esta questão: "conteúdo = forma e forma = conteúdo".<sup>185</sup>

Na pintura seguinte (Fig. 126), verificamos a mesma estruturação espacial das pinturas produzidas anteriormente: signos geométricos vazados, localizados na área inferior da tela; manchas gestuais que invadem o perímetro destas figu-

---

<sup>184</sup> Vide p.152-4 desta Dissertação

<sup>185</sup> KANDINSKY, V. (1990) p. 173

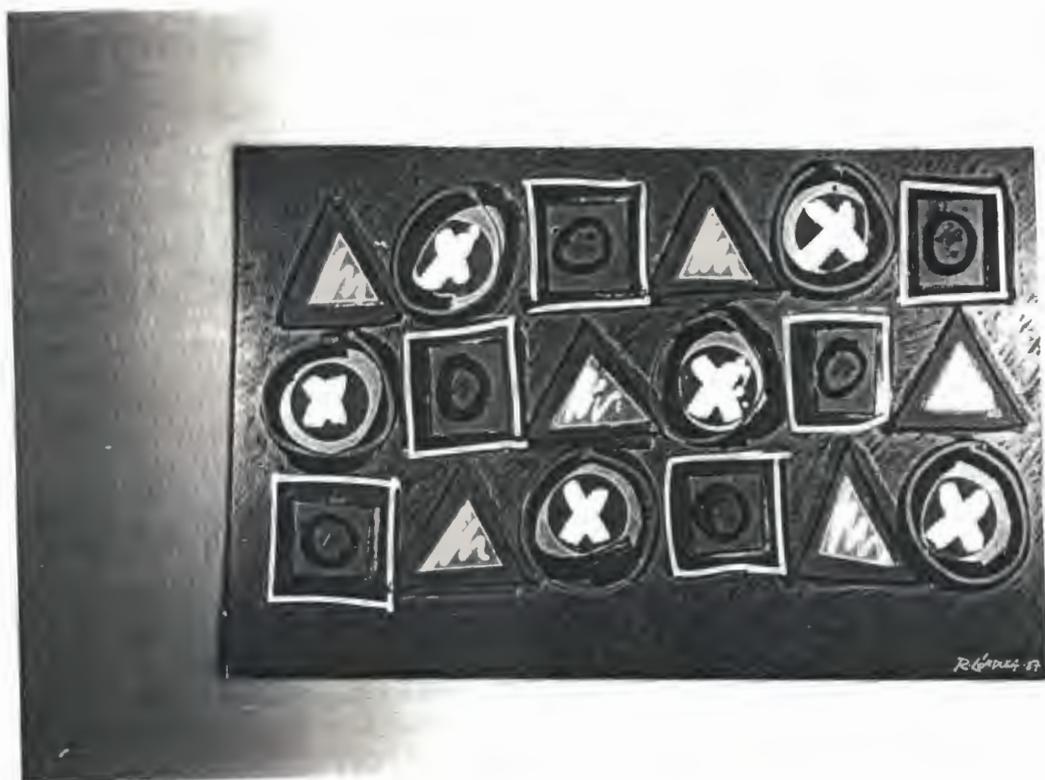


Fig. 125 - RAUL CORDULA. Sem título (1987); acrílico sobre tela, 90x70cm



Fig. 126 - RAUL CORDULA. Sem título (1985); acrílico sobre tela, 90x70cm

ras; e um fundo monocromático. Talvez, a reunião destes três signos geométricos – o triângulo, o círculo e o quadrado – traduza, em imagem pictórica, a necessidade do artista de encontrar uma fatura pictórica que se aproxime mais dos seus princípios interiores. Na grande maioria das pinturas discutidas até aqui, a divisão de planos alusivos ao céu e à terra, como já vimos, é uma evidência notável. A adoção do triângulo e a sua localização nas bases da tela foi uma das soluções que Córdula encontrou para superar esta partilha. Ao posicionar a base do triângulo na parte inferior das telas, ou, de outro modo, ao localizá-lo no "chão das telas", Córdula estabeleceu um sentido "territorial" a este signo ascendente. A outra solução relaciona-se ao momento em que o artista conjugou-o com o quadrado (figura geométrica anti-dinâmica, ancorada sobre quatro lados)<sup>186</sup>; e com o círculo (figura geométrica perfeita, de totalidade indivisível, sem começo nem fim)<sup>187</sup>, conquistando, desta forma, a união destes opostos.

Problemas de saúde voltaram a afetar Raul Córdula. E, em 1988, o artista submeteu-se a mais uma cirurgia, em São Paulo, quando implantou uma outra ponte de safena no seu coração. O artista recuperou-se a contento e, no ano seguinte, produziu novas pinturas num ateliê localizado às margens do rio Capibaribe.<sup>188</sup>

O domínio técnico da cor e da forma são fatores irrefutáveis nestas pinturas (Figs. 127 a 136). O conhecimento

---

<sup>186</sup> CHEVALIER, J. e GHEERBRANT, A. (1990) p. 751

<sup>187</sup> Ibidem, p. 251

<sup>188</sup> Entrevista à Autora, p. 256

profundo das qualidades cromáticas de cada cor possibilitou a produção de pinturas tão vibrantes. A profusão de cores aliada às composições com os signos geométricos elementares — o triângulo, o círculo e o quadrado — resultou em pinturas singulares.

A estrutura destas pinturas atende a três planos: o primeiro deles é composto pelos signos geométricos; o intermediário se produz a partir de manchas gestuais com cores intercaladas, não havendo assim, uma cor determinante. Este jogo intenso de cores permite que cada uma delas se apresente no seu estado absoluto ou se misturem sem se anular. O terceiro e último plano é sempre monocromático. Esta lógica pictórica assegura uma fatura altamente plástica (herdada dos fundamentos da *Pop Art* americana e da "Nova Objetividade" brasileira, nos anos 60), pela aplicação de cores lisas e chapadas em todos os elementos constitutivos das pinturas.

A conjugação do plano abstrato informal com o plano geométrico, constatada nestas pinturas, assinala uma ousada criação do artista e, sobretudo, revela a sua contribuição singular à arte brasileira.

As vertentes construtivas dominaram o cenário artístico europeu, mormente nas três primeiras décadas do século XX. Seus múltiplos desdobramentos — De Stijl Holandês, o Construtivismo Russo, a Bauhaus alemã, o Concretismo Suíço e o Universalismo Construtivo Uruguaio —, apesar das suas diferenças intrínsecas, deixaram marcas profundas no Concretismo Brasileiro, anos 50. Simultaneamente a este movimento abstrato-geométrico, outra vertente da arte européia conquistou espaço na cena artística brasileira: a abstração informal.

A delimitação dos seus campos de ação tornou flagrante uma oposição de intenções.

Enquanto a vertente geométrica pretendia construir uma arte que relevasse

*as relações entre a atividade artística e as relações de produto, formulando um repertório para a linguagem plástica de modo que a arte passa-se a ser não uma diretriz teórica, mas como um modelo para a sociedade* 189 ;

os artistas abstrato-informais, com muito esforço, produziram obras cuja expressividade está intimamente associada ao poder do gesto do artista na organização da matéria pictórica e no resgate da alegria reencontrada no fazer artístico. Em suma, toda a morfologia da pintura informalista provém de signos que são pura manifestação; donde a articulação de cores de um modo abstrato, sem nenhuma significação naturalista. De outro modo, a morfologia concretista incorpora o poder do signo geométrico a partir da estrita manifestação formal, isto é, gestáltica. Entretanto, havia um ponto comum nos objetivos de ambas as correntes abstratas brasileiras: banir das suas obras qualquer vestígio mimético da natureza e afinar a arte brasileira pelo diapasão internacional.

Apesar deste ponto em comum, criou-se uma celeuma entre os artistas vinculados a este ou àquela corrente abstrata. Para os concretos, toda e qualquer pintura informal foi declarada, pejorativamente, como "obras tachistas" (*tache*, em francês, significa "mancha"), produzidas por manchas aleatórias providas do mero prazer hedonista de artistas infor-

---

189 KLABIN, V. "A questão das idéias construtivas no Brasil: o Movimento Concretista". In: *Gávea* 1 (s/d) p. 45

mais. Contudo, esta redução "prestava-se à estratégia da posição geométrica na polêmica porque permitia-lhe opor ao caos imputado ao formalismo, a vontade de ordem da tendência construtiva".<sup>190</sup> Por outro lado, a ortodoxia teórica dos artistas concretos soava para os abstratos informais – que àquela altura já defendiam um outro tipo de arte pictórica, "atenta a tudo o que ocorre no ato de pintar, inclusive ao acaso que passa a pertencer à estrutura da obra"<sup>191</sup> – como sendo um processo mecânico calculado, produto de um mundo esmagado pelo império da razão.

O fato de Raul Córdula não ter sido contemporâneo destas vertantes abstratas – embora em momentos distintos da sua trajetória artística tenha recorrido aos fundamentos de ambas – assegurou-lhe uma autonomia que lhe possibilitou reunir, na sua pintura desenvolvida a partir de 1986, elementos concernentes tanto a uma, quanto a outra. Ao situar-se além de tais controvérsias, Córdula tratou de seguir, somente, as suas necessidades interiores, e produziu, em 1989, estas pinturas (Figs. 127 a 136), que unem manchas coloridas a signos geométricos.

Este gesto do artista foi estabelecido a partir de uma vontade antiga de reunir forças opostas. A exatidão do quadrado, a ascensão do triângulo, a globalidade temporal do círculo, conjugados às manchas coloridas, são utilizadas de duas maneiras: com o triângulo e o círculo (Figs. 127, 128, 129, 130, 131 e 132); ou com o triângulo, o quadrado e o cír-

---

<sup>190</sup> COCHIARALE, F. e GEIGER, A.B. (1987) p. 22.

<sup>191</sup> Ibidem, p. 23



Fig. 127 - RAUL CÓRDULA. Sem título (1989); acrílico sobre tela, 80x65cm



Fig. 128 - RAUL CÓRDULA. Sem título (1989); acrílico sobre tela, 75x55cm

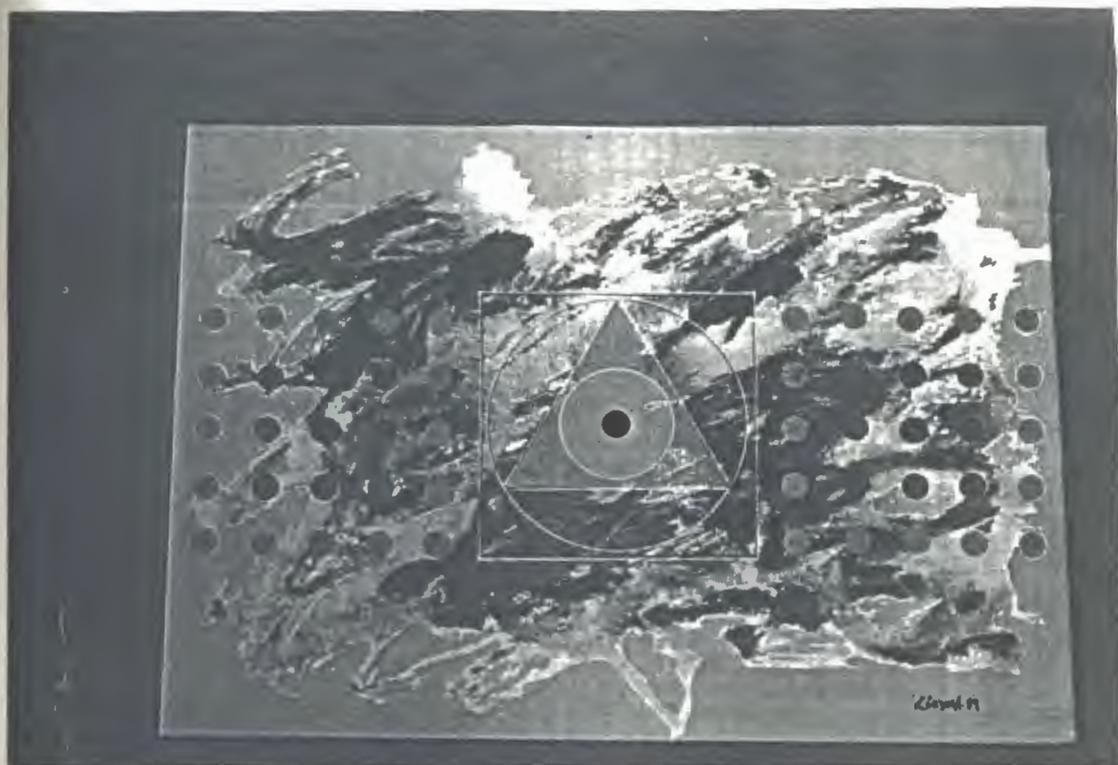


Fig. 129 - RAUL CORDULA. Sem título (1989); acrílico sobre tela, 75x55cm



Fig. 130 - RAUL CORDULA. Sem título (1989); acrílico sobre tela, 75x55cm

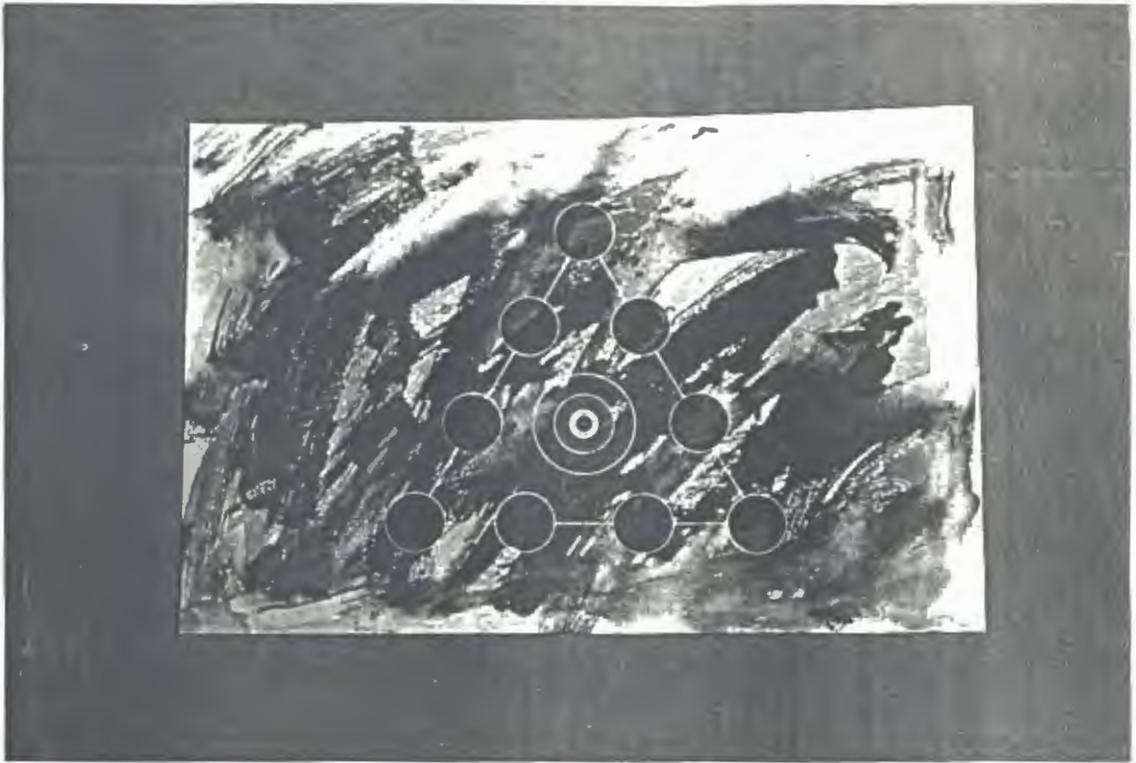


Fig. 131 - RAUL CÓRDULA. Sem título (1989); acrílico sobre tela, 75x55cm



Fig. 132 - RAUL CÓRDULA. Sem título (1989); acrílico sobre tela, 75x55cm

culo (Figs. 133 e 134).

As cores utilizadas nestas pinturas aludem a um sentido específico. As telas de fundo azul que apresentam triângulos e círculos (Figs. 127, 128 e 132), manifestam a contingência do homem no universo, pois o tempo (o círculo e a espiral) é, para o homem, inexorável. Entretanto, o seu crescimento, na extensão do significado, é uma meta que deverá ser processada com a consciência da morte e a alegria da vida (Figs. 129, 130, 131 e 132). Nas pinturas cujas composições são produzidas com o triângulo, o círculo e o quadrado (Figs. 133 e 134), percebemos pela presença do quadrado, que a ascensão (triângulo) e a consciência do tempo (círculo) devem ser levadas a termo não metafisicamente, mas no curso da própria existência humana.

Córdula admite os paradoxos corpo-espírito; céu-terra; ordem-desordem, etc., e cria uma pintura em que o desacordo não nega a faticidade do mundo. A imagem cósmica, que ela revela, não é metafísica, pois, se o fosse, o quadrado estaria ausente. É um cosmos resultante da desorganização e da ordem, onde não há estagnação, porque tudo é movimento. Movimento ascensional, sem dúvida, mas no sentido humano, do devir humano; nas superações, regressões, reavaliações, a que todos estamos sujeitos. É o pensamento do homem contemporâneo, tratado pictoricamente. Um pensamento descrente de uma ordem cósmica pré-determinada. Tudo está-se fazendo, tudo está por fazer. É a consciência intuitiva do caos produtivo, feminino, gerador (sentido já presente nas primeiras obras do artista). Caos germinal. Não há que se eliminar a desordem (manchas coloridas), em detrimento da ordem (signos geométri-



Fig. 133 - RAUL CÓRDULA. Sem título (1989); acrílico sobre tela, 120x80cm

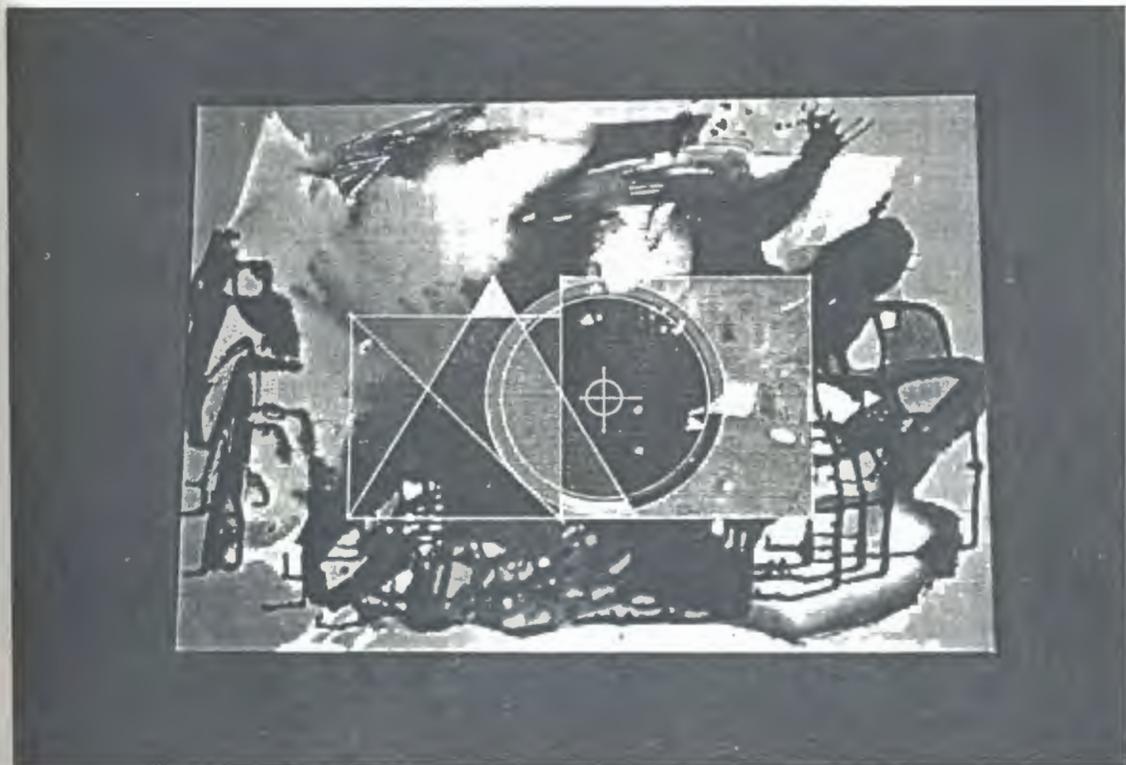


Fig. 134 - RAUL CÓRDULA. Sem título (1989); acrílico sobre tela, 75x55cm



Fig. 135 - RAUL CÓRDULA. Sem título (1989); acrílico sobre tela, 75x55cm



Fig. 136 - RAUL CÓRDULA. Sem título (1989); acrílico sobre tela, 75x55cm

cos). Há, em contrapartida, que se compreender que o universo é o produto sempre atualizado do caos. E assim são a natureza (vegetal, mineral e animal) e o homem. A velha ordem foi derrubada, afirmam físicos e cientistas.

Esta visão de que o mundo não é dócil induz a razão humana a querer ultrapassá-lo, gerando desprazer. Porém, quando a razão se coloca a questão do incondicionado, ela, ao mesmo tempo, descobre a sua potência superior à natureza e nela projeta o infinito. E isto é o sublime kantiano — *"o prazer da razão em se descobrir como um poder que ultrapassa os obstáculos sensíveis"*.<sup>192</sup> E uma das maneiras possíveis de fazê-lo é a Arte. A arte de gênio, pois, ao produzir uma obra singular, o gênio *"transforma-a em modelo, substitui a ordenação que o conceito dá à realidade pela feitura de um singular com valor universal"*.<sup>193</sup> O desacordo sensível do artista, com o mundo e com a natureza, impele a sua imaginação a alargar os seus domínios e tornar visível para os outros homens imagens pictóricas sublimes. Imagens verificáveis nestas últimas pinturas de Córdula. Pinturas que revelam o desacordo entre a razão e a imaginação deste artista, frente à instabilidade do cosmos. Mas, só o gênio é capaz de transformar este desacordo em um acordo possível, em imagens artísticas. Porque gênio kantiano é um talento especial da razão; é singular. Gênio é aquele que consegue ser uma potência de constituição tanto quanto a natureza. *"O gênio tem em si a questão do acordo com a natureza. Sua resposta nunca será definiti-*

<sup>192</sup> PALMEIRO, T.M. "A Estética de Kant". In: *Gávea 8* (1990) p. 39

<sup>193</sup> *Ibidem*, p. 41

va, mas exemplar, fazendo-se pela constituição de uma segunda natureza, a arte".<sup>194</sup> Desta capacidade de Córdula nasceram estas pinturas sublimes que tornam visíveis, para nós, não uma representação cósmica, e sim um fragmento real de espaço.

---

<sup>194</sup> PALMEIRO, T.M. "A Estética de Kant". In: *Gávea* 8 (1990) p. 41 e 42

### 3. CONCLUSÃO

- a arte de Córdula como re-construção do olhar

Ao longo de três décadas, Raul Córdula passou por um processo de constituição e re-constituição do seu olhar artístico. Afinal, "*não se deve ter pressa quando se deseja ir tão longe*"<sup>195</sup>, já havia constatado Paul Klee num determinado momento em que se deparou com uma dificuldade específica no exercício de sua obra — acontecimento comum a todos os artistas conscientes das contingências do trabalho artístico. Em cada conjuntura da sua trajetória artística, Córdula atuou com esforço obstinado, típico daqueles artistas que pressentem a envergadura da sua obra. Conhecedor do espaço real existente entre as suas insuficiências e as manifestações formais que o conduziram a resoluções pictóricas qualitativas nas suas pesquisas artísticas, Córdula alcançou a maturidade da sua linguagem pictórica. Evidentemente, este percurso não foi linear, pois a sua capacidade inconfundível de apreender as vicissitudes do mundo — matéria prima da arte — perscrutou os ritmos insólitos da sua potência.

Do olhar espontâneo do artista-menino, diante da natureza, nasceram as primeiras pinturas (1957 a 1961). A efetividade das experiências vividas na sua região de origem é a

---

<sup>195</sup> KLEE, P. (1990) p. 325

referência temática destas obras primevas. Além de apresentarem influências dos signos pictóricos, estabelecidos pelo modernismo brasileiro, são verdadeiros testemunhos do rico imaginário do homem nordestino, configurando o livre jogo entre a percepção do artista e a realidade por ele experimentada.

O autodidatismo deste período inicial foi paulatinamente superado por conhecimentos da técnica pictórica, a qual atingiu alto grau de expressão profissional com os ensinamentos de Domenico Lazzarini. O olhar autônomo e insubordinado em relação às aparências contíguas da natureza instituiu, em meados de 1961, uma pintura de caráter expressionista com um grau diferenciado daquele do figurativismo das pinturas precedentes. O referente destas pinturas não corresponde mais às formas imediatas da natureza. Esta decisão reflete a determinação de Córdula em estabelecer uma continuidade entre as suas necessidades interiores e a aparência dos elementos da natureza, criando, neste movimento, uma nova realidade. No decorrer de 1964, o artista produziu pinturas com signos destituídos de qualquer vínculo realista, que apresentam signos abstratos, assinalando o contato do artista com a pintura informalista. Da relação estreita entre professor e aluno, surgiram pinturas que revelam influências formais e técnicas de alguns trabalhos de Domenico Lazzarini. No entanto, pouco tempo depois, Córdula afastou-se do traço estilístico do mestre.

A curiosidade do jovem-artista e o desejo de alargar os seus conhecimentos impulsionaram Córdula a transpor as fronteiras do perímetro nordestino. Em 1966, viajou então

cia postulou o princípio básico da sua arte construtiva: a unidade "*idea-materia*"<sup>115</sup>. Mesmo sem o conhecimento prévio destes fundamentos, Raul Córdula seguiu o seu princípio capital na produção da pintura em questão (Fig. 63). Nela, o triângulo equilátero é o único signo geométrico que conduz a articulação dos elementos da composição. O seu posicionamento central assegurou o equilíbrio da pintura. O fundo cinza-claro instaurou uma grande área vazia. Esta superfície aérea só não transpõe os limites físicos da tela pela existência das linhas vermelha e preta que a circundam. O vazio da tela desestabiliza a geometria estrita do triângulo central e invertido. A conjugação deste signo geométrico com a superfície desabitada produziu uma espacialidade, cujos planos de continuidade e movimento integram-se harmonicamente. Embora o triângulo esteja apoiado na base da tela, temos a impressão de que, a qualquer momento, ele poderá girar livremente sobre a sua superfície, ocupando, assim, incontáveis posições no vazio da tela.

O movimento virtual do triângulo equilátero, segundo V. Kandinsky, "*é uma força cujo objetivo deve se desenvolver e apurar a alma humana*", pois "*o número, isto é, o elemento abstrato da forma geométrica*"<sup>116</sup> é valorizado pelo triângulo equilátero, comumente utilizado como fundamento construtivo em diferentes períodos artísticos. Em nossos dias, prossegue o artista russo,

*na procura das relações abstratas [...], o número*

<sup>115</sup>GARCIA, J.T. (1935) p. 17

<sup>116</sup>KANDINSKY, V. (1990) p. 116

*desempenha um papel capital [...] na criação de obras que vivem por sua organização própria e se tornam, com isso, entes autônomos. 117*

Neste sentido, Torres Garcia assevera a necessidade de o artista construtivo desenvolver uma fé laica, uma crença nos números, já que

*las figuras geométricas correspondientes a algo universal que poseemos: el hombre despierta a algo muy hon-do. Los números estan en concordancia con el movi-miento de los astros y con nosotros, con todo. 118*

O título desta pintura, "Géia", sintetiza a amplitude do seu sentido. Ao conjugar um grande vazio com a geometria do triângulo, Córdula transformou em pintura, tornou visível, o fenômeno da criação. O posicionamento do triângulo equilátero identifica-se com o esquema gráfico-geométrico do útero humano. A sua superfície negra, envolvida pela fina linha vermelha, traduz as possibilidades de geração do órgão feminino. O triângulo solitário alude também ao eterno-femini-no, cuja potência aterrorizava o homem primitivo. Na Antiqui-dade, a Deusa-mãe representava o aspecto produtivo da vida; por esta causa, ela sempre apresenta dimensões exageradas e coisas que brotam por toda parte do seu corpo, acentuando o seu caráter germinativo. Esta divindade feminina se confundia com a própria terra – a terra como plano de consistência, indivisível, absoluto, de onde tudo brota. Verificamos esta acepção na pintura "Géia", na qual o artista fixou um dos vértices do triângulo invertido na parte inferior da tela. Com este gesto, Córdula deliberou a "linha da terra" da pintura.

---

<sup>117</sup>KANDINSKY, V. (1990) p. 144

<sup>118</sup>GARCIA, J.T. (1984) p. 325

Além do aspecto produtivo, a Deusa-mãe na Antiguidade relacionava-se também com o ciclo da colheita, dos mares e da menstruação. A linha vermelha, que envolve o triângulo, pulsa no vazio da tela, anunciando o ritmo incessante da atividade germinal. Géia/Gaia não é um princípio de ordenação, e sim uma lei de expansão da vida – o caos germinativo. A contraposição do vazio da tela em relação ao triângulo-útero – matriz da vida humana; a economia e a plasticidade dos seus elementos consubstanciaram a originalidade desta pintura de Córdula, que pretende na sua fruição atingir a percepção do espectador numa dimensão transcendente à mera observação mecânica dos seus elementos.

A vontade inevitável de exprimir o objetivo é essa força que se designa como "Necessidade Interior", que, segundo V. Kandinsky, requer hoje uma forma geral do subjetivo e amanhã, outra.<sup>119</sup> Determinismo que vislumbramos nas pinturas que Córdula produziu em 1979. Na tela sem título (Fig. 64), produzida em acrílico sobre tela, não apresenta figura. Esta ausência corresponde a um novo interesse do artista: a pesquisa do diagrama em sua pintura. A composição da malha ortogonal com linhas pretas e finas sobre um fundo cinza, no lado esquerdo da tela, e sobre um fundo laranja, no lado oposto, revela um trabalho preparatório que precede o ato de pintar.

O diagrama pictórico de um artista "*é o conjunto operatório das linhas e das zonas, dos traços e das manchas as-significantes e não-representativas*"<sup>120</sup>; por ele são traçadas

---

<sup>119</sup> KANDINSKY, V. (1990) p. 78.

<sup>120</sup> DELEUZE, G. (s.d.) p. 66 [trad. pelo Prof. Marcelo Menezes]



Fig. 64 - RAUL CÓRDULA. Sem título (1979); acrílico sobre tela, 1,00x65cm

as possibilidades de fato, mas não constituem ainda um fato pictórico. Por exemplo, o diagrama de Van Gogh é o conjunto de linhas cruzadas, retas e curvas que erguem e abaixam o solo, torcem as árvores, fazem palpitar o céu, e que alcançam uma intensidade particular, a partir de 1988.<sup>121</sup> Em contrapartida, o diagrama de Córdula é a malha ortogonal que antecede e organiza a superfície pictural. A disposição posterior dos signos obedecerá a esta organização.

Na pintura sem título (Fig. 65), de 1979, observamos a continuidade na pesquisa formal do pintor. A explosão da malha ortogonal do diagrama, verificado na pintura anterior, em que, subitamente as linhas perpendiculares assumiram a direção diagonal, manifesta uma trama interrompida por traços gestuais que lhe impõem um ritmo acelerado, até mesmo angustiada, como se o artista desejasse com este gesto romper, sem contudo alienar, o plano geométrico desta pintura. Constatamos um movimento semelhante na construção desta outra pintura (Fig. 66), do mesmo ano, em que Córdula estruturou a malha ortogonal sobre o fundo de tonalidade areia que compõe a superfície planar do quadro. Acima dela, a trama gestual produzida com várias cores, tais como vermelho, azul, diferentes tonalidades de verde e ocre, serve-se da malha ortogonal na sua organização sem, entretanto, dissolvê-la; ao contrário, depende dela para a sua configuração. Esta nova ordem instalada pelo artista vincula-se estritamente à resolução do seu diagrama pictórico.

*o diagrama é bem um caos, uma catástrofe, mas também*

<sup>121</sup> DELEUZE, G. (s.d.) p. 66 [trad. pelo Prof. Marcelo Menezes]



Fig. 65 - RAUL CÓRDULA. Sem título (1979); acrílico sobre tela, 1,20x90cm



Fig. 66 - RAUL CÓRDULA. Sem título (1979); acrílico sobre tela, 75x65cm

um germe de ordem ou de ritmo. É um violento caos relativo aos dados figurativos, mas é um germe e ritmo relativo à nova ordem da pintura [...]. O diagrama termina o trabalho preparatório e inicia o ato de pintar. 122

Kasimir Malevich empreendeu um exame metódico dos ícones russos antigos (Fig. 67), na busca dos seus significados primários, as suas raízes semânticas precedentes aos significados simbólicos determinados pelo *ethos* popular. Dos módulos formais geométricos destes ícones, o artista russo chegou, em 1913, à formulação do Suprematismo (Fig. 68) — *"identidad de idea y percepción, fenomenización del espacio en un signo geométrico, abstracción absoluta"*<sup>123</sup>. Num movimento análogo, Raul Córdula, nos anos 70, se dedicou à investigação da forma plástica. Os signos, abstraídos dos elementos geográficos da sua região e das inscrições da Pedra do Ingá, foram por ele elevados a signos pictóricos. Ao rechaçar a ordem real dos objetos, o artista passou a estabelecer a ordem plástica destes signos geométricos; passou do relativo para o absoluto, do particular para o universal. A partir deste novo plano pictórico, Córdula criou uma arte construtiva, cujos valores não dizem mais respeito à realidade objetiva, embora os seus fundamentos tenham partido dela. Este novo plano pictórico corresponde a outro modo de organização, pois o tempo e o espaço foram eliminados. Não obstante, o artista manteve nestas obras o SENTIDO de espaço e de tempo, conquistado através da fusão da matéria pictórica com os desígnios do seu espírito criador. A nova ordem da pintura de Córdula deste período ascendeu ao absoluto, ao universal que não está na

<sup>122</sup> DELEUZE, G. (s.d.) p. 66 [trad. pelo Prof. Marcelo Menezes]

<sup>123</sup> ARGAN, G.C. (1984) p. 497



Fig. 67 - Escola de Novgorod  
 "Exaltação da cruz"  
 Século XII



Fig. 68 - KASIMIR MALEVICH  
 "Elementos Fundamentais do Suprematismo" (1913);  
 óleo sobre tela

descrição, na representação, e sim nas equivalências e nos contrastes de cores e formas; de planos e superfícies espaciais, cuja conformação é semelhante à estrutura de um acorde musical.

A equivalência entre pintura e música remonta ao momento em que na História da Arte Ocidental, os artistas reuniram esforços para tornar a pintura independente da literatura.<sup>124</sup> Por este caminho, V. Kandinsky descobriu algumas leis fundamentais da cor que revelaram as suas surpreendentes possibilidades e suas virtudes desconhecidas. O pintor russo mantinha laços fraternais de amizade com A. Schonberg, o inventor da música dodecafônica.<sup>125</sup> No "Princípio da Necessidade Interior", por ele postulado, a cor é o meio que exerce uma influência direta sobre a alma.

*A cor é a tecla. O olho é o martelo. A alma é o piano de muitas cordas. O artista é a mão que, tocando esta ou aquela tecla, coloca pré-ordenadamente a alma humana em vibração.* 126

Paul Klee também se relacionou estreitamente com a música; era um exímio instrumentista. No entanto, a sua pintura não expressa nenhuma relação direta com a música. Revela somente o sentido da sua estrutura.<sup>127</sup> O Orfismo, denominação das pinturas apresentadas em 1912, na exposição parisiense "Section d'Or", era uma arte abstrata que dispensou o objeto reconhecível e confiou, à forma e à cor, a comunicação

---

<sup>124</sup> MICHELI, M. (1991) p. 98

<sup>125</sup> Ibidem, p. 98

<sup>126</sup> Ibid., p. 91

<sup>127</sup> KLEE, P. (1990)

da emoção das pinturas; tal como Orfeu a havia realizado através das formas puras da música.<sup>128</sup>

Em música, um acorde é a "combinação de duas ou mais notas tocadas simultaneamente".<sup>129</sup> Um acorde pode ser perfeito ou não. Desde Debussy, a música moderna emancipou as dissonâncias – "encontro de duas notas que não se enquadram na harmonia tradicional, na medida em que abandonava o conceito de tonalidade"<sup>130</sup> –, criando assim, o acorde atonal.

A ordenação plástica dos signos geométricos e a estrutura do diagrama pictórico, conjugados com a vibração das cores utilizadas, vivificadas pelo sentido de espaço e de tempo, conferiram à pintura construtiva de Córdula deste período, similitudes com a composição de um acorde atonal, pois a gestualidade verificada em algumas destas obras, é a "nota dissonante" do seu sistema construtivo. Diante destas pinturas, parafraseando J. Torres Garcia, "*veo acordes de formas y de tonos, de espacios, contrastes y equivalencias [...]. Veo pintura.*"<sup>131</sup>

### 2.3. Sublime Construção – A Invenção de um Espaço Pictórico

*É sublime aquilo que, pelo fato mesmo de se poder concebê-lo, de mostra uma faculdade do espírito que transcende toda medida dos sentidos.*

Emmanuel Kant

<sup>128</sup> STANGOS, N. [org.] (1991) p. 63

<sup>129</sup> DICIONÁRIO DE MÚSICA (1985) p. 4

<sup>130</sup> Ibidem, p. 104

<sup>131</sup> GARCIA, J.T. (1984) p. 86

### 2.3.1. A lógica do plano

Em 1978, impelido por problemas políticos que afetaram o vice-governador do Estado de Pernambuco, Paulo Gustavo, de quem recebeu a missão de elaborar um projeto cultural de ampla envergadura, e de implementá-lo na Casa de Cultura de Recife <sup>132</sup>, Raul Córdula afastou-se do cargo e decidiu retornar a João Pessoa. O reitor da Universidade Federal da Paraíba, naquela ocasião, Rinaldo Cavalcanti, intelectual interessado em diminuir a distância que havia entre os resultados acadêmicos da área de ciência e tecnologia, e aqueles referentes à área cultural, que refletiam um certo "atraso" nos seus empreendimentos, decidiu criar núcleos para-acadêmicos com a finalidade de suprir, de modo eficaz, as dificuldades referidas. Para a organização e coordenação do Núcleo de Arte Contemporânea (NAC), o reitor convocou Raul Córdula, em razão de sua experiência em instituições culturais do Nordeste. O artista permaneceu à frente deste projeto, de 1978 a 1984, tendo por objetivo principal a reatualização do meio artístico e estudantil local, em relação ao que estava ocorrendo no âmbito da arte, nacional e internacionalmente. A dedicação integral ao NAC, valeu a Córdula a cessão, por parte da universidade, de um ateliê, onde o artista deu prosseguimento à sua produção pictórica. <sup>133</sup>

As pinturas sem título, produzidas em acrílico sobre tela, em 1980 (Figs. 69 e 70), evidenciam a continuidade da pesquisa sobre o diagrama norteador da sua pintura, iniciada

---

<sup>132</sup> Entrevista à Autora, p. 299 a 301

<sup>133</sup> Ibidem, p. 302

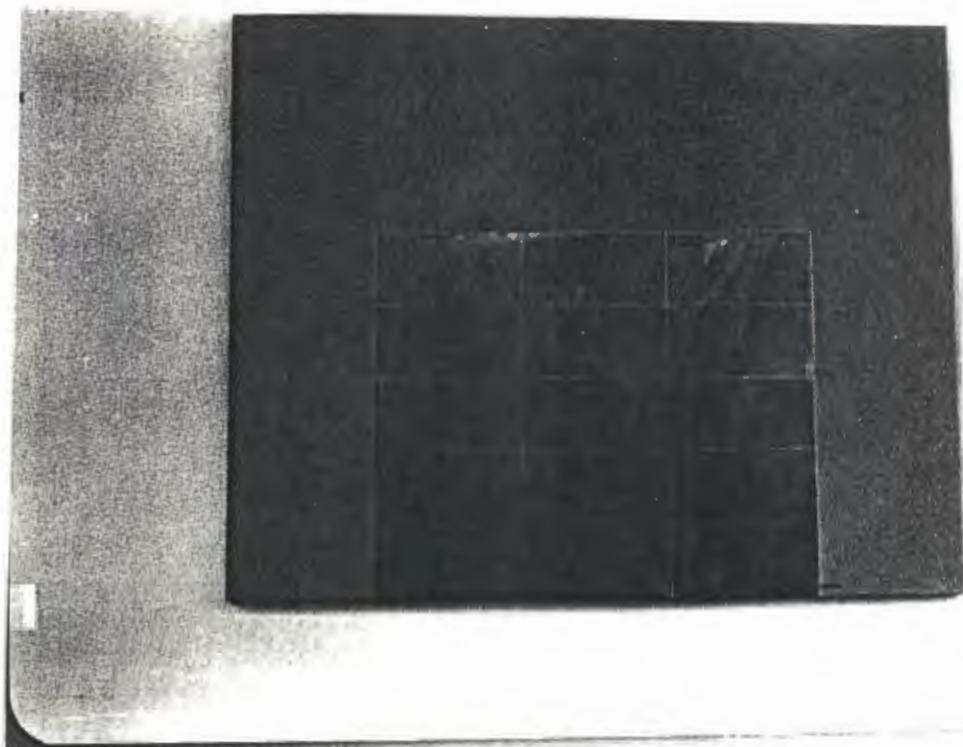


Fig. 69 - RAUL CORDULA. Sem título (1980); acrílico sobre tela, 75x60cm

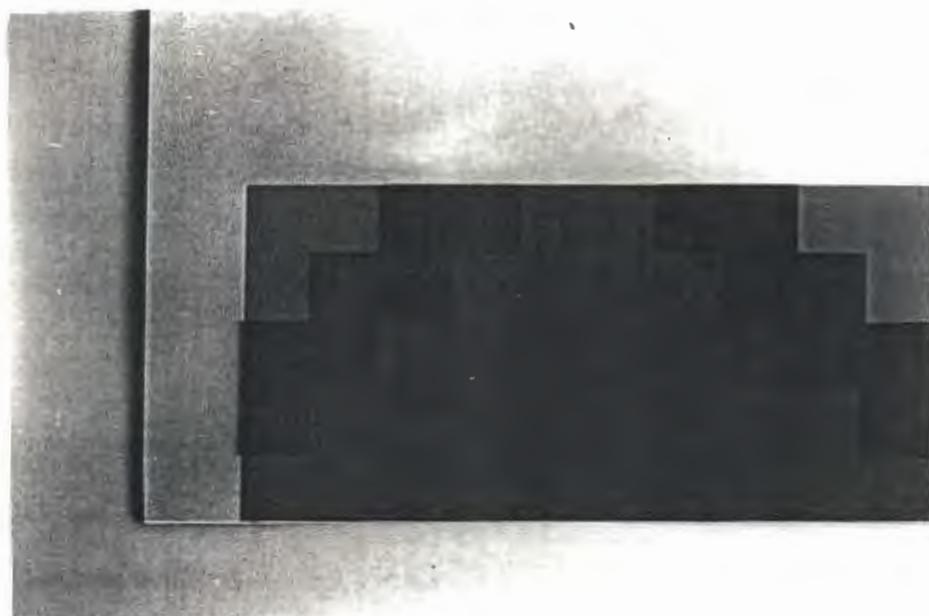


Fig. 70 - RAUL CORDULA. Sem título (1980); acrílico sobre tela, 75x40cm

em 1978. Sobre o fundo cinza, Córdula articulou uma malha ortogonal no interior de um retângulo, que se apóia na base inferior da tela (Fig. 69). As seções retangulares, resultantes da trama ortogonal, apresentam, nas suas superfícies, uma grande mancha constituída por diversas tonalidades, que vão do cinza escuro a um cinza mais claro do que aquele utilizado no fundo da tela. A mesma disposição de planos é verificada numa outra pintura (Fig. 70), na qual o retângulo, construído por um padrão geométrico, repousa, também, na base da tela. A partir da malha ortogonal, o artista criou uma composição inteiramente planar, com seções retangulares progressivas, formando diversos campos coloridos. As cores aplicadas nestas seções – o verde em oposição ao vermelho, e a distensão promovida pelo laranja – configuram uma pintura construtiva, cuja plasticidade é o fator determinante.

Durante o ano de 1981, Córdula produziu, em acrílico sobre tela, uma série de pinturas (Figs. 72, 73, 76, 77, 78, 79, 80, 81 e 82), que foram expostas em julho de 1982, na Galeria Sérgio Milliet, do Instituto Nacional de Artes Plásticas, no Rio de Janeiro. A utilização de cores de baixa tonalidade nestas pinturas, assim como, o extremo rigor geométrico das suas estruturas, assinalam uma inclinação do artista, oposta àquela constatada nas pinturas dos anos 60 e 70, em que a cor é um dos elementos principais na organização pictórica. O artista nos esclarece sobre este fato novo:

*As pinturas dessa exposição, eu pensava que podia pintar sem tocar na tela. Isso se parece muito com o trabalho que eu fiz para a Assembléia (Fig. 40), em 73. Eu nem cheguei a pegar naquilo; fiz o projeto e mandei para uma indústria que faz aço imoxidável. E isso foi proposital, no sentido da existência de pro-*

var que o artista não precisa pegar na obra. 134

Indubitavelmente, as razões expressas neste depoimento assemelham-se àquelas que impulsionaram artistas brasileiros e latino-americanos, na década de 50, à criação da arte concreta. Ao retomarem a tradição construtiva, transformaram os seus postulados no seu projeto de vanguarda. A tendência geométrica inequívoca e os conceitos construtivos ressaltavam a vontade de construção, capaz de erradicar os fantasmas que obscureciam e envolviam a arte — "*o vouloir construire de Torres Garcia*". 135

*Era a razão, no campo agora da formalização artística, em seu conhecido esforço para eliminar os resíduos do pensamento pré-científico. As tendências construtivas se colocavam resolutamente ao lado da civilização tecnológica na luta pelo domínio da natureza e pela racionalização dos processos sociais.* 136

Isto quer dizer que optar pela arte concreta, no início da década de 50, significava decidir-se por uma estratégia cultural universalista e evolucionista. Enquanto a abstração informal, também presente no cenário artístico brasileiro, nesta ocasião, recuperava, de certa maneira, uma ideologia romântica (dada a descarga subjetiva e intuitiva do artista), a arte concreta privilegiava um trabalho racionalista, objetivista, embasado em procedimentos matemáticos, bem como numa integração positiva na sociedade. Havia no seu arcabouço teórico uma determinada idéia do social que se pretendia fonte de informação, alcançando a coletividade como um todo, com uma de-

134 Entrevista à Autora, p. 255

135 BRITO, R. (1985) p. 16

136 Ibidem, p. 110

terminação oriunda dos ditames da concepção de política cultural, implícita no programa da Escola de Ulm, assim como no racionalismo programático do concretismo suíço.

*Algo que poderia ser definido mais ou menos assim : cultura é uma atividade específica, com desenvolvimento autônomo (leia-se não ideológico), que demanda trabalho especializado e exige programa centralizado por parte do próprio Estado. [...] O campo de operação dos significados produzidos por essas práticas é a coletividade - a sociedade como totalidade - e não às classes sociais com sua dinâmica de choque. 137*

O concretismo brasileiro estava consciente da sua importância na trajetória desenvolvimentista da história da arte. Ele apontava novas possibilidades, na busca dos verdadeiros fundamentos, que servissem de apoio às pesquisas artísticas. Era, pois, uma proposta informada teoricamente. O seu conceito de percepção visual e o de campo ótico eram informados pela teoria da *Gestalt* - a qual postulava a existência de uma apreensão que não se reduzia à intuição do espectador.

*"Suas leis como a concepção implícita em seu processo de produção se aproximavam metaforicamente dos procedimentos colocados em prática pela ciência e pela tecnologia".<sup>138</sup>*

O desfecho da II Guerra Mundial trouxe profundas modificações para a sociedade brasileira, abrindo novas perspectivas para os diversos setores da sociedade, com importantes repercussões no plano cultural. O período subsequente ao conflito mundial se caracterizou pela emergência da área industrial, fato que prejudicava o desenvolvimento artístico de um país em vias de modernização. Conseqüentemente, havia a ne-

<sup>137</sup> BRITO, R. (1985) p. 35

<sup>138</sup> Ibidem, p. 36

cessidade de adaptar-se a linguagem artística às transformações da sociedade nos setores industrial, econômico e urbano.

Nas sociedades latino-americanas, e sobretudo no Brasil, era manifesta uma vontade construtiva; bem entendido, uma vontade de construir — como asseverava Torres Garcia<sup>139</sup>—, fruto de uma aspiração típica de quem ainda nada possui. A arte construtiva seria, em última instância, uma manifestação cultural pertinente às sociedades em fase inicial de desenvolvimento econômico. Fundamento este assegurado por Frederico Morais. Para o crítico brasileiro,

*O fazer artístico deve ser encarado como um esforço de ordenação do caos [...]. O gesto construtivo é um gesto fundador de mundos, gesto primeiro, aberto ao futuro. Não se trata de copiar ou imitar o já existente, o já gasto e portanto imperfeito; mas de inventar, de fazer surgir um mundo novo, claro, limpo e transparente. 140*

O líder do grupo concreto brasileiro, o paulista Waldemar Cordeiro, refutou, no "Manifesto Ruptura", "*todas as variedades e hibridações do naturalismo; [...] ao não figurativismo hedonista, produto do gesto gratuito, que busca a mera excitação do prazer ou do desprazer*".<sup>141</sup> Desta forma, o concretismo brasileiro pretendia romper com o caráter representativo na arte, adotando, em contrapartida, o elemento geométrico como um valor plástico autônomo. Os artistas concretos revelaram, como características fundamentais da obra, a estrutura, o rigor e a autodisciplina. O espaço da arte não se re-

139 GARCIA, V.T. (1935)

140 MORAIS, F. (1979) p. 87-89

141 CORDEIRO, W. "Manifesto Ruptura". In: AMARAL, A.A. (1977) p. 69

portaria mais ao ilusionismo, passando a configurar-se, sobretudo, a partir da relação entre seus elementos e matérias.

Nesta perspectiva, o trabalho de arte estaria relacionado ao esforço de integração de um projeto nacional com vistas ao aperfeiçoamento do sistema industrial capitalista, assinalando, concomitantemente, uma *práxis* artística voltada para a superação do subdesenvolvimento e do atraso tecnológico. Grande parte dos artistas concretos manteve, paralelamente à produção artística, um compromisso profissional com o meio empresarial paulista, seja como artista gráfico, ilustrador, desenhista industrial, desenhista têxtil, entre outros.<sup>142</sup>

Temos conhecimento de que Córdula atuou como cenógrafo, artista gráfico, diagramador e ilustrador.<sup>143</sup> Isto, sem dúvida, contribuiu para que o artista conjugasse, na sua pintura, a criatividade artística com os fundamentos técnicos e espaciais pertinentes aos produtos resultantes destas atividades. Entretanto, estas artes práticas não foram utilizadas em detrimento do seu pensamento pictórico, como ele próprio esclarece: "*eu sempre estive ligado a uma perspectiva de publicidade mas não a uma perspectiva de publicitário.*"<sup>144</sup>

Embora Córdula não tenha participado do movimento concreto brasileiro, ele não ficou indiferente às suas conquistas. Talvez em função de uma vontade construtiva, aliada às técnicas adquiridas nas atividades gráficas e publicitárias

<sup>142</sup> KLABIN, V. "A questão das idéias construtivas no Brasil: o Movimento Concretista." In: *Gávea 1* (s/d) p. 51

<sup>143</sup> Entrevista à Autora, p. 295

<sup>144</sup> *Ibidem*, p. 266

rias, Córdula chegou a produzir uma pintura concreta. Concreta e não concretista. Antes de mais nada, toda arte concreta é construtiva. Na história da arte brasileira conhecemos alguns artistas que, apesar de terem sido contemporâneos aos anos 50, desenvolveram uma arte concreta segundo as características dos seus sistemas pictóricos, sem, contudo, seguirem os seus postulados teóricos. É o caso de Alfredo Volpi (Fig. 71), o já comentado Rubens Valentim<sup>145</sup> (Fig. 51) e Milton Dacosta (Figs. 74 e 75).<sup>146</sup>

Em algumas pinturas que participaram da mostra na Galeria Sérgio Milliet (Figs. 72, 73 e 78), percebemos similitudes estruturais com a pintura de Milton Dacosta, produzida nos anos 50 (Figs. 74 e 75). A partir de 1956, com o respaldo do concretismo triunfante, Dacosta realizou obras-primas em que convivem,

*em idêntica medida, a inspiração e a racionalidade, o brilho e o rigor, e a inequívoca habilidade na utilização de cores de impacto a serviço de uma acurada inteligência espacial [...]. Houve, sem dúvida, entre Dacosta e o concretismo um processo de feedback. Mas este jamais prejudicou o primado de sua pura intuição [...] os quadrados geométricos da década de 50 permanecem sempre mágicos, lúdicos, fluidos, fluentes, e nunca se endurecem ou afastam.* 147

Na tela "Em um triângulo rosa" (Fig. 74), de 1955, Dacosta através de cálculos precisos, administrou o perímetro da tela com autêntico espírito geométrico. A presença expres

<sup>145</sup> BRITO, R. (1985) p. 39

<sup>146</sup> MORAIS, F. "Concretismo/Neoconcretismo: quem é quem não é, quem aderiu, quem precedeu, quem tangenciou, quem permaneceu, saiu, voltou, o concretismo existiu?" In: AMARAL, A.A. (1977) p. 292 e 293

<sup>147</sup> TAVARES, O. "Milton Dacosta". In: *Milton Dacosta - anos 50* (1988) p. 19

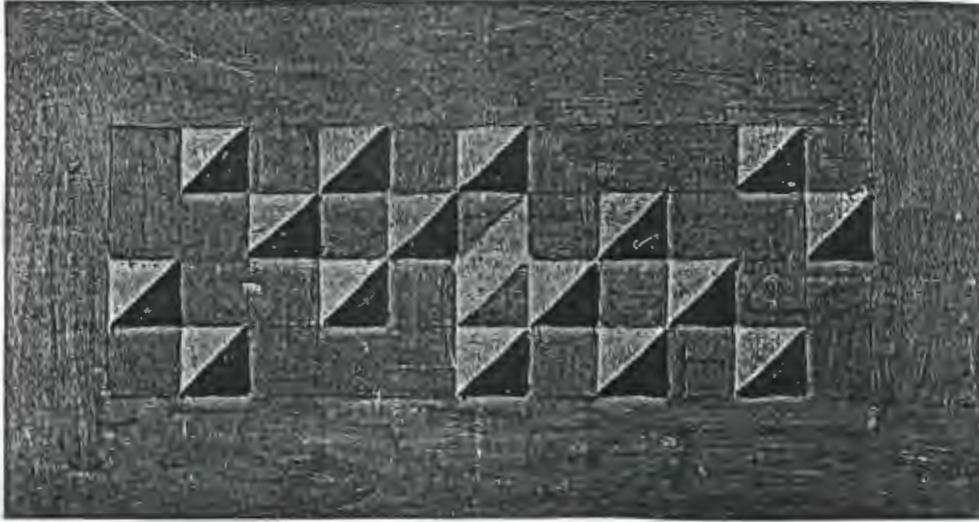


Fig. 71 - ALFREDO VOLPI. Década de 50; têmpera sobre cartão, 15,8x29,6cm

siva da cor revela a inteligência construtiva que a preside, inseparável da lógica planar; trata-se de cores chapadas, sem matizes. Cores que "conservam a memória da luz rebaixada e dos contrastes sóbrios típicos da natureza morta". Entretanto, não encontramos nenhum vestígio de claro-escuro e de cor-local,

*em favor de discretos contrapontos cromáticos abstratos. São que a abstração continua girando na órbita do imaginário - presa a uma certa memória do mundo - e atende a apelos subjetivos irresistíveis. 148*

As reminiscências do mundo, observadas por Ronaldo Brito na pintura de Dacosta deste período, é confirmada pela presença de um retângulo, apoiado sobre uma fina linha negra na base inferior da tela "Em vermelho", de 1958 (Fig. 75). O signo geométrico posiciona-se, desta forma, no "chão" da tela, na linha de terra da pintura - a linha da terra do mundo. Verificamos aqui a mesma organização: retângulo ou quadrado, apoiados nas bases das pinturas que Córdula produziu, entre 1978 e 1980 (Figs. 64 e 66), e nestas outras de que estamos tratando (Figs. 72, 73 e 76).

A estrutura da pintura sem título (Fig. 72), na qual um quadrado cinza-escuro inscreve dois triângulos, cujos vértices se encontram na diagonal em que foram construídos, apoiava-se no "chão" da tela de fundo cinza.

"Em um triângulo rosa" (Fig. 74), Milton Dacosta organizou a composição de triângulos, retângulos e quadrados acima de duas superfícies retangulares, paralelas, que vão de

---

<sup>148</sup> BRITO, R. "Lógica e Lírica". In: Milton Dacosta - anos 50 (1988) p. 16

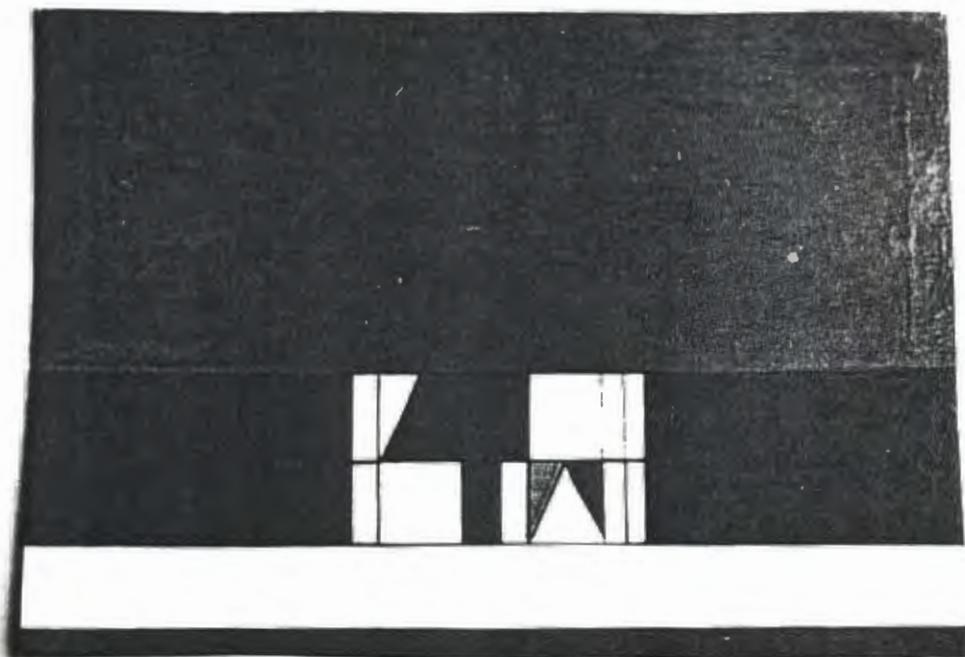


Fig. 74 - MILTON DACOSTA. "Em um triângulo rosa" (1955);  
óleo sobre tela, 38x55cm

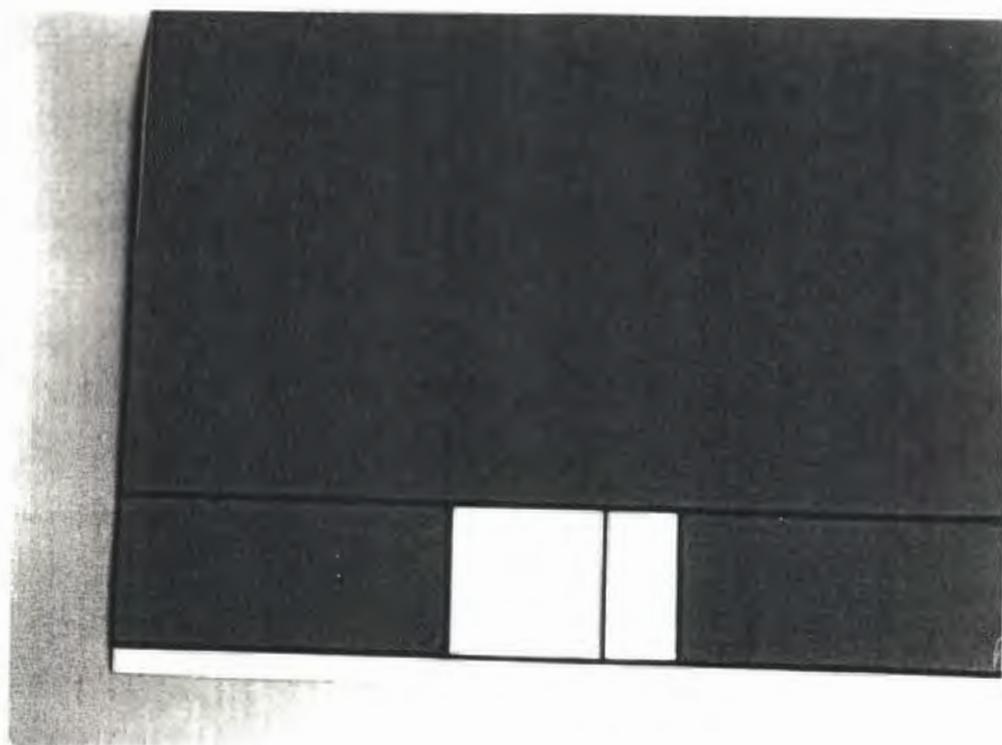


Fig. 75 - MILTON DACOSTA. "Em vermelho" (1958); óleo sobre tela,  
34x42cm

um extremo ao outro da tela. Sobre a composição, encontramos uma outra superfície retangular, na cor marrom. A parte central da pintura é ocupada pela composição geométrica e por dois retângulos laterais, num azul muito escuro. A divisão de planos define dois espaços – reminescência do mundo –, o céu e a terra. Divisão que Córdula não considerou nesta pintura (Fig. 72). A economia dos seus elementos lhe assegurou um caráter minimalista. O ritmo da composição foi estabelecido pela localização dos triângulos, na diagonal do quadrado central. As três tonalidades de cinza, aplicadas aos elementos, são a escura, no quadrado; a média, no fundo; e a clara, nos dois triângulos promovendo uma tensão surda, uma ressonância imóvel e ameaçadora.<sup>149</sup> Na medida em que esta cor es-  
curece, recrudescer, em intensidade, todo o plano da tela.

Em outra pintura sem título, desta exposição (Fig. 73), Córdula construiu um quadrado e o estendeu na base da tela de fundo verde-acinzentado. A grossa linha preta, que envolve três lados do quadrado, contém uma malha em que uma sequência de triângulos equiláteros pretos assumem inúmeras posições: ora com o vértice apoiado nas linhas finas da malha; ora com o vértice direcionado para a margem preta que a delimita. Somente um deles, porém, repousa sobre a base da tela. Esta variedade de posições estabelece o dinamismo da composição. O ocre-terra aplicado à superfície da malha, conjugado com o verde cinzento do fundo, ressalta os triângulos que giram sobre as linhas finas da malha. Não obstante, a moldura negra que a circunda impede que eles se movimentem aleatoria-

---

<sup>149</sup> KANDINSKY, V. (1990) p. 90

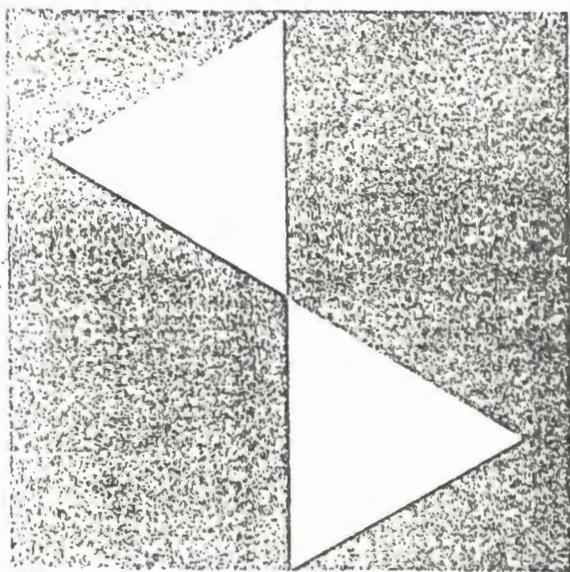


Fig. 72 - RAUL CORDULA. Sem título (1981); acrílico sobre tela, 90x75cm

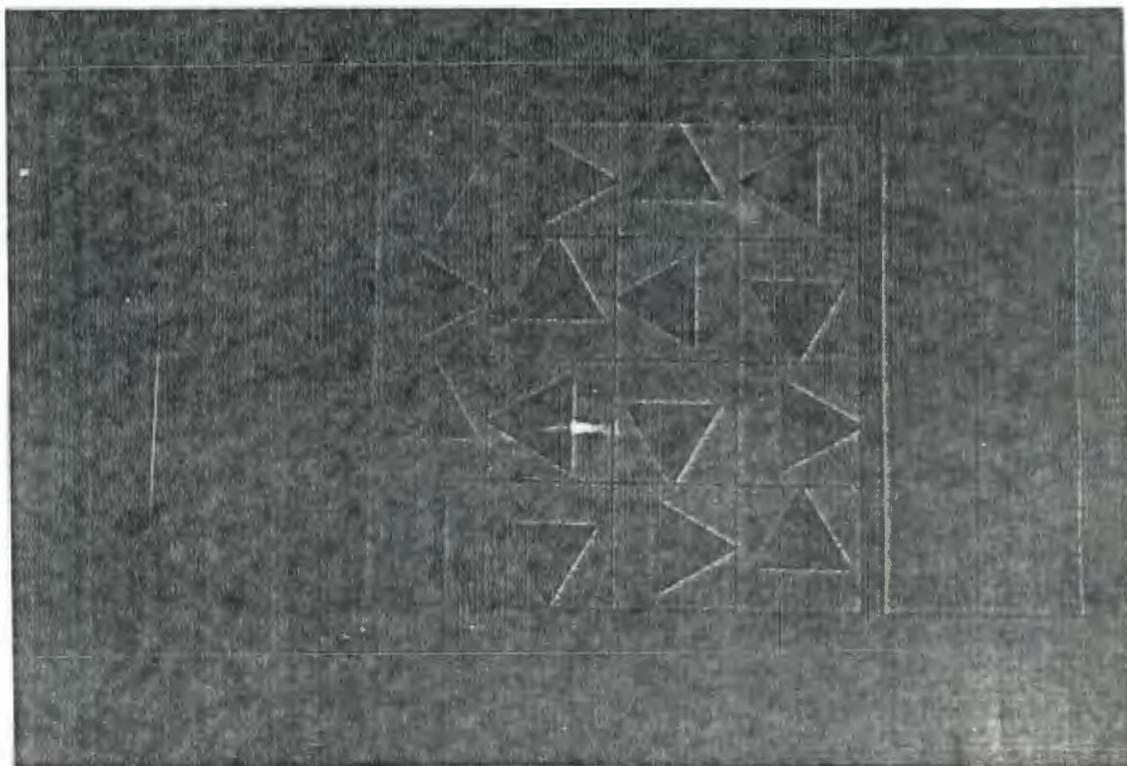


Fig. 73 - RAUL CORDULA. Sem título (1981); acrílico sobre tela, 95x70cm

mente, sobre a superfície pictórica. É, pois, um movimento contido.

A malha da tela seguinte (Fig. 76) ampliou-se e ocupou todo o plano da pintura. As linhas ortogonais configuram seis quadrados cinzentos. Com exceção do primeiro quadrado, localizado na sua parte superior, e do terceiro, situado na parte inferior, os demais contêm triângulos equiláteros, cujas bases posicionam-se sobre as laterais, direita e esquerda, dos quadrados. No centro, uma composição com triângulos e trapézios, construídos com traços finos brancos, desloca os olhos do espectador para o centro da tela. A sua estrutura é rigorosamente geométrica. Contudo, o vazio dos quadrados opostos, juntamente com a baixa vibração das tonalidades cinzas, desintensifica o rigor da organização geométrica. A bidimensionalidade da pintura resulta da sua construção em um único plano em que o cinza-claro, aplicado aos triângulos, produz um efeito ótico que impossibilita qualquer relação entre figura e fundo.

Uma linha fina branca constrói o retângulo desta pintura de fundo vermelho (Fig. 77). Posicionado sobre a sua base, o retângulo guarda uma composição produzida com segmentos de reta em preto, que sugerem triângulos incompletos. Ou seja, o terceiro segmento da reta necessário para concretizar esta figura geométrica nos parece estar no desvio, em outra direção, pronto para iniciar uma nova seqüência. O movimento fluido destas linhas que circundam a seqüência de retas alia-se ao vermelho transbordante de energia do fundo da tela, intensificando o ritmo desta pintura e ressaltando a sua plasticidade luxuosa. A organização espacial desta obra aproxima-

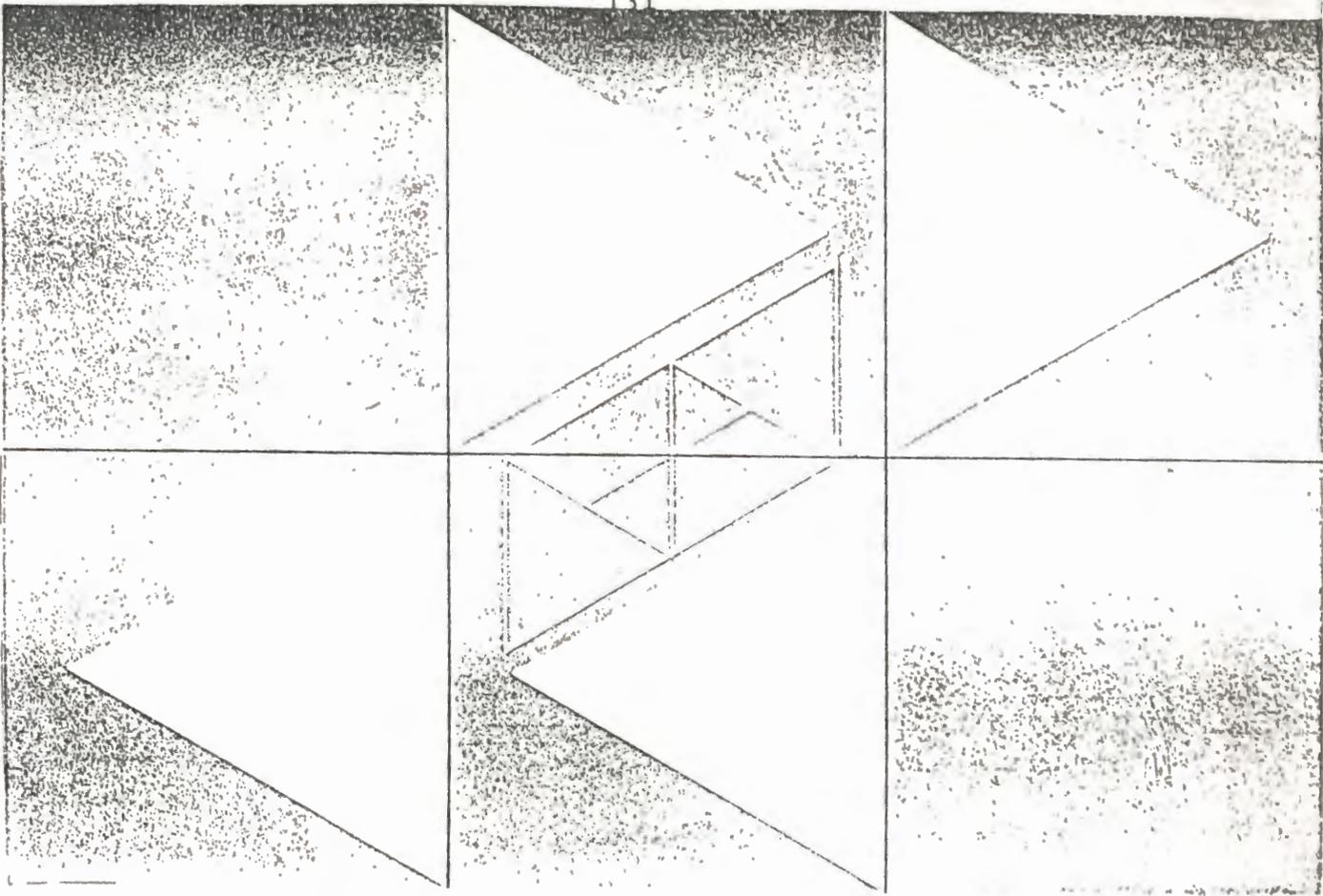


Fig. 76 - RAUL CÓRDULA. Sem título (1981); acrílico sobre tela, 90x70cm

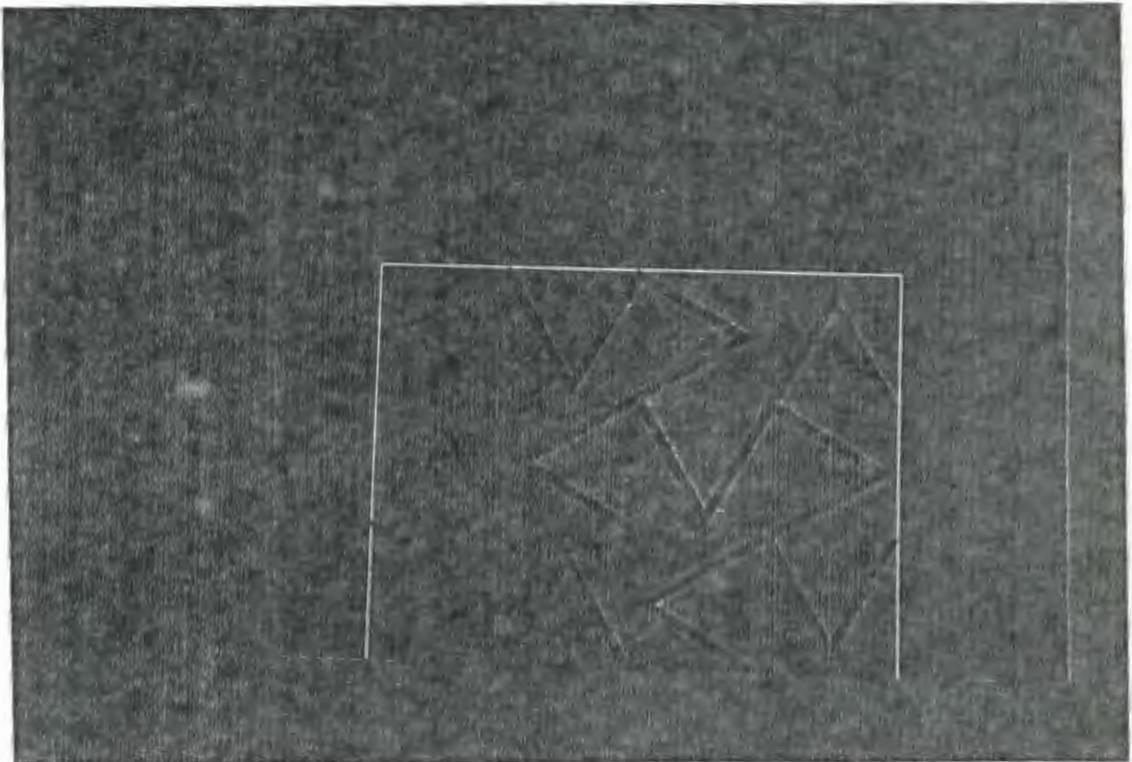


Fig. 77 - RAUL CÓRDULA. Sem título (1981); acrílico sobre tela, 95x60cm

-se da solução estrutural da pintura "Em vermelho" (Fig. 75), de Milton Dacosta. Não obstante, ambas as pinturas são singulares. Enquanto Córdula apoiou o retângulo na base da tela, Dacosta situou-o sobre uma faixa branca, delimitada por uma linha preta, que vai de uma extremidade à outra da tela. Acima do retângulo, Dacosta construiu uma outra linha negra que divide a tela em dois planos, fato não verificado na pintura de Córdula que, por isto mesmo, torna-se mais fluida.

Nesta outra pintura (Fig. 78), a linha que concretizou os retângulos das pinturas anteriores (Figs. 73 e 77) desapareceu. Conseqüentemente, a composição geométrica, resultante da articulação de triângulos, ocupou grande parte do plano da tela. O traço espesso negro, que constrói o padrão triangular, conjugado com as duas tonalidades de cinza metálico (num tom médio, na superfície da composição, e num tom mais claro, no fundo), resulta num jogo tonal de baixa vibração ; mas que é revigorado tanto pelo triângulo negro, do centro, quanto pelo triângulo branco, posicionado no lado direito da composição. A plasticidade elegante desta pintura é produto da estruturação equilibrada dos seus elementos e de certa configuração do espaço, conquistado a partir do arranjo dos tons escolhidos por Raul Córdula.

A conquista total do plano pictórico é observada nas telas (Figs. 79 e 80), nas quais o sistema geométrico da pintura precedente (Fig. 78) ocupou grande parte da superfície destas pinturas. Nelas, a linha rompe o espaço pictórico. Seguindo o mesmo sistema geométrico anterior — segmentos de reta desviantes —, Córdula construiu amplas superfícies às quais aplicou diversas tonalidades de cinza. Na pintura em que o

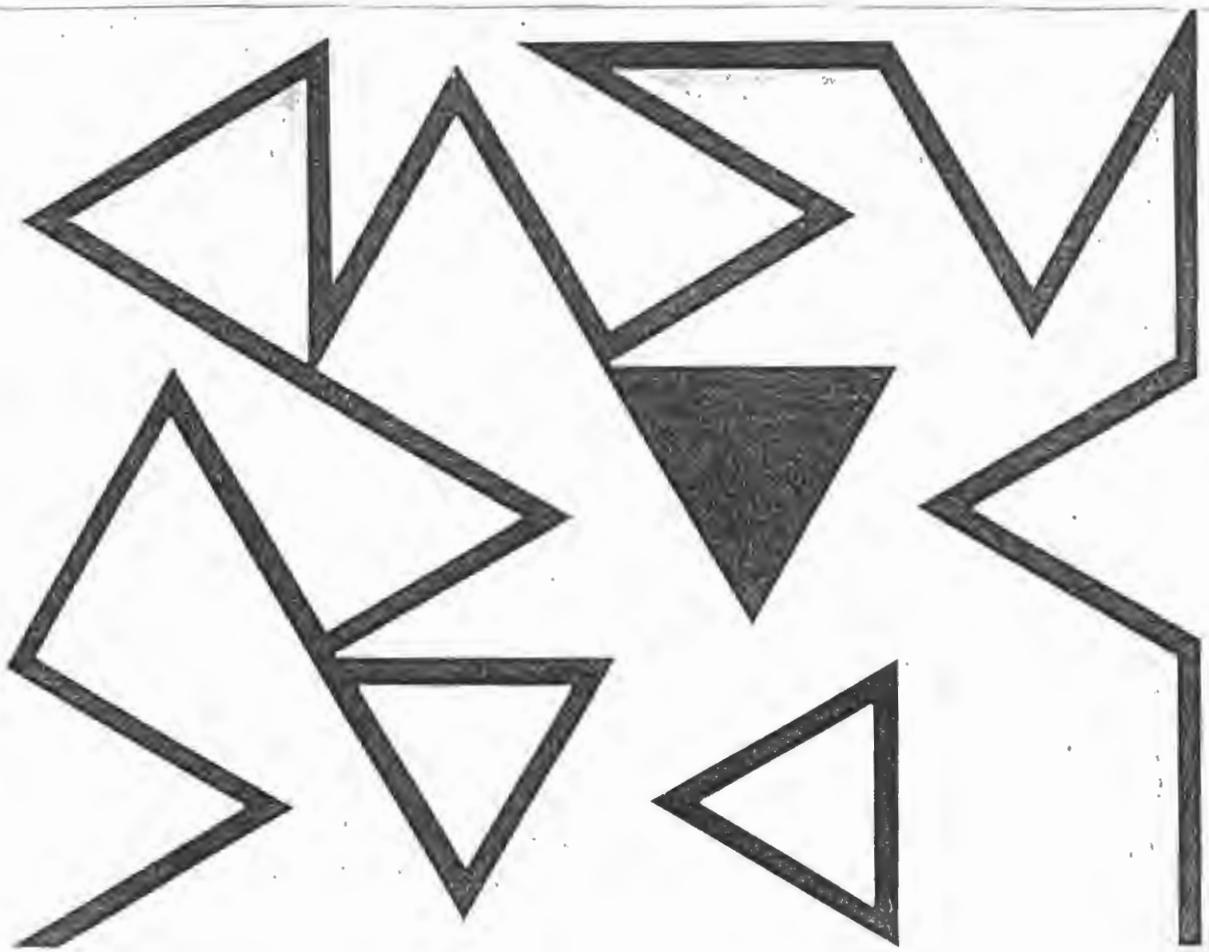


Fig. 78 - RAUL CORDULA. Sem título (1981); acrílico sobre tela, 90x80cm

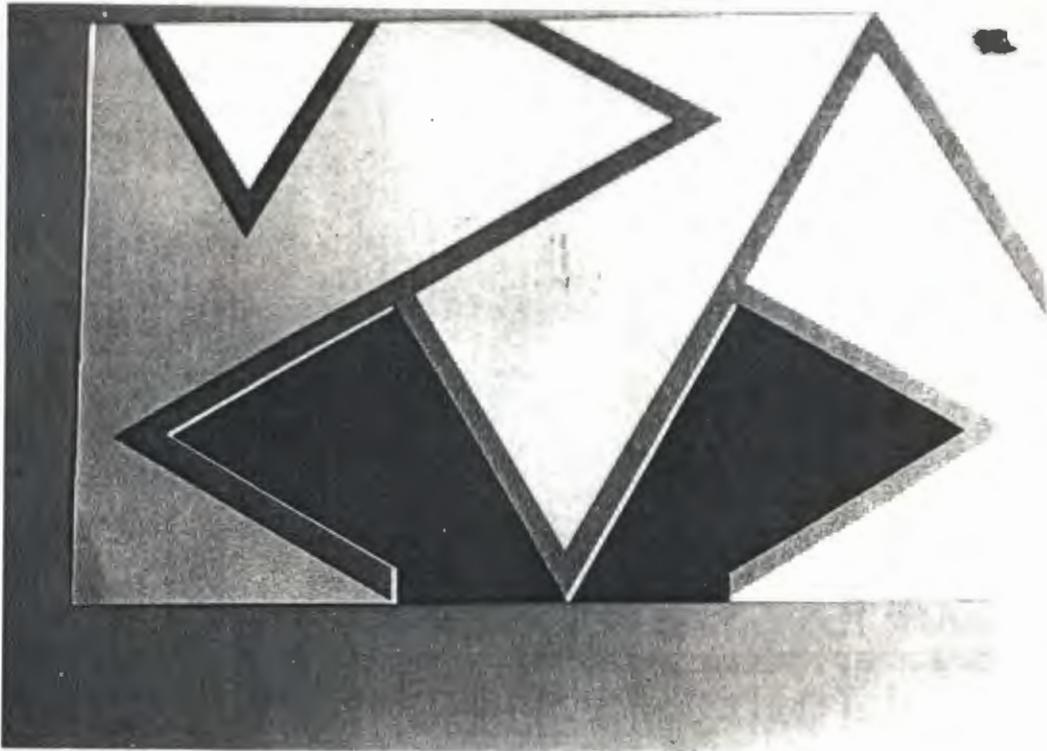


Fig. 79 - RAUL CÓRDULA. Sem título (1981); acrílico sobre tela, 90x70cm

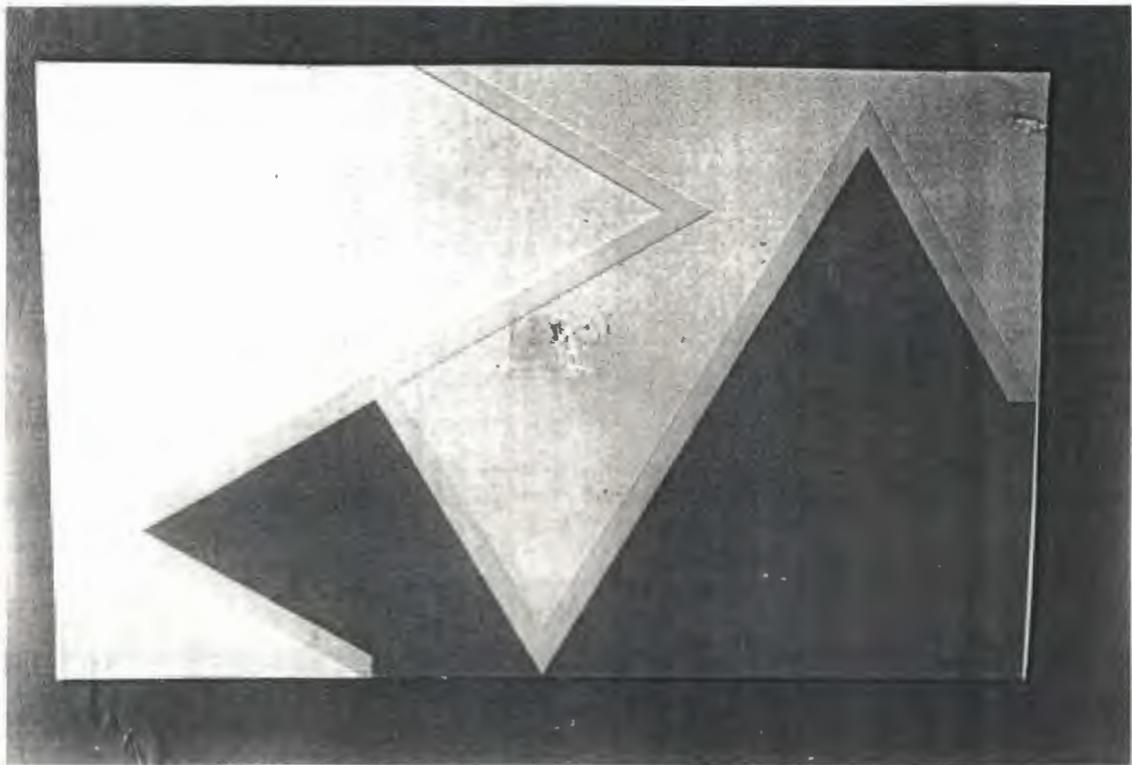
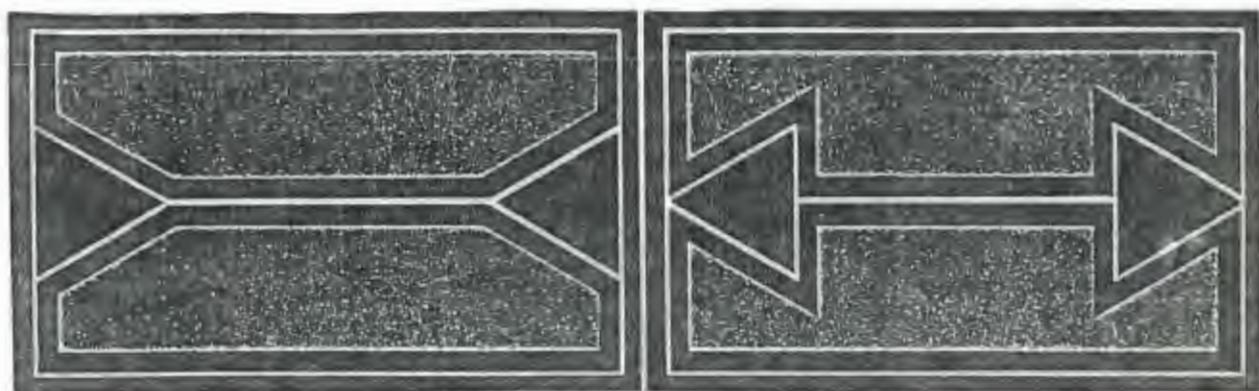


Fig. 80 - RAUL CÓRDULA. Sem título (1981); acrílico sobre tela, 90x65cm

traço, que constitui a composição, é marrom (Fig. 79), há uma área negra apoiada na sua base. O traço amarelo, que compõe o sistema triangular desta outra pintura (Fig. 80), salta das superfícies em dois tons de cinza: um mais claro e o outro mais escuro e azulado.

As últimas pinturas que foram expostas na Galeria Sérgio Milliet formam um díptico (Figs. 81 e 82). O díptico é, sem dúvida, uma forma de composição à qual se coloca, mais precisamente, a seguinte exigência: é necessário que haja uma relação entre as partes separadas. O díptico formado por estas pinturas não implica nenhuma progressão e, tampouco, narra alguma história, pois são pinturas rigorosamente constitutivas, em que ambos os quadros encarnam um fato comum às duas composições: estrutura estritamente geométrica. Existe uma grande mobilidade neste díptico; um grande fluxo horizontal, resultante das linhas finas e grossas que transitam, continuamente, de uma tela à outra. Um movimento que não sabemos se se inicia pela direita ou pela esquerda. Sabemos que é horizontal e que passeia por todo o campo pictórico, entrando e saindo, configurando figuras geométricas poligonais (situadas acima e abaixo das telas) e triangulares (localizadas à direita e à esquerda). Os triângulos ora apontam o vértice para a linha branca externa (Fig. 81), ora direcionam os seus vértices para a linha que divide a tela em duas áreas poligonais (Fig. 82). É um vai-e-vem de linhas que retiram ou adicionam aos planos das telas, diversas partes do sistema geométrico. Se nestas telas o artista determinou uma estrutura complexa, ele o fez porque estas oposições não se equivalem e porque os seus termos não são coincidentes. Nenhuma linha é fixa e,



Figs. 81 e 82 - RAUL CÓRDULA. Sem título (1981); acrílico sobre tela, 50x25cm e 50x25cm

por esta causa, o rigor geométrico estrutural distende-se a um ritmo veloz, insubordinado à ordem construtiva original. Este díptico é um imenso espaço-tempo, que reúne duas estruturas pictóricas autônomas, dois sistemas geométricos que, apesar de se inter-relacionarem, guardam as distâncias necessárias às suas próprias singularidades.

Durante o período da mostra realizada no Rio de Janeiro, em 1982, na Galeria Sérgio Milliet, Raul Córdula se submeteu a um *check-up*. Os exames cardiológicos assinalaram uma grave cardiopatia, que o levou à mesa cirúrgica para a implantação de duas pontes de safena. Em função deste problema de saúde, o artista passou um período difícil em que se viu impossibilitado de dar prosseguimento à sua obra.

*Foi um período muito interessante, um período em que eu saí do NAC para fazer essa exposição no Rio e uma outra em Caxias do Sul, em 1982. Foi nessa ida e vinda que eu me operei. Foi uma época difícil, de amores desfeitos, refeitos, enfim... 150*

Em época posterior à cirurgia, entre 1984 e 1985, Córdula voltou a pintar. Produziu uma série de pinturas, que expôs individualmente, em 1985, no Museu de Arte de Belo Horizonte, na Pampulha. Após este grave acontecimento de sua vida, que ele denominou de "hecatombe", a sua pintura "*retomou o caminho da cor [...], no sentido da pincelada na tela, da presença humana na tela*".<sup>151</sup>

A série exposta na Pampulha (Figs. 83 a 90 e 92 a 99), produzida em acrílico com pigmentos terrosos sobre tela, manifesta três aspectos importantes: a retomada da cor; a con

<sup>150</sup> Entrevista à Autora, p. 254

<sup>151</sup> Ibidem, p. 255

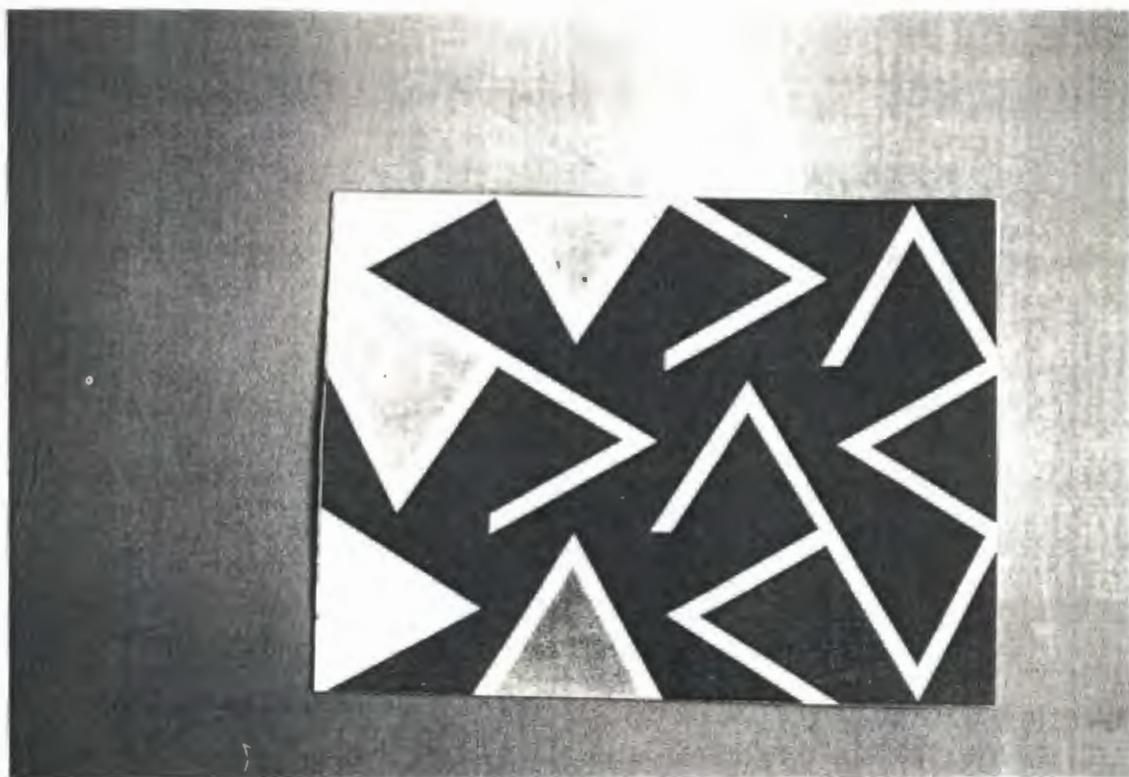


Fig. 83 - RAUL CÓRDULA. Sem título (1984);  
acrílico sobre tela, 90x70cm

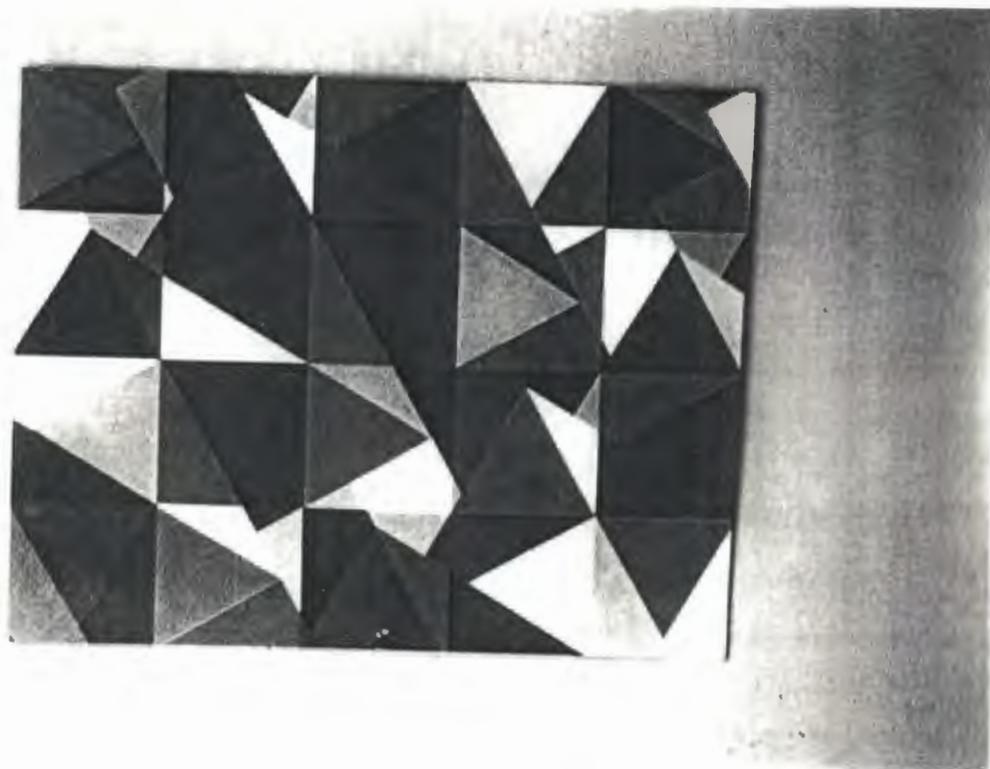


Fig. 84 - RAUL CÓRDULA. Sem título (1984); acrílico,  
pigmentos terrosos sobre tela, 80x75cm

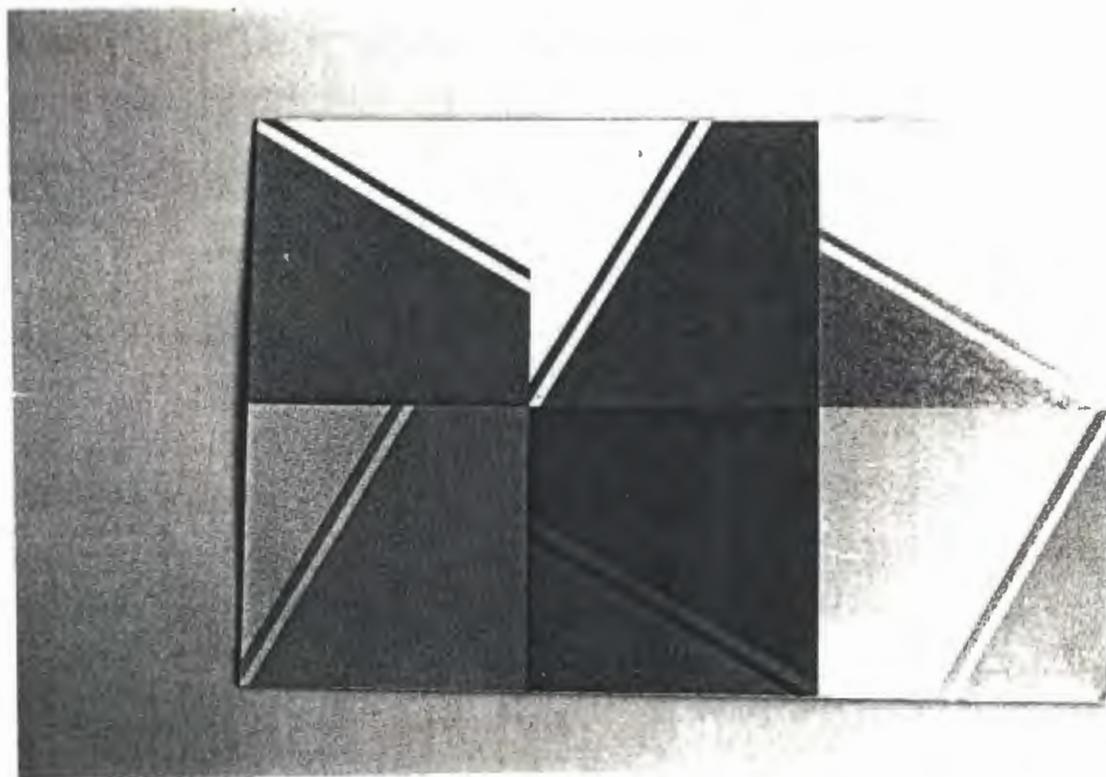


Fig. 85 - RAUL CÓRDULA. Sem título (1984);  
acrílico, pigmentos terrosos sobre  
tela, 75x60cm

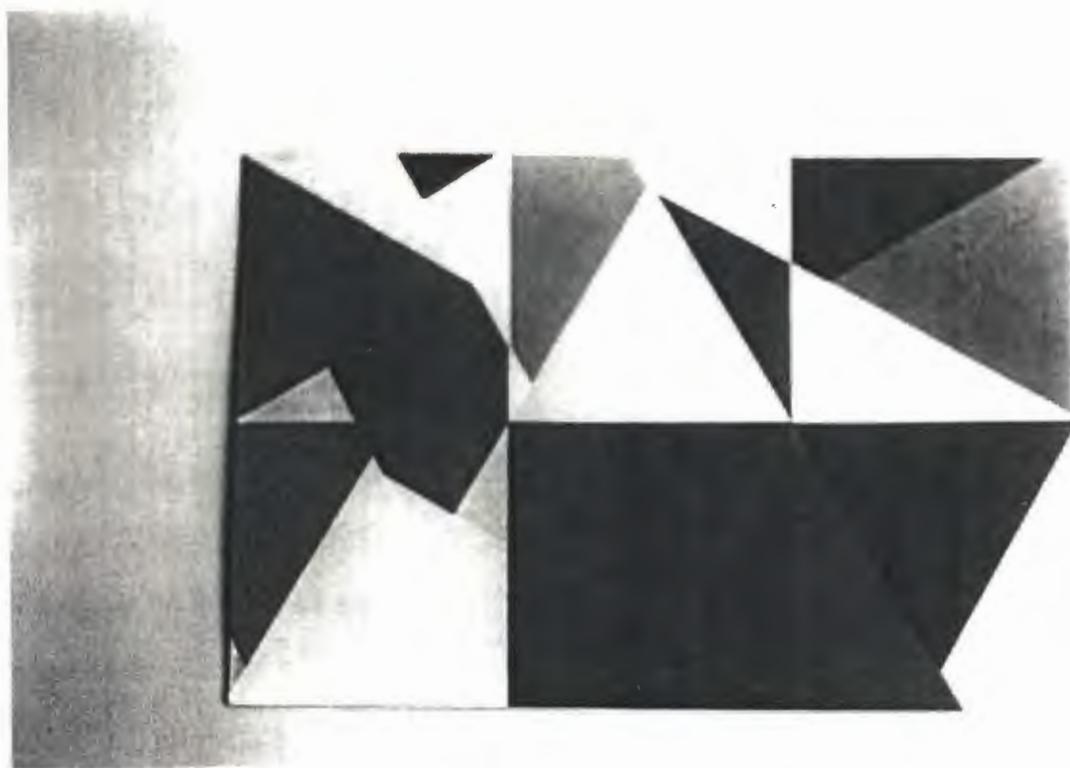


Fig. 86 - RAUL CÓRDULA. Sem título (1984);  
acrílico, pigmentos terrosos sobre tela, 75x50cm

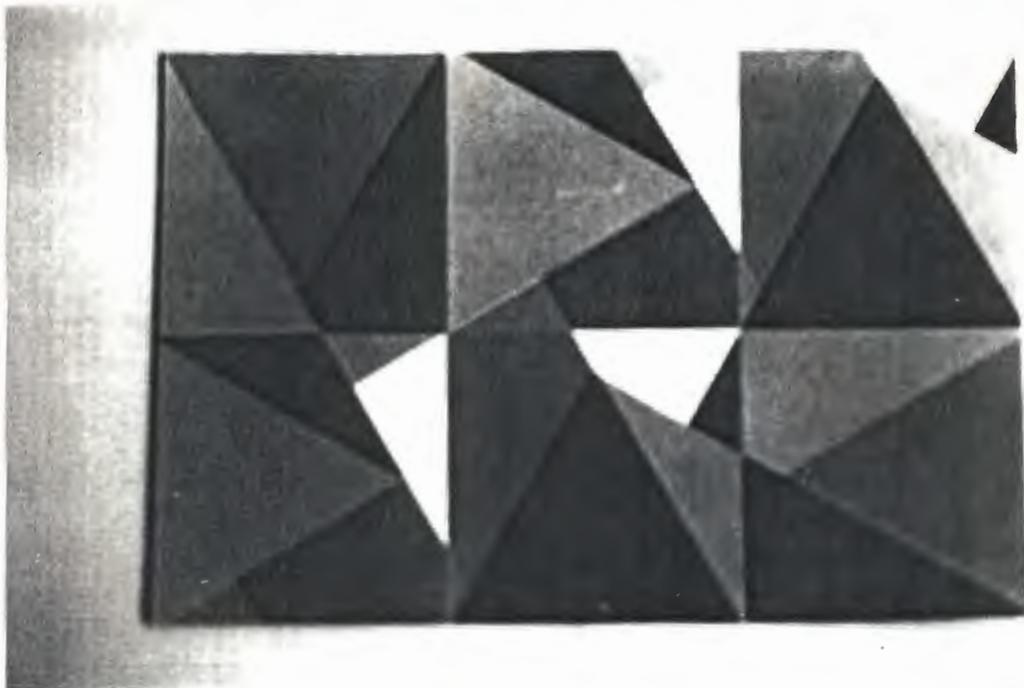


Fig. 87 - RAUL CÓRDULA. Sem título (1984);  
acrílico, pigmentos terrosos  
sobre tela, 80x50cm

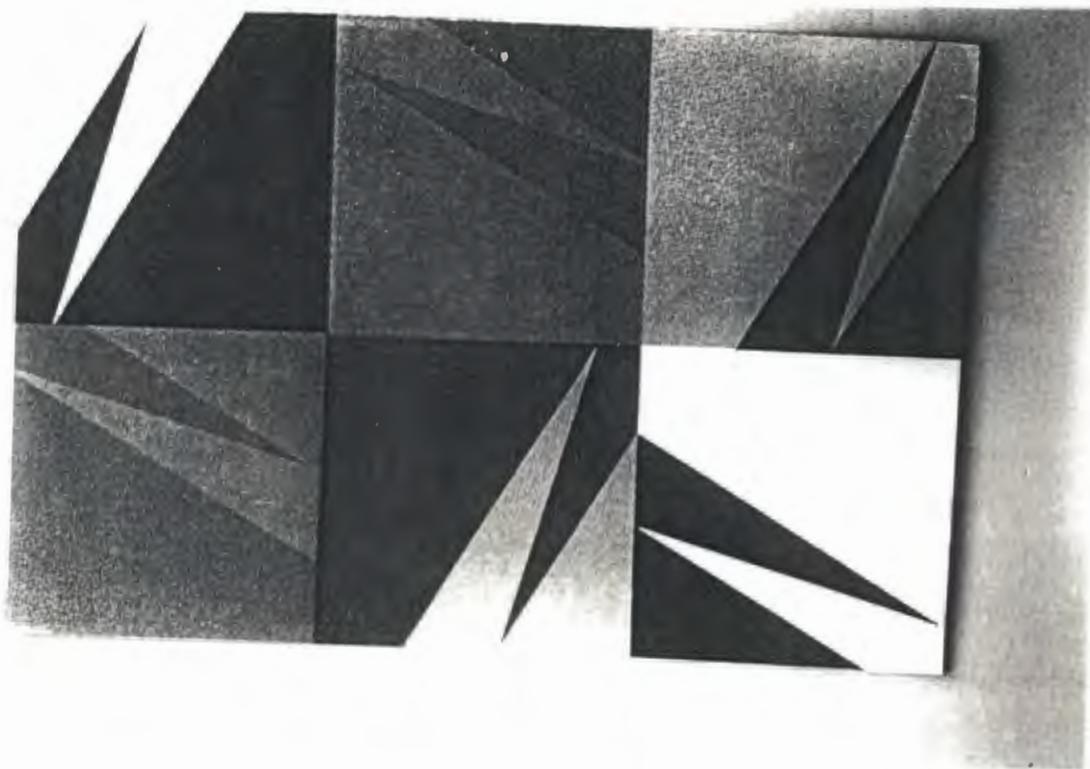


Fig. 88 - RAUL CÓRDULA. Sem título (1984);  
acrílico, pigmentos terrosos sobre  
tela, 80x45cm

tinuidade da estrutura geométrica planar; e a permanência da malha e do triângulo.

A primeira pintura desta série (Fig. 83) revela uma estruturação geométrica semelhante ao padrão compositivo encontrado em algumas pinturas de 1982 (Figs. 77, 78, 79 e 80). É o mesmo rigor geométrico, resultante de uma composição planar, em que superfícies foram configuradas a partir de linhas grossas, verdadeiros zigue-zagues responsáveis pelo intenso dinamismo das faturas pictóricas. Enquanto nestas pinturas de 1982 (Figs. 77 a 80), a presença de tons baixos de cinza foi a tônica da plástica imóvel, nas pinturas expostas na Pam pulha, embora as tonalidades de cinza estejam presentes, verificamos que o artista utilizou, nos seus elementos, o vermelho, o amarelo e o cinza azulado, que constroem a trama dinâmica dos "quase triângulos", nos quais, um dos lados está, permanentemente, no desvio.

Na construção destas pinturas (Figs. 84 a 90), o artista partiu da malha ortogonal que gerou uma seqüência de quadrados, decompostos por triângulos, trapézios e polígonos irregulares (Figs. 84, 85, 86, 87 e 88). A geometria estrita resultante desta estrutura é, em contrapartida, desmobilizada pela precisão das cores primárias - vermelho, amarelo e azul -, em contraposição aos vários tons de verde, às tonalidades terrosas, ao preto e ao cinza, aplicados aos seus elementos constitutivos.

Apesar de Córdula ter aplicado as mesmas cores às composições das telas sem título (Figs. 89 e 90), observamos diferenças nas suas respectivas estruturas. Somente as linhas horizontais da malha ortogonal, presentes nas pinturas

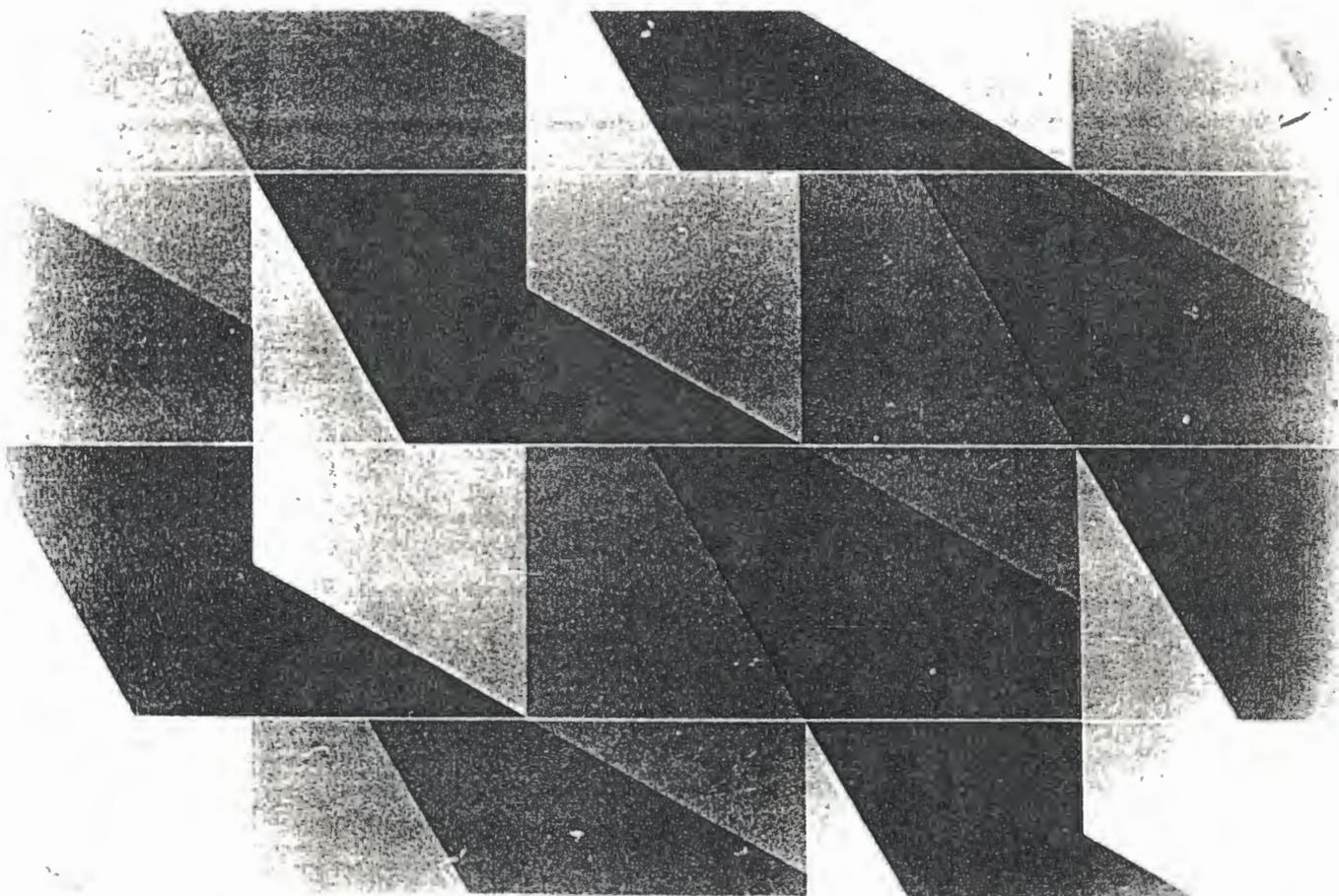


Fig. 89 - RAUL CÓRDULA. Sem título (1984); acrílico, pigmentos terrosos sobre tela, 100x80cm



Fig. 90 - RAUL CÓRDULA. Sem título (1984); acrílico, pigmentos terrosos sobre tela, 80x75cm

para o Rio de Janeiro. Nesta cidade, deparou-se com um cenário urbano inusitado no qual a efervescência nos campos político-social-cultural gerou uma mudança angular na visão-de-mundo do artista. Do contato com os artistas de vanguarda, Córdula assimilou o que havia de mais atual em termos de técnica e forma artística. Passou logo a produzir pinturas com cores e tintas industriais, que assinalam a iconografia correspondente aos acontecimentos político-sociais deste período, reconhecidamente importante da história nacional. A matéria lisa, as cores chapadas sem volumetria e a bidimensionalidade do plano pictórico que elas apresentam — aprendizado feito pelo artista, naquela ocasião —, tornaram-se traços estilísticos marcantes nas suas soluções pictóricas posteriores.

Os ensinamentos técnico-formais adquiridos na vivência carioca foram transformados por Córdula em instrumental, bem cedo utilizados nas pinturas que ele produziu quando de sua volta ao Nordeste. Reconsiderações em relação aos fatores culturais nordestinos fundamentaram o processo irreversível para a construção de uma pintura que atendesse os seus próprios desígnios artísticos — as suas questões plásticas pessoais. Partindo destes fatores, Córdula, nos anos 70, criou uma série de desenhos e pinturas que, além de revelarem o domínio de técnicas artísticas, evidenciam, respectivamente, a linguagem característica das ilustrações do cordel, e signos pictóricos resultantes da abstração dos elementos constitutivos da geografia local. Da perspectiva das estradas percorridas nas inúmeras viagens realizadas, no interior da Paraíba e de Pernambuco, e das inscrições arcaicas da Pe-

dra do Ingá - sítio arqueológico paraibano -, Córdula abstraiu signos geométricos que se tornaram elementos estruturais da sua pintura construtivista deste período - o triângulo, o círculo e o quadrado.

Da incansável investigação da estrutura plástica da sua arte, Córdula, nos anos 80, produziu pinturas nas quais levou às últimas conseqüências todas as questões pictóricas que vinha investigando no curso das duas décadas precedentes. Do exercício rigoroso da lógica do seu plano pictórico, e da retomada dos fundamentos da pintura informalista (praticada em 1965), Córdula fixou, respectivamente, a conjugação inter-relativa do plano e as pinceladas gestuais. A distensão do espaço pictórico, promovida pela profusão de manchas gestuais intensamente coloridas e pelo estabelecimento do contorno linear dos signos geométricos, resultou em uma pintura radicalmente planar, cuja profundidade da imagem é estritamente virtual. Esta pintura é a síntese de formas pictóricas de grande plasticidade - desenvolvida ao longo de trinta anos -, amalgamadas à visão-de-mundo do artista. Ao produzi-la, Córdula determinou o seu estilo. Quando o artista percebeu que não poderia fazer outra coisa no lugar desta pintura ou, ainda, que não poderia fazê-la de outro modo, chegou a um termo com o seu próprio estilo. A sua originalidade é produto da atitude mental inata do artista, capaz de engendrar um acordo entre a potência da sua razão e a extensão da sua profícua imaginação, produzindo estas pinturas exemplares, com valor universal, cujas qualidades verificadas são irrefutáveis. Assegura, por tudo isto, o seu espaço na História da Arte Brasileira.

Enfim, a pintura de Córdula é fruto de um olhar perscrutador, artístico que se deixou capturar, voluntariamente, por propostas estrangeiras diferentes daquelas que constituem, em geral, a produção pictórica nordestina. Contudo, Córdula não se alienou de fatores culturais; os considerou segundo a sua própria visão-de-mundo, conquistada a partir dos princípios interiores do seu espírito criador. Esta atitude lúcida e não ressentida lhe possibilitou criar uma obra original, brasileira e universal. A exuberância do seu colorido não obscurece o afeto do artista em relação à luz e à sensualidade tropicais. A estrutura construtiva das suas pinturas reflete a necessidade de ordenação racional deste exotismo desviante. A conjugação destes fatores apolíneos e dionisiacos estabeleceu, nos anos 80, uma pintura original, cujo ineditismo da imagem contribui, decisivamente, para a transformação do olhar do espectador. Sobretudo do olhar do espectador da sua região, tradicionalmente habituado à fruição de obras realistas, baseadas na *mimesis* dos elementos geográficos, naturais e humanos nordestinos. Porém, Córdula apreendeu o fato de que as chamadas sedutoras da realidade e da natureza brasileiras não se limitam, apenas, à sua aparência imediata. Diferentemente da maioria dos artistas nordestinos, compreendeu como Paul Cézanne, que

*a natureza é sempre a mesma, mas nada resta dela, daquilo que parece. Nossa arte deve dar o estremecimento de sua duração. Deve fazer com que tenha o gosto de eterno. O que está por trás do fenômeno natural? Talvez nada, talvez tudo. 196*

---

196 CÉZANNE, P. *apud* BENEVOLO, L. (1989) p. 270

A dúvida, a certeza da instabilidade da natureza com os seus acontecimentos inauditos são a fonte permanente da produção pictórica do artista.

A observação atenta da obra de Raul Córdula, seja na dimensão estética, estilístico-formal, ou crítico-conceitual, desvela com transparência o processo de re-construção do seu olhar artístico diante do mundo, dos testemunhos da arte brasileira e internacional. O seu conhecimento nos conduz a compreender sensivelmente a potência do mundo que escapa ao nosso olhar imediatista e muitas vezes mecânico frente às suas chamadas. As suas imagens pictóricas nos revelam fragmentos desconhecidos, possíveis da Realidade. Afinal, não é a arte "*a imagem alegórica da criação*"?...<sup>197</sup>

---

<sup>197</sup> KLEE, P. *apud* MICHELI, M. (1991) p. 96

#### 4. ANEXOS

## 4.1. CURRICULUM VITAE

## EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

- 1959 - Ilustrações do Iº Salão de Poesias da Paraíba - *Hall*  
do ISAPE - João Pessoa
- Salão de Arte do Centro de Artes Plásticas da Paraíba -  
Faculdade de Direito - João Pessoa
- 1961 - Salão de Artes comemorativo das Festas Henriquinas (In-  
fante Dom Henrique) - Biblioteca Pública de João Pes-  
soa - 1º Prêmio de Pintura
- 1962 - Coletiva de paraibanos e pernambucanos na Cultura Fran-  
cesa - João Pessoa
- 1963 - Salão de Pernambuco - Recife
- 1964 - Salão Municipal de Belo Horizonte - Museu da Pampulha -  
2º Prêmio em Desenho
- Exposição do Centenário de Campina Grande - FUNDACI -  
Campina Grande
- 1965 - 3ª Exposição de Professores e Alunos do Serviço de Ar-  
tes Plásticas do Departamento Cultural da UFPB - come-  
morando 10 anos da UFPB
- 6 Artistas Paraibanos - Mercado da Ribeira - Olinda
- 1966 - OPINIÃO 66 - Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro -  
MAM
- Salão Nacional de Arte Moderna - Ministério de Educa-  
ção e Cultura - Rio de Janeiro

- Salão Municipal de Artes Plásticas de Belo Horizonte -  
Museu da Pampulha - Menção Honrosa de Pintura
- 1967 - Artistas Paraibanos - Coletiva de Inauguração do Museu  
de Arte Assis Chateaubriand - Campina Grande
- Coletiva de Inauguração da Galeria Faxeiro - Campina  
Grande
- *Happening* da Associação de Artistas Plásticos - Centro  
da cidade de João Pessoa
- 1968 - SCRASH/PROCESSO - Mostra de Poesia Processo - Teatro  
Santa Rosa - João Pessoa
- Iª Bienal Nacional de Artes Plásticas - Bienal da Ba-  
hia - Salvador
- 1969 - Mercado de Arte da Paraíba - João Pessoa
- Arte e Conquista do Espaço - Galeria José Américo -  
Teatro Santa Rosa - João Pessoa
- 1970 - Salão de Arte Jovem - Campina Grande - Medalha de Bron-  
ze
- TV Salão de Brasília
- 1970 - Arte na Praia - *Posters*-Barracas criados por Sami Mat-  
tar com estampas de vários artistas - Praia de Ipane-  
ma - Rio de Janeiro
- 1972 - Coletiva de Natal - Petite Galerie - Rio de Janeiro
- Galeria Janelas Verdes - João Pessoa
- 1973 - Cinco Artistas Paraibanos - Serigrafias - Galeria Pe-

dro Américo - Deptº Cultura da UFPB - João Pessoa

- *Fiesta In Oh! Linda - Happening* do fotógrafo Paulo Klein com participação de artistas de Recife/Olinda e João Pessoa - Museu de Arte Contemporânea de Olinda

1974 - Bienal Nacional de São Paulo

- Iº Salão de Arte Global de Pernambuco - Prêmio Ministério de Educação e Cultura - Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco - Olinda

1975 - IIº Salão de Arte Global de Pernambuco - 1º Prêmio (viagem à Europa) - Casa da Cultura de Pernambuco - Recife

- Iº Festival de Verão de Areia - Areia PB

- Mostra Inaugural da Galeria Tomaz Santa Rosa - Fundação Cultural do Estado da Paraíba - FUNCEP - João Pessoa

- Mostra Inaugural do Gabinete de Arte da Paraíba - João Pessoa

- Mostra Inaugural da Galeria ADRO - João Pessoa

1976 - Coletiva de Desenho - Galeria 3 Galeras - Olinda

1978 - III Festival de Verão de Areia - Areia PB

1979 - Panorama da Arte Brasileira - Museu de Arte Moderna de São Paulo

- Os Anos 60 - Lançamento da monografia em parceria com Chico Pereira e mostra da pesquisa - NAC, João Pessoa e Museu de Arte Assis Chateaubriand, Campina Grande

- Galeria BATIK - João Pessoa
- 1980 - Salão Nacional de Artes Plásticas - FUNARTE - Rio de Janeiro
- 1981 - Iª Mostra Internacional de Artedoor - Recife
  - Iª Panorama da Arte Paraibana - Destival de Areia - PB
  - O Artista da Terra - NAC, João Pessoa - Museu de Arte Assis Chateaubriand, Campina Grande - Fundação Oscar de Aquino, Guarabira - PB
  - IV Salão Nacional de Artes Plásticas - Sala Especial "A Presença das Regiões" - FUNARTE - Rio de Janeiro
- 1982 - XXXVI Salão de Artes Plásticas de Pernambuco - Prêmio Vicente do Rego Monteiro e Prêmio Secretaria de Turismo, Esporte e Cultura do Estado de Pernambuco - Recife
  - IIª Mostra Internacional de Artedoor - Recife
  - Iª Exposição de Arte Latino-Americana - Galeria Lula Cardoso Ayres - Recife
  - V Salão Nacional de Artes Plásticas - FUNARTE - Rio de Janeiro
- 1983 - Arte na Pousada - Pousada dos 4 Cantos - Olinda
  - Panorama da Arte Brasileira - Museu de Arte Moderna de São Paulo
  - 5ª Mostra do Desenho Brasileiro - Curitiba - PR
- 1984 - Brasil Desenho - FUNARTE - Rio de Janeiro - São Paulo - Belo Horizonte e Porto Alegre

- 1984 - Coletiva Guaianases - Olinda
- 1985 - Velha Mania - Mostra Coletiva do Desenho Brasileiro -  
Escola de Artes Visuais - Rio de Janeiro
- Arte - Novos Meios/Multimeios - Brasil 70/80 - Fundação Armando Alvares Penteado FAAP - São Paulo
  - Caligrafias e Escrituras - FUNARTE - Rio de Janeiro
  - Bienal de Valparaiso - Chile
  - Iª Mostra de Arte Abstrata - Galeria Murilo La Greca - UFPE - Recife
- 1986 - Coletiva Guaianases de Gravura - Olinda
- Panorâmica Pernambucana de Escultura e Objeto - Galeria Vicente do Rego Monteiro - Recife
  - Caminhos do Desenho Brasileiro - Museu de Arte do Rio Grande do Sul - Porto Alegre
- 1988 - Dez Artistas Plásticos Paraibanos - Escola Técnica da Paraíba - João Pessoa
- *Workshop* São Paulo/Berlin - Museu de Arte Contemporânea da USP - MAC - Museu de Arte de São Paulo MASP - Staatliche Kunsthalle Berlin
  - Quatro Artistas da Paraíba - Galeria do IBEU - Rio de Janeiro
  - Arte Atual da Paraíba - Espaço Cultural José Lins do Rego - João Pessoa
- 1989 - Cinco Artistas da Paraíba - Museu de Arte da Bahia - Salvador

- Arte sobre Papel - Galeria Gamela - João Pessoa
- Ateliê do Poço - Poço da Janela - Recife
- Lula Lá - Leilão de Arte pró-candidatura de Lula -  
Grande Hotel Recife
- Pintura Contemporânea - Caixa Econômica Federal - João  
Pessoa
- Pinturas e Esculturas - Galeria Gamela - João Pessoa
- 1990** - O Papel na Arte Paraibana - Centro Turístico de João  
Pessoa
- Abismos 3 - NAC - João Pessoa
- Coletiva de Fim de Ano - Espaço Cultural PALLON - Reci  
fe
- Arte Atual Paraibana II - Espaço Cultural José Lins do  
Rego - João Pessoa
- Raul Córdula e Fé Córdula - Galeria Gamela - João Pes-  
soa
- II Mostra de Arte Abstrata - Galeria Metropolitana de Ar  
te Aloisio Magalhães
- *Workshop* Campina Grande - Museu de Arte Assis Chateau-  
briand - Campina Grande
- *Workshop* Campina Grande - Hall da Reitoria da UFPB -  
João Pessoa
- 1991** - 23º Festival Internacional da Pintura - Cagnes-Sur-Mer  
França
- Estética de Resistência - Galeria Artespaço - Recife

- Expressões de Arte Aplicada - Espaço PALLON - Recife
- Pintura Contemporânea na Paraíba - Museu de Arte Assis Chateaubriand - Campina Grande
- MB Arte - Recife
- 18 Anos da Galeria Oscar Seráfico - Brasília
- Arte na Barbearia - Barbearia do Seu Irmã - Olinda
- 1992 - Estética de Resistência - Galeria Montessanti - São Paulo
- *L'Art du Mouvement* - Espace Rotis - Paris
- *Workshop* Berlin/Paraíba - Espaço Cultural José Lins do Rego - João Pessoa
- Festival de Arte de La Garde - Sul da França
- O Desporto na Arte - Centro de Convenções de Pernambuco - Recife
- Abertura do Intercâmbio Cultural Marselha/Nordeste Brasileiro - Torre Quadrada do Rei René - Marselha - França

#### EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

- 1960 - Biblioteca Pública de João Pessoa - Comemorando as Festas Henriquianas
- 1963 - Guaches - Faculdade de Filosofia da UFPB
- Chico Arte Interior - Recife
- 1964 - Galeria José Américo de Almeida - Evento paralelo da Semana de Teatro - João Pessoa

- 1965 - Guaches - *Hall* do Teatro Severino Cabral - Campina Grande
- Galeria Verseau - Rio de Janeiro
  - Galeria do maestro Pedro Santos - João Pessoa
- 1968 - *Hall* da Reitoria da UFPB - Exposição censurada
- Clube Carnavalesco O Amante das Flores - Recife
  - Oficina 154 - Olinda
- 1972 - Galeria Pedro Américo - Coordenação de Extensão - UFPB
- 1973 - Galeria Bela Aurora - Recife
- Curral - Arte e Artesanato - João Pessoa
- 1974 - Novas Geometrias e Poemagráficos - Galeria José Américo - Teatro Santa Rosa - João Pessoa
- 1975 - Galeria 157 - São Paulo
- IM Antiquariato - São Paulo
- 1977 - Galeria Abelardo Rodrigues - Recife
- Centro de Turismo de Natal - RN
- 1978 - Galeria de Arte Global - São Paulo
- Casa de Cultura de Pernambuco - Recife
  - *Show-Room* Polyvox - Recife
- 1980 - Pinturas Recentes - Banco Econômico - João Pessoa
- 1981 - MZ Arterquitetura - João Pessoa
- Seminário de Semiótica e Arte - UFRN - Natal

- 1982 - Galeria Sérgio Milliet - FUNARTE - Rio de Janeiro
- Universidade de Caxias do Sul
  - Oficina Guaianases de Gravura - Olinda
  - O País da Saudade - Festival de Arte da UFRN - Natal
- 1984 - O País da Saudade - FUNALFA - Juiz de Fora - MG
- Arte Galeria - Fortaleza
  - Universidade Federal do Mato Grosso - Cuiabá
- 1985 - Galeria Oficina - Recife
- Galeria Gamela - João Pessoa
  - Museu de Arte de Belo Horizonte (Museu da Pampulha)
  - Desenhos - Oficina D'Arte N.S. do Ó - Tiradentes - MG
- 1986 - Galeria Prefiarte - São Paulo
- Galeria Arte-10 - Recife
  - Gravuras - Oficina Guaianases de Gravura - Olinda
- 1987 - Desenhos - *Condon Bleu* - João Pessoa
- 1988 - Museu de Arte Contemporânea do Paraná - Curitiba
- Pequenos Formatos - Galeria Gamela - João Pessoa
- 1989 - Galeria Artespaço - Recife
- VB-Escritório de Arte - Maceió
  - Galeria Portfólio - Brasília
  - Galeria Gamela - João Pessoa
- 1990 - Espaço Rafain - Foz do Iguaçu - PR

- Galeria Vicente do Rego Monteiro - Fundação Joaquim Nabuco - Recife (Exposição comemorativa aos 30 anos de arte)

1991 - Espaço Cultural Pallon - Recife (Jóias e pinturas)

- Embaixada do Brasil em Paris
- Galeria Le Cube - Paris
- MB Arte - Recife

1992 - Aliança Francesa - Maceió

#### CARGOS E REPRESENTAÇÕES:

1963/65 - Supervisor do Serviço de Artes Plásticas do Departamento Cultural da UFPB

1967 - Diretor do Museu de Arte Assis Chateaubriand - Fundação Universidade do Nordeste FURNE - Campina Grande

- Professor de História da Arte do Instituto Central de Arte da FURNE

1968 - Presidente Fundador da Associação de Artistas Plásticos da Paraíba

1975 - Membro do Conselho Consultivo do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico da Paraíba - IPHAEP

- Assessor de Artes Plásticas da Fundação Cultural do Estado da Paraíba - FUNCEP

1977 - Diretor do Núcleo de Arte Popular e Artesanato da Casa de Cultura de Pernambuco - NAP

- 1978 - Supervisor da Casa da Cultura de Pernambuco
- 1979/84 - Coordenador do Núcleo de Arte Contemporânea da Universidade Federal da Paraíba - NAC
- Professor de História da Arte e de Fundamentos da Linguagem Visual para os cursos de Educação Artística do Departamento de Artes e Arquitetura do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da UFPB
- 1980 - Representante brasileiro no Conselho Mundial de Artesanato - ONG filiado à UNESCO na categoria A
- 1982/84 - Diretor Artístico da Oficina Guaianases de Gravura
- 1986/88 - Membro da Comissão Nacional de Artes Plásticas da Fundação Nacional de Arte - FUNARTE
- Membro da Associação Brasileira de Críticos de Arte - ABCA

#### 4.2. ENTREVISTAS DADAS À AUTORA

## 4.2.1. APRESENTAÇÃO

As dez entrevistas subsequentes e a mensagem gravada em fita cassete, transcritas por nós e apresentadas neste anexo da tese, constituíram-se num material inestimável pois, além de revelarem o pensamento de Raul Córdula acerca do seu fazer artístico; a sua maneira despojada de narrar os acontecimentos da sua vida pessoal e profissional, configurando em última instância, a sua visão de mundo, suprem eficientemente, a ausência de dados relativos ao artista e a sua obra, nos compêndios da História da Arte Brasileira.

A nossa primeira viagem a Pernambuco, efetuada na intenção de conferir a arte produzida naquele estado, nos colocou em contato com Raul Córdula no decurso de uma exposição de suas pinturas, na Galeria Artespaço, em Recife, onde realizamos a primeira entrevista com o artista, no dia 21 de março de 1989 e que agora, publicamos sob o título "Mentalidade Feudalista X Contemporaneidade". Desta primeira proximidade, a singularidade das idéias de Córdula sobre arte e o universo cultural nordestino, reafirmou o nosso interesse pela sua pintura.

"Para início de conversa" é a reprodução da comunicação gravada por Córdula, em São Paulo, no dia 17 de agosto de 1991 — que posteriormente nos foi enviada junto com material fotográfico sobre a sua pintura —, manifesta a aquiescência do artista em relação ao nosso desejo em eleger a sua obra como objeto de Dissertação.

As demais entrevistas, compiladas do número três ao onze, foram formalizadas no período entre 13 e 27 de março do

ano corrente, no ateliê do artista em Olinda, durante a nossa segunda visita a Recife, na qual além de conhecermos mais profundamente a sua obra, estreitamos laços profissionais e de amizade.

Para a compreensão adequada destes depoimentos, resolvemos editá-los conforme o conteúdo do assunto exposto e de onde deduzimos também, os títulos que os nomeiam e ilustram. Desta forma, "Coisas da Matéria" é a terceira entrevista que trata das técnicas e dos materiais de pintura preferenciais do artista. O quarto depoimento, "Perspectiva Publicitária" assinala as atividades de Córdula na área de publicidade e de programação visual. "Primórdios" é a denominação da quinta entrevista na qual o artista esclarece sobre a volta à sua terra natal, após passar a infância no Estado do Rio de Janeiro, como também, os acontecimentos que marcaram o início da sua formação artística. O sexto depoimento, "O Sul e a Pehna", traduz as ricas porém difíceis experiências no Rio de Janeiro, para onde se transferiu em 1966. "Sumé e a Serpente", a sétima entrevista, diz respeito ao retorno de Córdula para a Paraíba, onde iniciou pesquisas plásticas decisivas para a construção da sua arte. No oitavo depoimento, "Voltar à História", o artista narra uma série de episódios relativos à sua atuação em instituições culturais de Pernambuco e da Paraíba, além de refletir sobre a pintura produzida nesta época. Questões semelhantes são esclarecidas na nona entrevista, "O Triângulo e a Malha". A geometria e a gestualidade, elementos estruturais da sua pintura, é o tema transcorrido na décima entrevista, "A Duna e o Ovo". A décima-primeira e última entrevista, "Paris e Berlim", além de revelar ques-

tões relativas à sua obra, discorre também sobre a experiência internacional de Raul Córdula.

Embora as técnicas jornalísticas contemporâneas designem procedimentos normativos de textos sintéticos e não redundantes para a publicação de entrevistas, decidimos não consultá-los e publicar estas entrevistas na íntegra pois, além da manifesta oralidade nordestina ser um traço cultural relevante, somente deste modo nos foi possível conhecer o universo do artista, onde uma vida de lutas dedicada à arte, evidencia um pormenor do contexto cultural nordestino. Enfim, através deste material, o leitor poderá examinar os embates e as conquistas de um artista que constrói a sua arte numa região rica em possibilidades, mas precária na sua execução e difusão.

## 4.2.2. SUMÁRIO

1. MENTALIDADE FEUDALISTA X CONTEMPORANEIDADE .....	224
2. PARA INÍCIO DE CONVERSA .....	246
3. COISAS DA MATÉRIA .....	259
4. PERSPECTIVA PUBLICITÁRIA .....	266
5. PRIMÓRDIOS .....	270
6. O SUL E A PENHA .....	286
7. SUMÉ E A SERPENTE .....	290
8. VOLTAR À HISTÓRIA .....	299
9. O TRIÂNGULO E A MALHA .....	307
10. A DUNA E O ÔVO .....	312
11. PARIS E BERLIM .....	315

## 1. MENTALIDADE FEUDALISTA X CONTEMPORANEIDADE

*Eleine — Como foi a criação do NAC?*

Raul Córdula — Preocupado com essa idéia de contemporaneidade, porque eu fui lá no NAC, fui o primeiro coordenador; no período de 78 a 82, eu estive à frente. E estiveram também no primeiro semestre do NAC, Paulo Sérgio Duarte e Antonio Dias. Antonio Dias ia fazer um trabalho mas, se desorganizou um pouco; não fez esse trabalho e acabou fazendo uma exposição de *prints* de obras impressas. E o Paulo Sérgio ficou mais tempo, ficou um ano. Depois ele foi para FUNARTE, para o INAP e agora está no Paço Imperial. Nessa época a gente discutiu e trouxe muita gente para Paraíba; lá há um núcleo que eu acho muito mais, do ponto de vista da contemporaneidade, atualizado, atu ante, do que qualquer coisa em Pernambuco.

*Mas eu preciso mesmo desse contraste, porque a intenção não é sair dando nomes. É ver justamente essa problemática dentro do campo da arte.*

Eu estou colocando isso para você ver o que resultou da questão do NAC.

*Como é que surgiu a idéia do NAC?*

A idéia do NAC da Universidade da Paraíba surgiu do fato de

o reitor da época, o Rinaldo Cavalcanti, ter verificado que havia um avanço na Universidade no que dizia respeito à ciência e à tecnologia. Mas, em termos estruturais a universidade estava no século XV. Então esse abismo, esse *gap*, ele percebeu que não iria afinar academicamente, ele teria de encontrar mecanismos não acadêmicos para uma ativação da contemporaneidade. Inicialmente pelo menos da modernidade. Mas a pessoa que chegou à frente foi o Chico Pereira. Ele "bolou" tudo, teve a idéia de convidar as pessoas para participar de um projeto de contemporaneidade dentro da universidade, inclusive com um seminário realizado em Campina Grande a esse respeito. Ele pensou logo na questão da contemporaneidade, no sentido de linguagem contemporânea, não no sentido puramente temporal. Não no sentido que ao meu lado existe um pintor acadêmico, portanto, ele é meu contemporâneo porque vive no mesmo tempo que eu, porque respira o mesmo ar que eu.

*É esse o espírito do meu trabalho.*

Sei. Você quer abranger contemporaneidade no sentido de tempo para encontrar dialéticas entre essas coisas.

Isso.

Perfeito.

*Como era a relação do artista com o NAC?*

O NAC é um trabalho da universidade. Uma das coisas que prejudicou muito a idéia do NAC foi acharem que o NAC deveria fazer um serviço de educação fundamental, que é um problema do Estado. O NAC é um núcleo de extensão e pesqui-

sa; portanto, o NAC deveria fazer mostragens que tivessem repercussão na questão do olhar local. Então, era um trabalho feito para o artista e para a comunidade em geral, mas não um trabalho para apoiar os artistas como eles queriam. Quer dizer, um trabalho para dar catalogoszinhas, ou seja, para dar essas migalhas que o Estado costuma dar aos artistas. Eles queriam que fosse mais uma casinha dessas que dessem migalhas aos artistas, para eles ficarem satisfeitos. A gente não dava migalhas; a gente dava feijoadas completas como o trabalho de Ana Maria que era, por exemplo, o "feijão com arroz", como o trabalho de Cildo Meirelles, como o trabalho de Antonio Dias, como o de Tunga. Eles queriam a migalhazinha de um impresso mal feito, a migalhazinha de uma exposição medíocre na quele espaço.

*Isso é a própria cristalização do meio.*

Exatamente. Esse foi o grande problema que nós enfrentamos de início e essa foi a nossa bandeira de luta, porque lutando contra isso, a gente estaria lutando contra a estratificação das instituições culturais que levaram exatamente ao privilégio daquela produção parecida com a arte. E foi esse também o motivo que fez com que a gente perdesse o prestígio. Na sucessão de Rinaldo Cavalcanti, quando entrou um novo reitor que acreditava em nu artístico, em paisagem, em folha de caju, nessas coisas pintadas que beneficiaram exatamente aquela *entourage* das madames. Então o NAC ficou um bom tempo assim, e vai continuar assim se eles não abrirem o olho. Eu co mo já lhe disse, me afastei da universidade por motivos pessoais e estou aposentado. Mas ainda colaboro de alguma manei

ra, uma colaboração pessoal; eu tenho mania de estar ligado a essas coisas.

*É uma boa mania.*

E afinal de contas é um pouco de História. Bom, isso é a Paraíba.

*Eu estou entrando em contato com vários artistas e estou um tanto ou quanto abismada com a insistência no figurativo, na produção de alguns. Por que essa insistência "orgulhosa" no figurativo? Onde não existe espaço para se questionar o "por quê", quando a resposta é "porque é"?*

Eu de uma certa forma encarno a resistência nesse sentido.

Mas eu quero citar artistas que eu acho da maior qualidade em outros estados, como o Ceará que é simplesmente a terra de Antonio Bandeira e Sérvulo Esmeraldo. A Paraíba tem atualmente, além de ser a terra de Antonio Dias, tem Rodolfo Athayde e Alice Vinagre. Embora ela faça figura, não tem nada a ver com esse figurativismo a que você se refere, que é pernambucano, tradicional, feudal. Eu acho que está exatamente na palavra feudal. Ah, Chico Pereira também. Então, esses artistas são os mais premiados artistas do Nordeste. Rodolfo e Alice são os mais premiados artistas nos últimos Salões, em Bienais, no Salão Paulista, no mineiro e no do Pará. O que ocorre nessa coisa da figuração é que: primeiro, essa coisa é muito pernambucana. Se você conversa na Paraíba e no Ceará, a conversa é outra. Recife é uma grande cidade do Nordeste; talvez, a mais importante economicamente, mas é a mais tradicionalista; é a menos

importante em termos de arte, em todos os seus níveis. Acredito nisso, justamente, porque trabalha com a tradição e trabalha com a tradição por conta da mentalidade feudalista que permanece aqui nas pessoas jovens e, especialmente, nos artistas, o que é uma lâstima. São justamente esses artistas que foram colocados no mercado e que cresceram no mercado. Eu tenho uma visão muito particular: eles que foram colocados em momentos autoritários e dominaram. Tanto que algumas galerias, a maioria delas, fecharam e continuam fechando; este ano fecharam três galerias em Recife, quer dizer: ou as pessoas estão mudando a mentalidade, a sua maneira de ver a arte, comprando coisas diferentes, ou então o mercado está se retraindo, o que eu não acredito. Você está no meio de uma exposição minha que vendeu razoavelmente bem, muito bem inclusive em relação a exposições que eu vejo hoje no Rio e em São Paulo. Portanto, eu não acredito numa retração do mercado. Eu acredito numa mudança no olhar dessas pessoas.

*E essa mudança desse olhar, você atribui a quê? Porque tudo é o Circuito de Arte, é o artista, o público, a galeria. Porque o que ocorre, normalmente, é que o mercado vende aquilo que é reconhecido por ele próprio; e ele vai repetindo uma fórmula, até que haja um movimento outro, fora dos seus limites, para que essa situação se modifique. A sua exposição é um caso?*

Eu acho que aí existem duas coisas: primeiro, esses movimentos existem e eu faço parte deles, mas não sou somente eu. Por exemplo, um artista que eu acho da maior importância para todo o Brasil é o Anchises Azevedo. - Inclusive, quando eu

me referi naquela conversa sobre os Salões ele, junto com o João Câmara, participaram do Salão de Brasília e ele foi o vencedor. E até o João Câmara, no tempo em que ele era um artista preocupado com a contemporaneidade, foram os vencedores do IV Salão de Brasília, quando este foi fechado pela polícia. Então, Anchises agora está sendo recuperado. Nesse mercado ele está vendendo numa galeria e as pessoas estão começando a se preocupar com artistas como Anchises, artistas como eu e outros. Então é a vez de uma arte mais inteligente, não vai aí nenhuma arrogância nisso. É a vez de um olhar mais inteligente a começar a ter vez. Agora isso ocorre pelo trabalho exaustivo. Ora, veja bem, nós somos artistas de 40 anos contra artistas de 20 anos, que vendem o dobro do que a gente vende, fazendo uma "pintchura". Então é uma luta meio de gerações. A outra coisa, ou por consequência disso, ou por consequência normal do movimento das coisas, é que realmente os compradores começaram a se cansar dessa besteira que é esse figurativismo pernambucano.

*Você não acha que, hoje, um artista para colocar a sua produção dentro dessa contemporaneidade, tem de ser uma pessoa bem informada? Por que essa coisa de arte cai no simplismo de que o artista é um eleito e não uma pessoa que deveria dominar a Teoria da Arte?*

Mas, olha aí é que está, talvez, a chave da arrogância dos figurativistas. Eles nunca leram nada. E se tiverem condição de ler, eles não lêem por preconceito. Eles defendem autoritariamente porque falar de figura é muito simples. Agora, falar de arte é diferente. Essas pessoas não entendem de ar-

te. Eles entendem de um tipo de pintura que eles fazem.

*Dentro da sua proposta, enquanto artista, você não sente uma certa dificuldade de o público da região entender o seu trabalho? Por que esse público é criado, a gente está, no Brasil, à margem da História da Arte?*

Claro que existe uma grande dificuldade de o público entender e a gente fica empenhado em esclarecer isso. Mas o problema é que os canais são tão tradicionais... O centro de arte é tradicional, a imprensa é tradicional.

*E a crítica?*

A crítica é tradicional por melhor que me tratem. Eu tenho total espaço só quando eu exponho. O resto do tempo eles estão falando: "os corpos desenhados pelo fulano de tal... a textura da carne de sei lá das quantas..." Então fica difícil.

*Quer dizer que não há nenhum apoio por parte da crítica?*

Porque tem um problema sério nesse ponto: nós não temos crítica, nós temos jornalismo de arte. E o jornalismo da maneira como é feito hoje, me parece uma coisa sem gosto, sem sabor, sem cheiro. A notícia não pode vibrar; ela tem que ser notícia e fim de papo. Então o que poderia ser chamado de crítica, ou seja, diferença de valores, é feita por outro segmento chamado de crônica social. Então a crônica social é que interfere na questão do gosto, do olhar, porque trabalha pelo lado do prestígio das coisas.

*Essa é a referência?*

Sim, e isso é péssimo. Então você vê uma crítica daqui, aparece até bem escrita, tenho certeza de que eles escrevem bem, que tentam cumprir o seu papel da melhor maneira. No entanto, para uma exposição de arte figurativa, não necessariamente medíocre, você não tem um que questione. Então o público já não lê e, quando lê, lê a crítica de Paulo Chaves e Celso Marcondes. Eventualmente, ele vê uma referência a esse artista. Agora, pessoalmente, eu acredito que o meu público está crescendo como uma mancha de óleo, ele vai aumentando. Meu e o de Anchises, o de Alexandre Filho, dos artistas que eu acho importantes, José Patrício, Rinaldo.

*Raul, eu estive lendo sobre quando começou essa história da Sociedade de Arte Moderna, do Ateliê Coletivo. Eu acho que o primeiro trauma que pode ter contribuído para a cristalização da produção artística aqui, no Recife, foi a recusa dos artistas pertencentes a essas instituições pela curadoria da I Bienal de São Paulo. Eu acho que, a partir dessa recusa, esses artistas não tiveram condições de entender, de questionar, e isso tenha se transformado numa resistência pela tradição. Quer dizer, eu estou tendo a impressão de que existe a intenção de manter uma produção artística autônoma em relação ao eixo Rio-São Paulo, inexistindo uma integração, uma interrelação de informações dos trabalhos. Do que está acontecendo fora do perímetro pernambucano.*

O único pólo desse tipo de atividade é a Galeria Artespaço,

porque aqui a gente vê uma produção diferente de uma produção tradicional pernambucana. Aqui a gente vê artistas como Jardim Freire, Tomie Ohtake, artistas bons de fora. E essa é a única que arrisca. Agora ela tem uma conexão com São Paulo, com a Galeria Montessanti e isso é muito bom que ocorra, isso facilita as coisas. Agora, curiosamente, é a única que vai tentando aqui em Pernambuco. Portanto, mesmo em termos de mercado, que não é a questão central da arte, porque a arte não é objeto de troca; é signo de conhecimento. Mas como é um segmento final, fundamental para a existência do artista, então você veja como as coisas estão erradas aqui, justamente, uma galeria que não trabalha com a pernambucaneidade, que só trabalha nesse nível, com dois artistas que fazem isso, que aliás são ótimos artistas, Zé Cláudio e Luciano. É a melhor galeria em termos de negócio. Toda essa coisa da pernambucaneidade é, de certa forma, um sepulcro caiado, ela não tem consistência.

*Ou melhor, está mudando a consistência. Esse espaço é um espaço novo?*

Não. Esse espaço, inclusive, já expôs essa pernambucaneidade mas viu que tinha que partir para uma outra coisa. As três galerias que fecharam aqui trabalhavam com essa pernambucaneidade. A Trianon, que é tradicionalíssima, que trabalha com José Carlos Viana, com João Câmara, bem figurativos.

*É, os filhos do João Câmara, interessante...*

Você viu como ele é profícuo?

*Ele tem uma interferência bastante grande na Oficina*

*Guaianases, não é?*

Aquilo é dele. Diz-se que é uma sociedade de artistas; já fui diretor de lá e deixei quando percebi que aquilo tinha do no. Ele interferia nos trabalhos dizendo: "essa cor não pode ser assim..."

*E é um pessoal muito novo que está começando.*

Olha, não tem como a gente dizer. Olinda, que foi um lugar revolucionário nos anos 60, ela expulsou todo mundo que queria renovar. Montez não mora mais lá, Anchises também não. Eu saí de lá porque não tinha condições; Humberto Magno, você poderia entrevistar ele, também saiu. Fecharam a cidade, nos expulsaram dos bares interessantes, os lugares que as pessoas iam conversar. Deixaram somente as coisas..., pelo seguinte: as pessoas que fazem isso têm mansões em Olinda, não precisam ir para o botequim como nós, artistas mortais, comuns que precisamos tomar uma cerveja. Fecharam Olinda à noite e a cidade é um feudo deles. E o Museu de Arte Contemporânea, embora faça um trabalho organizado, impõe que a coisa seja figurativa. Você conhece o Odilon Cavalcanti? Ele fez uma exposição no museu em que, se não fosse pelo Zé Carlos Viana, que é o diretor, que afinal é uma pessoa responsável, a exposição ia ser retirada por esses artistas, porque quem não faz figura não pode entrar. Essa coisa decadente de arte abstrata, como eles dizem...

*Essa arte internacionalizada.*

Eu li textos aqui que linguagem internacional é linguagem da

moda.

*Eu peguei alguns recortes sobre a sua exposição que diz assim: "agora é a vez do regional. Amílcar de Castro, em Belo Horizonte, Raul Córdula na Paraíba, etc." É um orgulho!*

Esse texto é do Frederico Morais. É a introdução daquela exposição "Brasil Pintura Cabocla". Ele não se referiu a Frederico nem terminou o texto. O que Frederico queria dizer ali era como essas pessoas estão modificando essas regiões.

*Ah, mas como está ali não parece isso não!*

Eu concordo com você. Inclusive eu não estou mais na Paraíba há 12 anos. Eles me chamam de paraibano para ser menos um problema aqui.

*Como foi o seu percurso artístico? Como surgiu o Raul Córdula artista?*

Isso está muito ligado à Paraíba. Nós morávamos no Rio. Nasci em Campina Grande e fui para o Rio com 3 anos e meu pai montou uma escola em Magé. Nesse período, a gente tinha um sítio em Teresópolis e vivi lá até os 15 anos frente àquela natureza exuberante; na volta para Campina Grande, por volta de 1957, aconteceu a pior seca que se teve notícia até hoje, quando a minha mãe comprava água trazida nos lombos dos burros. Eu fiquei muito revoltado com isso tudo. Meu pai era professor e na época já experimentava, digamos assim, uma educação moderna e então a criança tinha pintura. Eu não tinha isso no colégio mas ele dava guache. E eu vendo aquela seca

toda, exerceu um efeito terrível e esse contraste eu trabalho, na análise disso, atua na exaustão, a coisa do geométrico e do informal. Eu comecei pintando aqueles carneiros e cabras que pastavam na frente da minha casa, só dava cabra, jumento e lã tinha muito carneiro. Quando eu fui morar em João Pessoa, lá tinha um grupo de poetas que se intitulava "Geração 59" e até hoje foi a coisa, eu acho até que a modernidade entrou na cultura paraibana nesse momento. Eu até tenho um texto em que digo isso porque, até então, tudo era acadêmico mesmo. Eram belos pintores acadêmicos, inclusive eu tenho paixão por alguns deles. Por exemplo: belas praias retratadas por José Lyra e por Pinto Serrano, por Olívio Pinto que eram todos senhores naquela época.

*Eu li esse texto no livro Arte no Nordeste.*

E aí eles fizeram a "Geração 59", o Salão de Poesia e eu vivia nos botequins com eles. Eu era muito jovem mas já saía para tomar umas; já era época de sair para beber, de dia porque de noite não podia entrar. E eles me convidaram para ilustrar o Salão de Poesia e, então, eu fiz uns painéis com as poesias escritas a normógrafo e com desenho meu. A partir daí eu me considerei entrando no meio, isso foi em 59. Em 60, eu fiz minha primeira exposição em João Pessoa de pinturas na Biblioteca Pública. Ano que vem farei 30 anos, gostaria de comemorar. Aí ficamos por lá e fui servir o exército e o reitor da universidade, em 63, era um sujeito formidável chamado Mário Moacyr Porto. A universidade estava sendo analisada e ele instalou um Departamento Cultural com cursos livres de desenho, pintura e de escultura. Aí, ele convidou os artistas

jovens para fazerem parte desse departamento cultural. Eu me lembro que fui à primeira reunião, fardado de exército. No exército, eu arranjei um jeito de ficar no grupamento de engenharia, na seção de desenho; e então pedi para fazer um curso no Rio. Eles tinham contato com o Rio, com um intelectual, uma pessoa fantástica, um crítico que era um dos conselheiros do Museu de Arte Moderna, Simeão Leal, que foi diretor da Escola de Comunicação. Então, Simeão, velho amigo Simeão, que começou a pintar já na terceira idade, nos carregou para lá e nos entregou a Domenico Lazzarini, que faleceu há pouco tempo e que era professor de técnica de pintura do Museu de Arte Moderna. Eu fui e fiquei com o Lazzarini um mês; fiquei na casa, no ateliê dele e ele achou que eu tinha condições de ensinar e peguei até algumas turmas. Nessa turma estavam Maria do Carmo Seco, Divenir Campos que fazia pintura e hoje faz cinema, assim como outras pessoas. E este foi o meu contato com o que era vanguarda na época. Conheci Vergara, Gerchman, a geração dos anos 60, da "Nova Objetividade". Aí voltei e montei um ateliê de pintura na universidade e foram meus alunos: Flávio Tavares, Miguel dos Santos e outros artistas que vivem na Paraíba. Eu não sei se você conhece essas pessoas? Aí houve 64 e eu fiquei até 65. A repressão foi muito grande; prenderam Breno Matos, que era um escultor, e a pressão foi enorme. Nessa época, eu me casei pela primeira vez e fui com ela para o Rio; era muito ligado ao Márcio Mattar, ao pessoal ligado ao Júlio e fiquei morando em Santa Teresa com Márcio. Depois arranjei uma casa vizinha ao Antonio Dias. Fui ser cenógrafo da TV Tupi que existia com o nome de Tele-Centro. Foi a primeira produtora de teipe e fui cenógrafo do programa da Bibi

Ferreira, do Moacyr Franco, do Chacrinha. Isto foi no início de 66, não no final de 66, quando recebi um convite porque iam instalar o Museu de Campina Grande e o Jean Boghici que tinha sido contratado pelo Dreult Hernany, que é um grande colecionador, foi o cara que sempre deu a mão ao Jean, que é um paraibano que enriqueceu com petróleo. Até bem pouco tempo era dono da metade da Barra da Tijuca. Foi ele quem lançou no mercado internacional Sérgio Teles; é colecionador de Antonio Dias, meu e de outros artistas. Foi ele quem pagou o Museu de Campina Grande. Museu é uma coisa do Assis Chateaubriand. Ele montou três museus: um em Feira de Santana, um em Olinda que é o MAC e, provavelmente, é o que vai melhor porque tem uma administração muito boa e se desvinculou de tudo, e ficou na área do Estado. O de Campina Grande, eu fui para a universidade que estava sendo montada lá, que se chamava Universidade Regional do Nordeste e hoje é a Universidade Estadual da Paraíba. Ela foi montada como Fundação e nós pedimos ao Chateaubriand que doasse o museu à universidade e assim ele fez. O museu tem um acervo notável. Por exemplo, tem grande parte da vanguarda francesa da época da *Nouvelle Figuration*, parte da "Nova Objetividade", tem Antonio Dias, Vergara, Gerchman, Escosteguy que é um artista raro, e parte da modernidade brasileira; tem desenhos de Di Cavalcanti de 1923, Anita Malfati, Gomide; não tem Tarsila por uma avoada nossa. Dos acadêmicos tem Pedro Américo, que é um artista da região; tem Rodolfo Amoedo, quatro ou cinco Visconti. O museu estava instalado e eu não queria viver em Campina Grande e voltei para João Pessoa e me reintegrei na universidade da Paraíba e fiquei como professor de desenho, também dentro do sistema livre. Mas aí já tinha a

Revolução de 64 em cima e a coisa ficou meio complicada. Um mês antes do AI-5 eu fui convidado para participar de uma exposição dos professores no hall da Reitoria e a minha exposição foi retirada no dia seguinte pela universidade. A censura foi um negócio terrível e eu perdi o emprego. Naturalmente os outros professores cancelaram as suas exposições e o governador, na época era o João Agripino, botou uma nota na primeira página do jornal oficial dizendo que não havia censura no Estado dele e que estava à minha disposição qualquer prédio do Estado para que eu mostrasse minhas obras. Frente a isso, eu escolhi o Teatro Santa Roza que tinha uma pequena galeria que ficava no meio da rua e foi interessante porque no dia da vernissage as pessoas tiveram que organizar fila. Até então, nunca tinha havido censura numa cidade pacata como João Pessoa. Depois, a gente trouxe para aqui e eu mostrei numa gafieira chamada "Os Amantes das Flores". Depois levamos a mesma exposição para uma galeria que se chamava "Oficina 154" que era do Adão Pinheiro e nesse dia, passava por aqui Caetano e Gil com um *show* da Rodia e nós nos engajamos e lemos um manifesto chamado "Inventário do Feudalismo Cultural Nordestetino". Nessa época, em Recife, a arte estava sincronizada com a arte de vanguarda: Adão, que hoje é um artista que trabalha com a arte do passado, naquela época trabalhava com o presente. O próprio João Câmara, artistas como o Ipiranga, Anchi-ses que ainda hoje é um artista coerente. Você vê o que havia de importante na arte aqui; o próprio Wellington Virgulino fazia trabalhos que contestavam o sistema. Assinei o manifesto porque, inclusive, eu estava muito engajado com essa coisa do Tropicalismo. Eu ia muito ao Rio, era amigo do Hélio

Oiticica, do Rogério Duarte e de um paraibano genial, Fernando Jackson Ribeiro, não sei se você tem notícia desse escultor? O Jackson tinha um atelier na Lapa que era frequentado por Lygia Pape, Lygia Clark, Antonio Manuel, Rogério Duarte, Gerchman e eu. Uma vez, inclusive, no auge do Tropicalismo, teve o festival das bandeiras na praça General Osório e eu trabalhava com Breno Matos. Breno participou com a bandeira das ligas camponesas que felizmente a polícia não reconheceu porque a repressão era braba, você não faz idéia. Bom, depois dessa censura perdi o emprego e fui para São Paulo. Lá, o diretor do Tele-Centro também tinha perdido o emprego e estava indo para a Bandeirantes e me carregou junto. Ficamos um mês na Bandeirantes e fomos demitidos. Voltei para o Rio e a barra estava muito pesada e entrei para a Globo e fui ser cenógrafo. Fiquei na Globo um tempão. Deixei a Globo e voltei para a Paraíba por motivo de doença da minha mulher e fiquei lá até 75. Mas esse período, em que eu fiquei na Globo, eu parei de pintar porque a Globo não deixa ninguém fazer mais nada do que a Globo. Foi quando retornei com uma pintura mais abstrata, mais geométrica.

*Você chegou a fazer trabalhos figurativos?*

Sim, eu fazia uma pintura muito parecida, influenciada pela *Pop Art* porque aquela coisa da censura foi, justamente, quando eu retratava aqueles momentos da "quebradeira do Rio", "da morte do estudante", tigres enormes, coisas do Tropicalismo com o tigre da Esso, eram paródias com essas coisas todas. Mas a linguagem não era uma coisa figurativa, acadêmica, de retratos. Era um desenho livre que tinha a ver com a pintura

da época como Gerchman, uma coisa daquele momento, eu estava em sintonia com aquilo tudo. Depois veio uma fase muito mística, de muita viagem, viagem por terra mesmo. Então essas estradas que eu via, viraram esse triângulo que eu fui abstratizando assim como essas paisagens que depois foram se aproximando, de uma certa forma, com essas coisas de Pitágoras que eu costumo usar. E, finalmente, eu fiquei com uma pintura muito fria, só geométrica.

*Você acha que nesse momento, dessa passagem da pintura figurativa para a abstração geométrica, teve alguma coisa a ver com o Neoconcretismo?*

Teve a ver sim, porque uma das coisas que marcou a minha informação foi o "Caderno Especial do JB" escrito por Ferreira Gullar, isso no início do meu trabalho; e mesmo figuras que eu fiz já eram construídas mesmo, já tinham alguma coisa da construção. Mas depois, teve um momento importante que foi o da pintura rupestre. Eu comecei a me interessar pela Pedra do Ingá na Paraíba e essas coisas não são estruturadas exatamente geométricas, mas elas têm uma ordem de leitura simbólica. E o que eu faço é exatamente uma sucessão de símbolos e esses círculos e o triângulo estão na Pedra do Ingá e, de uma certa forma, se ligam a pontos.

*Esse seu interesse, quando você viu essas inscrições na Pedra do Ingá, você, de repente, não teve uma preocupação com o resgate do passado? Do nosso passado que é uma coisa mal resolvida e por isso complicada?*

Eu acho que sim. Eu acho que tem muito essa preocupação nes-

se sentido, primeiro por isso que você coloca, eu tenho interesse por História e a gente sabe que essa história é mal contada, principalmente a história indígena, da Mata Atlântica, da colonização, dessas coisas que nós perdemos. A segunda é o sentido do arcaico e não do antigo; não devemos confundir essas duas coisas, porque essa pintura figurativa está ligada ao antigo e o antigo me sugere uma insatisfação enorme de viver hoje, o que eu acho uma coisa suicida porque as pessoas não apontam nenhuma solução; ficam só pintando a monstruosidade de hoje e acabou. Mas o arcaico significa...

*O arcaico somos nós, não é?*

Exatamente, nós somos um produto arcaico. Ele não está no destino do homem, é simplesmente contingência e é por isso que depois dessa coisa, geométrica pura eu comecei, ah! Foi no momento em que eu vi a morte por perto: fui operado recentemente, coloquei uma safena pela segunda vez.

*Safena com essa idade?*

É com 45 anos... Então eu voltei a me interessar por uma situação de gestualidade.

*Quando eu vi essa exposição, percebi o gestual e o construtivo no seu trabalho.*

Essa dualidade...

*Porque no Construtivismo não se dava essa relação. Isso já era o problema da Gestalt que, com o Neoconcretismo, passou-se a resgatar uma certa sensibilidade mas que*

não é o que você utiliza. Você está usando dois caminhos num só.

É porque essa presença do arcaico é uma presença de símbolos, de sinais, de Semiótica que modificam estruturalmente a questão, dão outro sentido a uma questão puramente formal. Eu me considero hoje, mais um simbolista, mesmo no sentido da Semiótica, porque hoje eu trabalho mais sinais, através do veículo da pintura.

*E como você conceitua Arte Contemporânea?*

O conceito que eu tenho de contemporâneo são os sinais dos nossos tempos. Primeiro, eu acho que a arte contemporânea é a ponta da História da Arte, é por aí...

*Você dividiria o seu trabalho em fases?*

Eu tive fases longas. Posso dizer que tive uma fase figurativa, uma construtiva e agora uma simbolista.

*E o que quer dizer uma fase "germânica" como eu li no catálogo?*

Ele deve ter se referido com duplo sentido a um *workshop* com artistas germânicos em São Paulo, porque nessa exposição tem alguns quadros que restaram, como aquele; depois ele deve ter se referido à frieza da fase anterior, só geométrica.

*A atual fase é a Capibaribe?*

É porque estou com ateliê nas margens do Capibaribe e aí aparecem essas enxurradas de cores. Eu não chamo de fase; eu

chamo de série.

*Até onde vai a produção do artista popular e onde começa a produção de um artista fora desse limite?*

Eu acho que essa coisa de artista popular no Nordeste é uma articulação do Estado, do poder. Vou usar um termo chamado folclore para definir a produção artística pobre, carente, analfabeta que está num universo diferente do da classe média, que tem uma informação e que se acha dono da questão da arte e que se acha dono e tem o poder da questão da arte. Então, o artista que está numa favela, na periferia, no campo, produz objetos simbólicos por razões que não sabemos. Talvez pela mesma razão que o homem primitivo fazia as suas figuras na pedra, por uma compulsão qualquer. É claro que é diferenciado, porque ele tem outra linguagem, outro universo, outro olhar.

*Talvez o que gere esta celeuma seja a desinformação das pessoas em geral, que não pensam que o artista popular não se acha produzindo arte?...*

Exatamente. Elas não se acham produzindo arte porque o que nós achamos que é arte, atualmente, é o objeto que circula dentro do nosso circuito. O deles é outro circuito, chamam Calunga. A coisa não é tão simples não. Existem bolsões de produção. Isso também é terrivelmente interferido. Por exemplo, Caruaru, pessoas daqui levam modelos para serem reproduzidos, porque não aceitam a produção de lá, autêntica, que é uma produção artesanal e reclamam que eles são artesãos e não artistas, tanto é que é próprio do artesanato a repetição. Eles sabem fazer um boneco, um cesto e repetem por gerações e

gerações. E tudo isso é importante porque é produção simbólica. Veja, coisa mais utilitária que uma panela é uma produção simbólica. E aí a classe média interfere vai lá compra a panela, chega em casa e põe flores dentro da panela. Isso é uma luta terrível que a gente precisa fazer; primeiramente, é respeitar isso, e se existe uma forma de interferência é uma melhoria nas condições de vida dessas pessoas, significa um programa de saúde, educação, no sentido de eles terem uma melhor idéia de como valorizar o seu produto e de como colocá-lo no mercado. *Marketing* não resolve só problemas de circuito/mercado. Resolve, também, para a produção do que eles chamam de arte popular. Mas um artista como Vitalino por exemplo, para citar o mais famoso, pode estar em qualquer museu do mundo, porque ele é um artista de grande porte. A escultura dele é de grande qualidade; então é importante. Tão importante quanto a máscara africana que inspirou a produção européia de Picasso na produção cubista. Então, isso tem que ser respeitado e não ser tratado de uma forma assistencialista, muito menos em nome de não interferir, de ser esquecido porque tem condições de dar, para que eles sejam tão dignos quanto qualquer pessoa humana e artistas tão importantes quanto qualquer outro artista.

*Por exemplo, o trabalho de Samico me confunde porque o discurso é um e a intervenção é outra e porque ele não pode e não vai ser um artista popular.*

Samico eu citaria nessa corrente "Ariano Suassuna", que criou a teoria chamada "Arte Armorial". Se você quiser entender Pernambuco, você deveria saber isso, porque é o que Ariano colocou como a

possibilidade de a classemédia fazer uma arte lançando mão das imagens desses artistas e transformá-las à sua maneira. Ainda hoje, existem artistas ligados a isso, como Miguel dos Santos da Paraíba, que é um artista armorial. É uma vertente daqui, talvez até muito mais pernambucana do que essa pintura figurativa que se tem por aqui, porque tem uma teoria atrás, quer dizer, uma teoria meio desmembrada mas que tem uma estrutura que foi formada por Ariano. Mas eu concordo com você.

*Eu acho meio complicado isso, o artista resgatar isso...*

E tentar fazer com mais habilidade...

## 2. PARA INÍCIO DE CONVERSA

Eleine, a gente começa agora a nossa correspondência e acho que assim, através de fitas-cassete, a gente vai colocar em prática esse trabalho tão importante para mim, que é a sua Dissertação de Mestrado. Penso que a impossibilidade de a gente se ver agora, de uma certa forma, me frustrou bastante. Mas eu creio que é possível que ainda este ano eu volte por aqui. Eu estou enviando um material de imagem muito pequeno ainda, mas que eu queria que servisse como ponto de partida para o seu trabalho. O interesse dessa fita é comentar esse material de uma forma mais quente do que uma carta fria, escrita à máquina, porque a minha letra é meio hieroglífica. Enfim, acho que a gente conversando dessa forma, pelo menos de início, vai tornar as coisas menos cansativas e mais interessantes. Posteriormente, tenho certeza que você vai organizar fichas, perguntas, questionamentos, etc. Mas no momento, para a gente dar o pontapé inicial, acredito que esta fita dá para detonar o processo. Adiante eu começo a falar sobre os quatro volumes com fotografias que estou lhe mandando.

Bom, o primeiro comentário é sobre as fotografias dentro de um volume de capa azul, escrito na frente "álbum". Antes de mais nada, da grande maioria delas eu não tenho os negativos. É óbvio que é um material que eu estou colocando em suas

mãos, em absoluta confiança; embora não seja material profissional, é um material do meu próprio registro. Por exemplo, as primeiras fotos são de mais ou menos 58/59, numa época em que era difícil conseguir uma fotografia, seja lá de que maneira fosse. O que você está vendo aí, são fotos da minha primeira exposição individual, que foi em 1960, na Biblioteca Pública de João Pessoa. Você conhece o *curriculum* Então são pinturas como essa aqui, que tem duas mulheres nuas, com um passarinho na mão e uma vela de jangada atrás. Essa pintura deve ter 50 x 40cm. Essa em cima, de uma mulher com peixe, tem mais ou menos 50 x 50cm, e assim por diante. Eu nasci em 43 e na época eu devia ter 17 anos. Isso é um trabalho de adolescente. Adolescente que vivia em João Pessoa, depois de ter vivido dez anos no Estado do Rio. Eu fui pra lá com 3 anos e voltei com 14. Há três anos que eu estava por lá; primeiro eu fui pra Campina Grande; depois fui pra João Pessoa, mas comecei a pintar em Campina Grande vendo aquela realidade. Em 57, houve uma seca terrível e eu me lembro de minha mãe comprando água, que vinha em ancoretas, em cima de lombo de burros; e eu vinha de Magé, Andorinhas, um lugar que no quintal da minha casa passava um dos braços do rio Paqueta. Para você ter idéia, esse choque deve ter sido muito grande. Acho que ele se reflete até hoje, nessa dualidade que existe - caos e geometria, entre gestualidade e rigor geométrico, na minha pintura. Mas essas três fotos falam da pintura de um adolescente na beira da praia em João Pessoa, naquela época, por ali, por Tambaú, por Cabo Branco, enfim. Em seguida, começa uma fase em que eu já começava a discutir a questão da forma. Você veja esta foto onde eu estou pintando

um quadro absolutamente abstrato com círculos, com quadrados. Em seguida, pinturas com muita textura, com tinta feita com areia. A distância de tempo entre a primeira pintura e a última, é de mais ou menos cinco anos. Eu fiz uma exposição no Rio, em 65, na Galeria Verseau, onde eu mostrei esses dois quadros. Eu estou com uma blusa de malha listrada, na frente de um deles. Na mesma época, havia a primeira exposição do Gerchman na Galeria Relevo, do Jean Baughici. Foi um período muito importante no Rio de Janeiro. O catálogo dessa exposição foi escrito pelo meu amigo Vanildo Brito de quem certamente eu vou falar muito nas nossas conversas; filósofo e poeta paraibano, absolutamente desconhecido da crítica brasileira, professor universitário, de saúde precária, mas é uma pessoa meio genial; e também por Antonio Dias, que escreveu um parágrafo sobre essa exposição. Acho que foi a única coisa que ele escreveu na vida, sobre um outro artista.

Aí você vê uns pássaros com um céu em cima, e uma menina com um galo na mão. São pinturas a óleo feitas no início do trabalho dos artistas jovens da Paraíba, dentro da universidade. Isso foi consequência da decisão do reitor Mário Moacyr Porto, que foi o primeiro reitor a partir da federalização desta universidade, que era uma organização do governo estadual e que resolveu entregar o Departamento Cultural da nova universidade aos jovens artistas da terra. Assim, Eduardo Noronha, autor de "Aruanda", um documentário brasileiro decisivo dentro do cinema novo, ficou dirigindo o núcleo de cinema. O Rubens Teixeira que era casado com minha irmã, esta que mora aqui em São Paulo, pai dos meus sobrinhos Raul, Américo e La-

ra, que trabalham em teatro, morava lá na época e ficou responsável pelo núcleo de teatro e pelo núcleo de artes plásticas. Isso tudo está num opúsculo, *Os Anos 60*, que eu também vou te enviar.

As páginas seguintes são a continuação desse meu trabalho inicial, obras até 65, que variavam entre essa construção abstrata e essa construção de mitos da época – de "carcarã" comendo essas figuras, essa coisa de "Nicolau e o dragão" – enfim, mitos explorados por artistas da época, como Samico que já trabalhava com essas questões ligadas à cultura popular, e que eu tinha muito interesse de romper com esse tipo de forma.

Virando a página, você vê mais uma pintura que participou da exposição da Galeria Verseau. Depois uma foto minha, feita por um *designer* americano que andou com a gente lá na Paraíba. Ele era do *Peace Corps*; eram os voluntários da paz, garotos da classe média americana que, para fugir da guerra do Vietnã, vinham para a América Latina desenvolver comunidades com artesanato, artes plásticas, música, etc. Eles fizeram um belíssimo trabalho na Paraíba e fiz grandes amizades com essas pessoas. Ele fez o meu primeiro ensaio de fotografia, como esta foto onde eu estava trabalhando num desenho, também dentro da mística daquela época. Eu só fiquei com essa foto.

Nas páginas seguintes, eu tenho duas figuras que pertencem ao primeiro colecionador de que eu tenho notícia na Paraíba, o Sr. Milton Veloso Borges, já falecido, que comprou muita coisa minha e do Breno Matos, que também era do departamento cultural

da universidade. Ele tinha uma bela coleção de pintura de artistas emergentes da Paraíba, inclusive o irmão dele, Marcelo, também falecido, muito amigo meu e de Antonio Dias, que financiou alguns movimentos iniciais do Antonio, as suas primeiras viagens à Europa. Enfim, foi uma pessoa fundamental naquele momento. Este período entre 63 e 65.

Virando a página, eu estou no ateliê da universidade pintando quadros não para uma exposição, mas para uma mostra do resultado de um curso que o Lazzarini deu na Paraíba. Lazzarini era professor do MAM do Rio, nessa época, e compunha o corpo de professores como Ivan Serpa, Fayga Ostrower, o Assunção Souza, etc. E eu fui pra lá e trabalhei com ele um tempo. Ao lado tem um desenho feito com rolo de gravura e depois trabalhado com pena de nanquim, que eu fiz para ilustrar o livro de um amigo meu, Paulo Melo, um livro de contos chamado *O cantar nos olhos*. Tem essas pinturas de paisagens aéreas. Curioso, eu viajava com os irmãos Milton e Marcelo Veloso Borges pelo sertão da Paraíba, num Cessna, e o nosso avião caiu no Catolé do Rocha, que é no sertão do Rio Grande do Norte, num lugar fantástico chamado Vale do Siridó, onde tem o famoso "algodão siridó". O avião caiu porque pifou um carburador e o piloto que hoje é deputado estadual, José Maranhão, resolveu aprumar para o Aero clube de Piencó, perto do Vale do Siridó. Logo depois, pifou o outro carburador, mas nós estávamos bem em cima do aeroporto. Mas começou a entrar uma boiada na pista do aeroporto e ele não teve dúvidas: ele era muito hábil, desviou e aterrisamos na estrada ao lado do aeroporto. Então essas paisagens aéreas têm essa história.

Ao lado disso tem a foto de uma grande escultura que eu fiz em 65 ou 66, para a fábrica de meu cunhado. Eu tinha acabado de fazer meu primeiro casamento com Idelice. Essa escultura durou dois anos; a fábrica foi vendida e o novo proprietário demoliu a escultura e fez uma placa de acrílico no lugar dela. Esse é o único registro que eu tenho dela.

Agora, temos duas fotos do período de três anos depois, porque viajei para o Rio com minha mulher. Eu estava recém-casado e aí eu fui trabalhar no Tele-Centro da Tv Tupi. Passei mais ou menos um ano sem pintar. Quando eu voltei, fiz essas pinturas, uma espécie de história em quadrinhos. Essas pinturas antecederam a uma exposição, que eu posteriormente fiz em João Pessoa, e que foi censurada pela própria universidade. Mas essa minha volta para a Paraíba foi para montar o Museu de Campina Grande. Passei um ano entre Campina Grande e João Pessoa. Essa foto, que tem umas pessoas na frente, foi da exposição de artistas paraibanos que inaugurou o Museu de Campina Grande. Depois eu voltei para João Pessoa e expus esse material que foi censurado; fui demitido da universidade porque, quando eu saí de Campina Grande, eu retomei as minhas classes na universidade de João Pessoa. Demitido, fui para São Paulo e fiquei um ano entre São Paulo e o Rio. No Rio, voltei a trabalhar de novo em televisão, só que na Globo, onde trabalhei até 71. Então, entre 69 e 71, eu não pintei nada...

Aí, depois, você vê esse gato com um peixe na mão. Foi o primeiro desenho que eu fiz após a minha saída da Paraíba. Com esse material, eu fiz uma exposição na Paraíba. Eu voltei a

uma lenda que dizia que o meu bisavô era um grande caçador de onças e que ele próprio, o meu avô, que contou essa estória pra mim, já tinha matado uma onça. Então, eu fiz uma série chamada "Meu avô matou uma onça".

Ao lado, é um trabalho que eu fiz para a fachada da Assembléia de João Pessoa, em 73. É uma peça em aço inoxidável sobre mármore. Eu me baseei, para fazê-lo, na fachada mesma e numa citação de José Américo de Almeida sobre João Pessoa. Ele diz que João Pessoa é uma cidade mais vegetal do que urbana. Então eu pensei que essa composição com semi-círculos seriam as folhas de uma árvore; seriam a cidade e o pássaro em cima; seria o habitante da cidade. Se a Assembléia é a casa do povo, então o pássaro seria o povo. Enfim, a ilustração dessas idéias.

Em seguida, tem o que eu pintei em 73 e 74 e entra numa série chamada "Borborema", que foi prêmio de viagem à Europa, do Salão Global de Arte de Pernambuco, que eu não viajei por questões financeiras. Eu estou fazendo um corte muito grande entre "Borborema" e esses triângulos. "Borborema", do prêmio foi em 75. Aconteceram muitas coisas; eu me separei da minha primeira mulher; fui para o Rio; fiquei trabalhando em programação visual na TV Globo, para o "Mercado Global", que é de um amigo meu, que é quem me patrocina atualmente, que é o Sival de Itacarambi Leão. Depois, fui para o México, em 76, para adquirir *know-how* para fazer um trabalho de artesanato com a Globo, que foi chamado "3º Salão de Arte Global - Artesanato de um Homem", e voltei pra Paraíba nessa época.

Em 78, fiz uma exposição na Galeria de Arte Global de São Paulo, onde eu já fazia pinturas com triângulos.

Essa exposição aqui, foi feita no Recife sob encomenda de um *marchand* chamado Felipe Machado; hoje, ele trabalha em São Paulo.

Aqui começa uma coisa importante que é o triângulo. E se você quer saber, isso começou com a "Borborema"; o A da Borborema; o O, e continuou depois a partir de uma penetração de várias idéias. Tem a estória da Pedra do Ingá. É uma inter-penetração de várias épocas e estórias. Inclusive está nessa fase, um disco duplo realizado com Zé Ramalho e Lula Cortes, que eu enviarei para você, posteriormente. Está embutido aqui, o período do bar "Asa Branca" que foi de minha propriedade, lá na Paraíba, onde essas personalidades da música começaram a fazer *shows*, Zé Ramalho, Elba, Kátia de França, entre outros menos conhecidos.

Começamos essa seqüência de triângulos. Na verdade, o que vai lhe interessar, eu acho, é a seqüência dessas imagens geométricas, as suas relações com o fundo. Veja uns triângulos com a forma de um esquadro deitado, que tem tudo a ver com o primeiro, a "Semana de Semiótica e Arte", onde eu conheci a Santaella, em Natal. Eu chamo esses trabalhos de "Duna", porque eu os realizei na volta deste seminário e por causa das dunas de Ponta Negra, onde eu fiquei hospedado. Eu tenho várias dunas dessas; em Paris eu levei uma delas; agora aqui, em São Paulo, eu trouxe uma para conversar com o Paulo Figueiredo e com o Fábio Magalhães. É uma forma que existe desde o início dos anos 80.

Agora, já tem uma pintura em que eu uso quadrados, espirais, círculos e lunações; gestualidade *versus* geometria.

Aqui, são umas pinturas fragmentadas que eu fiz em João Pessoa. É uma seqüência de uma exposição que eu fiz com o Felipe Machado, em São Paulo, na Galeria Profiarte.

Finalmente, entra na seqüência da exposição que você viu na Galeria Artespaço em Recife, em 89. Tem quatro quadros dessa exposição. Esta pintura está com Diana Carolina, que foi minha segunda mulher, e esta pertence ao acervo do meu cardiologista. Este primeiro álbum termina aqui.

Vamos continuar com o livro preto, que tem uma fotografia vermelha colada na capa. Esse livro todo se relaciona com o período anterior à minha primeira cirurgia de safena, onde eu botei duas pontes, na época em que eu fiz a exposição da Sérgio Milliet, no Rio. Foi um período muito interessante, um período em que eu saí do NAC para fazer essa exposição no Rio e uma outra em Caxias do Sul, em 1982. Foi nessa ida e vinda que eu me operei. Foi uma época de amores desfeitos, refeitos, enfim...

Vou lhe contar uma parte que é muito pessoal, mas onde está uma parte da minha pintura. Começa com essa foto em que estamos eu e Diana Carolina, a mãe de Carolina, que foi a minha segunda mulher. Da minha primeira mulher eu tenho duas filhas, Francis e Elizabeth, que moram na Paraíba. Carolina mora em Olinda e tem 10 anos. Quem fez essas fotos foi a gravadora Ana Carolina, das oficinas do SESC no Rio, que eu conheci nessa época. Ao lado, tem um texto escrito por Anchieta

Fernandes e J. Medeiros, é o primeiro texto em bases semióticas que eu tenho: chama-se *Território da mitosignalidade*. Eu acho ele muito importante para o nosso início de conversa. Essas pinturas, Alberto Beuttenmüller denominou de "fase germânica", porque é a fase de geometria pura, que se consolidou nesta exposição da Sérgio Milliet. É uma pintura de cores muito baixas, de pretos, cinza e de tons metálicos. Isso, posteriormente à cirurgia, foi muito visto em análise porque, quando eu sobrevivi à primeira hecatombe, a minha pintura retomou o caminho da cor, da pintura, no sentido da pincelada na tela, da presença humana na tela. As pinturas dessa exposição, eu pensava que podia pintar sem tocar na tela. Isso se parece muito com o trabalho que eu fiz para a Assembléia, em 73. Eu nem cheguei a pegar naquilo; fiz o projeto e mandei para uma indústria que faz aço inoxidável. E isso foi proposital, no sentido da existência de provar que o artista não precisa pegar na obra. Uma dessas pinturas, eu troquei com o Ivan Freitas, e essa outra foi para Fortaleza e foi vendida por Dodora Guimarães, mulher do Sérvulo Esmeraldo, na Arte-galeria, que para mim é a melhor galeria do Nordeste. As demais foram vendidas na Sérgio Milliet. Esses três trabalhos em amarelo e marrom, um tríptico, fazem parte do acervo da Galeria Aluísio Magalhães, que é da prefeitura do Recife.

Nessa época, eu fiz os exames no Rio e fui para Caxias do Sul (aqui está o cartaz) fazer uma exposição de desenhos com Diana Dominguez, que é artista e faz uma arte tecnológica. Eu já tinha exposto os trabalhos dela no NAC e, de volta, ela me convidou para essa exposição em Caxias do Sul. Não sabia que

quando voltasse para o Rio, eu saberia que teria que ser operado... Aí operei. Foi um negócio meio barra-pesada e depois voltei para o Nordeste e fiz uma exposição na Oficina Guaianeses, em Olinda, a mesma que eu fiz na Sérgio Milliet. Eu ainda não tinha sido convidado para a direção da oficina, o que ocorreu pouco tempo depois. Nessa última foto, estamos eu, Amelinha e um amigo nosso, o Grego; aí eu já estava casado com Amelinha, que está comigo até hoje. Esse livro termina aqui.

Nesse pequeno álbum de capa cinza, escrito na capa "Córdula 87", com uma seqüência de pinturas feitas em 87, em Olinda. Elas estão hoje entre João Pessoa, Olinda e Recife. Uma delas que tem o campo roxo, com os sinais da Pedra do Ingá, foi feita para o filme de um amigo meu, Torquato, que produziu esse filme para a Universidade da Paraíba sobre a Pedra do Ingá. Essa, com o fundo verde com um círculo, um triângulo e um quadrado, com 1,20 x 80cm, mais ou menos, determina a pintura que eu faço hoje. Em seguida, tem uma pintura de 90 x 90cm, que eu chamo de "Medusa", que eu troquei por uma escultura do Cavani Rosas e isso iniciou uma relação com ele. E depois, na minha segunda cirurgia, eu me recuperei no ateliê dele. Termina com essa pintura amarela de 1,80 x 90cm e outra roxa, com as mesmas dimensões.

Em seguida, tem esse álbum maior que é sobre a exposição de Brasília. Ela foi feita em 89, pós-cirurgia e as pinturas foram feitas lá no Atelier do Poço. É uma seqüência bem simbolista, o sinal já se aproximando do misticismo que eu faço hoje. Você veja: tem a duna, estes círculos concêntricos,

que têm muito a ver com "Los Ojos de Diós", que eu tinha visto no México, só que lá eles eram quadrados. Têm a ver com o universo, a radiação de cores, raios de cor de chama violeta. Enfim, toda essa história de cristais. Então, na minha pintura, atualmente, são objetos de estudos meus. No final disso, tem um texto do Benedito Ramos. Antes disso, eu tinha feito uma exposição em Maceió e ele escreveu esse texto que está aí num jornal. O Benedito Ramos é um crítico de Maceió e artista plástico.

Eleine, esse é um conjunto que eu te mando agora. É apenas um início de conversa, um ponto de partida. Muitas indagações eu tenho a fazer: eu gostaria que você me deixasse a par da sua metodologia de trabalho. Eu gostaria que dessas fitas eu pudesse ter uma cópia. Que esse material me seja devolvido. Paralelamente a isso, antes da minha viagem à Europa, eu comecei a remontar o meu *curriculum* inclusive para informatizá-lo, e o seu trabalho reforça a minha vontade de fazer um *curriculum* completo. Quer dizer, reforça esse *ego* que todo artista tem de trabalhar a sua história. Mas havendo um motivo maior, no caso o seu trabalho, eu vou ficar mais à vontade de fazer esta tarefa.

Nessa viagem agora a São Paulo, ficou acertada com Fábio Magalhães uma exposição no MASP, em 93, com muito mais importância do que os meus contatos com o Paulo Figueiredo, que são a partir do mercado, enfim, uma coisa mais pragmática. Ficamos por aqui.

[...]

Estou esperando, em breve, notícias suas, juntamente com tudo aquilo que você precisar para realizar o seu trabalho.

Um grande abraço  
do seu amigo,

Raul

### 3. COISAS DA MATÉRIA

Vamos começar? Olha que hoje é sexta-feira 13, de ano bissexto !

*Vamos, assim mesmo. Por que você começou a pintar com acrílico?*

O acrílico, é a expressão da pintura moderna, não porque necessariamente terá um efeito... não que ela pinte sozinha. Mas é porque no processo do acrílico, dentro da minha experiência de arte, ela é um processo muito mais próximo dos meus processos, das minhas atitudes, da minha manipulação das coisas, da matéria, da água, enquanto o processo do óleo é uma coisa um pouco distante do meu corpo. A começar pelo fato de que eu tenho alergia a todos os solventes, me dá dores de cabeça terríveis, tonteira. Especialmente a terebentina. Além dessa dificuldade, tem uma outra que é a lentidão na secagem. O óleo é muito importante para dois tipos de artista: para o artista que trabalha com a reinvenção do campo visual, o artista figurativo, da paisagem, que precisa de uma sugestão de volume, da perspectiva; uma sugestão da fotografia, daquilo que ele está vendo. O óleo é muito mais importante para o artista *drawing* do que para o artista do *design*. O outro tipo é o artista que precisa do volume da tinta na tela.

*Precisa da matéria.*

Esse caminho já é um caminho também, não é novidade nenhuma, parte também para a pós-matéria. Mas as técnicas com a água, para mim, as vantagens são contrárias a essas coisas porque eu não estou trabalhando com volume, não estou reproduzindo a natureza no meu campo visual, mas a minha natureza interior, líquida. Aí eu tenho muito mais interesse nas transparências do que nos volumes. Eu tenho muito mais interesse em entrar do que sair. Entrar nesse campo branco da tela...

*Produzindo planos de transparência.*

Isso me agrada e me interessa profundamente. Primeiro a sensação de que estou criando um lado. Depois eu vou criando sucessivos lados e cada um deles vai deixar marcas num outro ; vão aflorar pequenos pedaços de cor, pequenas luzes que são como que contrapontos à obra; e depois eu venho com uma geometria, com um traço geométrico e organizo.

*Raul, o que eu percebo na sua pintura, desde a pintura dos anos 60, é que existe uma procura sua, pessoal, dentro desse panorama artístico.*

Eu lhe falei da minha vivência carioca? Eu aqui continuo a ser um estranho no ninho. Quando eu falava aqui de coisas que eu vivi e exerci lá, o pessoal não entendia. Achava que a pintura era uma retomada do barroco. Mas quanto ao meu interesse, de que eu falo no texto do Flávio, é que eu tenho interesse no barroco, mas não em pintar como se pinta o barroco.

*Não seria um outro olhar pelo barroco? Me passa a idéia de que você tem interesse pelo geológico, de cama-*

das. Porque na fruição da sua pintura o espectador não se depara com um plano imediato; você percebe uma seqüência de planos. Daí a sua transparência, daí os seus planos de transparência. Inclusive, na sua pintura dos anos 60 e nos seus textos dessa antologia desses anos, dá para se perceber essa sua maneira de ultrapassar as questões pelos planos. Isso é uma vontade?

Inclusive esse texto é inédito; foi mal editado do ponto de vista do texto, está melhor na composição das imagens. Um dia eu gostaria de refazê-lo... Foi feita uma tiragem de 500 exemplares e distribuído lá na Paraíba.

*Eu gostei de um texto onde você fala numa "zona parda". Aliás isso atravessa o texto todo, as camadas...*

Retomando a coisa da pintura, eu estou fazendo essas camadas. Uma camada é a base da tela. Eu vou pintando essas camadas e de todas elas vão aflorando luzes como num acorde, como num grande acorde em que vão aparecer diversos aspectos da música. Mas chega um momento em que as últimas camadas são a organização disso tudo, uma organização geométrica. Já não é mais transparência, já não é mais corpo; delimita todo o conteúdo como se fosse... Você não acha melhor falar arqueologicamente do que geologicamente?

*Sem dúvida, muito melhor!*

Como se uma determinada espinha dorsal que você está procurando, ela se desenha no final. Você encontra essa costela nesses traços, nesses pontos. E, finalmente, eu vou procurar is

so onde? Eu vou procurar nas coisas, nas formas mais elementares e simples, nos símbolos mais arcaicos e, por serem arcaicos, mais permanentes como cruces, triângulos, interseções de planos, figuras, etc.

*O que me chama atenção nessa superposição sua, "arqueológica", de planos e figuras, que chega a uma ordenação, mas a uma ordenação muito sutil. Ou seja, existe todo esse trabalho geométrico de figuras arcaicas de ordenação mas que não anula, nem situa num segundo plano tudo aquilo que está por trás.*

Exatamente. Essa ordenação respeita todos os momentos.

*Todos os momentos da pintura. Não funciona como um fundo, participa da pintura como um todo. Por isso que essas figuras não funcionam como limite; eu as vejo como um acordo. Inclusive, tem um ponto que eu gostaria de esclarecer. Nas críticas sobre o seu trabalho que eu tenho lido, sempre vem escrita essa questão da ordenação. Sobre isso eu fiquei pensando e diante desse quadro, agora, aqui, pensei que esses planos de transparência entram em acordo com as figuras geométricas nas quais um não anula o outro. Uma integração de corpos e matérias...*

Sim, exatamente.

*Seria por isso que você sente necessidade de escrever sobre o seu trabalho e sobre os de outros artistas? De repente, isso me fez lembrar de Klee e de Kandinsky que*

*diante das dificuldades de a crítica vigente fazer uma leitura dos seus trabalhos, partiram eles mesmos para essa tarefa, e deixaram escritas coisas importantíssimas.*

Deixa eu lhe dizer. Eu tenho muita dificuldade de escrever ; mas por outro lado, eu tenho muita necessidade de escrever. Eu tenho um grande interesse na História, eu não sei de onde vem isso, não. Digamos que eu sempre estive ligado a pessoas, a escritores, como Virgílio, um intelectual paraibano que foi o cabeça no movimento artístico-literário, no início dos anos 60, na Paraíba. E ele agregava muita gente em torno dele. Ele lotava o auditório da universidade com as suas aulas, que eram duas vezes por semana. Era uma coisa muito bonita. Ele era uma grande figura humana. Até nos "Anos 60" tem uma imagem dele. Depois das aulas, íamos todos para um bar, que tinha lá, quando a Paraíba era uma cidade inocente ainda, e bebíamos o dia inteiro. Então, essa história da arte pra mim sempre foi um envolvimento social muito grande. Sempre entendi a arte como um envolvimento social. Um dos braços, um dos tentáculos da arte seria este envolvimento que seria a parte vivencial da arte. Onde não se tem meio artístico, não se tem mercado de arte. Essas coisas têm um aspecto de uma grande festa que, facilmente, acabam sendo confundidas com futilidade. Eu nunca confundi esses momentos. Eles foram grandes momentos da minha vida e de vida dos meus amigos, Virgílio , Vanildo Brito e outras pessoas da Paraíba. Eu ajudei Virgílio na parte gráfica. Em 59 ou 58, houve um congresso nacional de crítica literária, lá na Paraíba, e estavam lá pessoas

como Eneida, Merchior, Paulo Mendes Campos, enfim personalidades; Mário Pedrosa, que nasceu em Pernambuco, mas a família toda é da Paraíba. Eu sempre dei muita importância a essa coisa que está aí, nos "Anos 60". Eu tenho um outro trabalho chamado "Domínio da Figura" - título de uma das crônicas que eu escrevi para um jornal. Quando eu escrevo é crônica. Eu nunca escrevi crítica, embora seja um gênero literário importante; mas nunca pude perceber crítica de arte como um objeto de manipulação e de poder. Então, essas críticas de arte de jornais, essa empresa de arte, pra mim, isso é uma forma de manipular essas informações para que isso entre num sistema maniqueísta de valores. Isso prova o tipo de sociedade que se tem atualmente e que chamam, ironicamente, de "economia de mercado". Eu tenho todas as desconfianças possíveis desse tipo de coisa. Estamos envolvidos nisso. Então, eu sempre gostei de explicar as coisas e, por isso, a escrita é uma maneira perfeita e vence uma outra barreira que eu tenho que é a timidez. Dizer as coisas oralmente, pra mim, é difícil. Mas, escrevendo, eu estou atrás da máquina. Mas essa oralidade, também foi objeto de análise com Pedro Leonardo; ele liga essa oralidade com a questão da minha doença... Não é só o gosto pela palavra, mas é o gosto-sabor. Eu sou um grande comilão, sou um cozinheiro e orgulho de cozinhar bem; sou um grande bebedor e isso tudo vai para o coração diretamente em forma de colesterol, triglicerídios, e é uma forma que faz a gente morrer. Enfim, todo este prazer nos encaminha, fatalmente, para um fim.

*Um prazer oral.*

Há um lado profundamente bom caráter dessa oralidade que exatamente seria essa vontade de que isto seja instrumento de saber. Ou seja, eu até que gosto de jogar conversa fora; mas tem um momento que dá vontade de minerar uma conversa e tirar daí alguma coisa.

#### 4. PERSPECTIVA PUBLICITÁRIA

Raul, eu estive observando nas suas primeiras pinturas, um dado que se estende pela sua obra até hoje, que é a ausência de volume. Logo, há uma presença do plano. Essa característica vem de onde? Inclusive eu li nos "Anos 60" que você teve uma passagem pela publicidade. Existe alguma relação disso na formalização da matéria lisa da sua pintura? Isso foi fruto de algum aprendizado em algum ateliê, ou foi uma decisão autônoma, precoce? Eu gostaria de conversar sobre isto, porque este aspecto é relativo à pintura moderna.

Isto é muito importante. Eu sempre estive ligado a uma perspectiva de publicidade mas não a uma perspectiva de publicitário. Um profissional de publicidade, veja bem, eu sou de uma geração que prestou muita atenção nisso. Lembre-se que a gente digeriu a *Pop Art* e ela é filha da publicidade. Não só pelas técnicas da construção publicitária, mas muito mais na desconstrução publicitária — as técnicas do ruído, da desmontagem. Tudo isso foi se transformando em material crítico, material simbólico, material artístico. Se leu muito Marcuse, McLuhan essa teoria que leva a se compreender a sociedade de massa, as perspectivas globais, o mercado global. E eu

trabalhei diretamente com isso. Um outro registro foi que eu trabalhei com cenografia e com *marketing* em São Paulo. Eu fui programador visual de um estúdio chamado "Mercado Global". Isso em 74, por aí. Eu sempre tive uma grande curiosidade. É o seguinte: uma grande ansiedade de que o meu signo, aquele que eu produzisse na arte, se reproduzisse. Isto me dá um grande prazer. Eu discutia muito com Pedro Leonardo a questão do sucesso. Eu nunca fui bom de sucesso não, eu sempre fui muito tímido, muito sisudo, eu sempre corri das pessoas. Eu não sou popular; muito pelo contrário, eu acho que sou uma pessoa impopular; eu tenho certeza que as pessoas têm medo de mim... No entanto, eu tenho um grande interesse... Eu fiz a logomarca da Companhia Telefônica da Paraíba. Eu gosto muito de ver essa e outras marcas que fiz porque, para mim, isso é, realmente, toda essa situação colocada... Eu sou uma pessoa que vive de fazer aquilo que quer. Um sinal para mim, preciso recheá-lo de cores, de matéria, de emoções... Ele do jeito que é, só desenhado, não tem emoção nenhuma; ele tem uma posição racionalista e pragmática. Mas, ele pode ter emoção quando trabalhado em cima de uma tela, como pintura. Talvez, eu ache por aqui um texto que escrevi sobre manifestações urbano-rupestres.

*Fale mais sobre isso.*

São marcas... Isso começou quando eu vi o trabalho de Apri-  
gio e Frederico. Eles tiram impressões das calçadas de Olin-  
da. O nome do pedreiro que fez a calçada; então, "eu te amo".  
E aí eu fiquei pensando nisso. Eu comecei a ver que todas es  
sas atitudes, desde o *hot dog* do Lichtenstein. Uma vez eu as

sisti uma aula do Carlos Cavalcanti, em que ele me colocou uma situação muito interessante e isso marcou muito a minha pintura. Ele falava sobre o neolítico e o paleolítico. Ele falava do homem do paleolítico como um ser, que era caçador, e um apanhador. Morava em cavernas, porque ele não construía nada; e pintava nessas cavernas, o bizão realista; a sua pintura era o seu ideal. Ele ia em busca daquilo que ele pintava. Este bizão não é muito diferente de um Van Gogh. É um grito de guerra para uma vida pragmática. Enquanto o homem do neolítico construía as suas casas. Ele tinha estrutura geométrica para as suas figuras. Ele, em vez de caçar, arrebanhou e criou. Eis a raiz do homem construtivo, que não é o homem da *Pop Art*. Então, eu vejo a publicidade na zona parda entre o paleolítico e o neolítico. Ela é paleolítica quando está anunciando alguma coisa, desperta o desejo; aí ela é um grito de guerra e você vai em busca do produto que está sendo anunciado. Agora, ela é neolítica no momento em que você trabalha com sinais mais permanentes como, por exemplo, quando você desenha uma logomarca, quando você desenha uma embalagem. E é aí que eu faço uma relação entre *drawing* e *design*. *Drawing* é paleolítico; o *design* é neolítico. Eu relacionei também outras situações rupestres aqui do Nordeste. Situações que remontam a atitudes tribais dentro de um centro urbano. Escrevi várias vezes sobre isso. Quem fez com que eu fizesse o meu primeiro desenho de publicidade foi o meu amigo paraibano chamado Alcir Dias que, nos anos 60, era o único artista capaz de fazer um *lay-out*. Ele era desenhista, caricaturista de jornal, com quem depois eu tive um escritório de publicidade, onde fomos sócios. Um dia ele escreveu uma coisa que de-

pois eu pinte: está no "livro de receitas". As letras estão de uma tal maneira que é difícil de se ler. Quando você consegue ler tudo, você passou por uma grande dificuldade e aí você tem uma grande afecção, porque o que ele diz é o seguinte: "... é um grande consolo; acho que vou morrer no próximo genocídio atômico. 'A bomba de neutron não dói', disse com um sorriso o presidente Carter num *close* de TV." Esse foi o último trabalho de publicidade que eu fiz. Então eu fiz um acordo com um amigo meu, que representa aqui a comissão julgadora de *out-door*, e ele se interessou por este trabalho (apesar de o presidente Carter não ter mais sentido histórico) , querendo colocá-lo com referência à data em que foi feito, num *out-door* na época da ECO-92. Ou lá no Rio ou aqui. Eu tenho essas relações com a publicidade. Já em relação à televisão, da TV Globo, digamos assim, foi um grande início. Antes da TV Globo, na TV Tupi, na Urca, em 66, eu era muito amigo do Samir Mattar (primo do Márcio Mattar). Ele era publicista do ciclo do Ziraldo, Juarez Machado. Eu cheguei a fazer outros trabalhos em televisão. Vez por outra eu faço trabalhos de artes gráficas de que eu gosto muito. Tenho planos agora de fazer livros para "Guaianases", com gravuras, texto, numa edição mínima de 20, 30 exemplares.

## 5. PRIMÓRDIOS

*Raul, os "primórdios" da sua arte estão relacionados com a sua volta para Campina Grande?*

Os primórdios, eu acredito, se referem ao fato de eu ter saído de uma região belíssima, em que eu vivi até o início da minha adolescência que é Andorinhas, distrito do município de Magé. Uma região linda com abundância de flores, vegetação, água... E aí minha família voltou para o Nordeste no verão de 1957, no final do ano. Eu tinha 14 anos e fui morar em Campina Grande, onde comecei a ver coisas que para mim eram, absolutamente, novidades. Quando eu saí de lá com 3 anos de idade, para o Rio, não havia a seca que eu encontrei na volta, em 1957. Comecei a ver minha mãe comprar água e a me lembrar que, em Andorinhas, atrás da minha casa, passava um rio, absolutamente despoluído. Este rio era um afluente do rio Paquequer, o famoso Paquequer do Guarany, e esse choque geográfico, cultural e também da adolescência. Enfim, cultural por que também eu vinha com um tipo de formação, de estudo e cheguei e encontrei uma outra coisa. Não digo que pior ou melhor, mas muito diferente; amigos diferentes, hábitos alimentares diferentes, era tudo diferente para mim. Eu tinha um amigo que morava um pouco acima da minha casa, o Alexandre Bezerra de Carvalho, que hoje é médico e está envolvido no

programa da cólera, ele é da Fiocruz. Ele tinha um irmão chamado Flávio, mais novo do que eu. Eu tinha 14, o Alexandre 12 e o Flávio uns 11. E Flávio pintava lindamente. O pai deles era uma pessoa de recursos. Então, na casa dele tinha guache, aquarela, papéis, pincéis maravilhosos, lápis, cera, pastel. Tudo aquilo que um artista, formado hoje, tem necessidade de ter. Além de uma biblioteca fantástica, com toda uma coleção de arte onde, pela primeira vez, eu comecei a ver reproduções de Modigliani, Picasso, Matisse, Van Gogh. A loucura do velho Severino Bezerra de Carvalho, pai de Flávio e Alexandre, era exatamente os períodos impressionista, pós-impressionista e a escola francesa. Eu ia para a escola e saía às 5 horas da tarde com o Alexandre e já íamos direto para casa dele. Lá, a gente pintava um pouco e ouvia música. Ouvia-se Schoenberg, quando estava tudo muito leve a gente ouvia Mozart ou, então, Wagner. Esses foram os meus 14 anos. Então, meu pai resolveu me dar uma caixa de guache, e eu fiz o meu primeiro trabalho, que é uma caveira com um chapéu de couro, com os retirantes.

### *O cangaço?*

É, esse misto de violência e de retirada que era uma coisa daquela época. E depois, eu pintei esse outro guache que era a banda do colégio. E pintei muitos outros guaches. Depois, meu pai arrumou uma professora de desenho para mim, Dona Lourdes Marques. Dona Lourdes começou a querer disciplinar o meu desenho. Só deu três aulas. Quando ela percebeu a minha resistência, aí ela começou dizendo: "Bom, essa mão você simplifica..." E então, eu comecei a fazer uns desenhos muito sim-

plificados que parecem com as coisas de Brasília. Aí, em 58, nós nos transferimos para João Pessoa e lá eu conheci o pessoal da "Geração 59", um grupo de poetas que resolveu fazer um livro coletivo. Meu pai, então, foi dirigir o Departamento de Documentação e Cultura da Secretaria de Educação e Cultura. E um dos projetos era editar esse livro. Uma edição muito simples, porque tinha-se tipografia mas sem ilustração nenhuma. Daí, meu pai resolveu lançar esse livro numa exposição de poesia. E essa exposição foi muito curiosa: eram os poemas escritos numa cartolina com normógrafo e, nos espaços em volta, eu desenhava. Então, eram esses desenhos tipo Brasília, resultantes das aulas com D. Lourdes, eram mais ou menos o tom dessa exposição. Ela foi montada no centro da cidade e o livro foi lançado com toda a pompa, junto com essa exposição de poesias em homenagem a Augusto dos Anjos, o poeta maior da Paraíba. Por isso, acima dos painéis com as poesias tinha um retrato do poeta. E lá fui eu dar uma de retratista, numa cartolina enorme. E, como os painéis eram muito velhos, porque tinham sido utilizados num carnaval, meu pai sugeriu que os forrássemos com papel jornal de bobina e ficou lindo! E com uma fita, um *passé-pas-tout* preto, nós fizemos o acabamento. E o Vandick Filgueiras foi o desenhista que normografou. Uns 2 ou 3 meses depois ele faleceu, num acidente de Lambreta, e a cidade ficou comovida com a fatalidade. Deram a uma rua o nome dele. Para você ver a importância do trabalho! Bom, depois disso eu fui incorporado à "Geração 59". Inclusive, em 89, eu propus à prefeitura de João Pessoa a comemoração dos 30 anos da "Geração 59", montando uma exposição. Ficou um trabalho muito bonito, na Faculdade de Direito, de

onde vinham vários desses poetas. Inclusive, um deles é o atual governador do Estado, Ronaldo Cunha Lima. Então, eu permaneci em João Pessoa; fazia o científico no Liceu e pintava. Nessa época, havia a remanescência de um centro de artes plásticas que tinha acabado em 57. Inclusive, o Ivan Freitas fazia parte desse centro onde tinha a pintura mais moderna da Paraíba. E essa pintura era um surrealismo, que o Ivan fazia nessa época; era muito um olhar pelas marés baixas que se misturava com o deserto, paisagens áridas. E ficaram alguns professores dessa época... e os artistas novos; além de mim e de outros rapazes, tinha o Archidy Picado, um escultor chamado Breno Matos e o Vanildo Brito que foi o líder da "Geração 59" e que era uma pessoa muito interessada em artes plásticas, naquela época. Aí, nós nos reunimos e reivindicamos os porões do teatro Santa Roza, que é Santa Roza com "z", não é o Tomás Santa Rosa. Isto porque foi um capitão-mor é que mandou construir o teatro em homenagem à Santa Roza mesmo. E, então, nós fizemos lá, no teatro, a escola Tomás Santa Rosa, para fazer trocadilho mesmo. Lá, a gente mantinha uma pessoa ligada ao teatro, que tinha uma loja de tintas... Nós pedimos subsídios à Secretaria de Educação para comprar tinta, madeira, tecido. Bom, isso era o que nós podíamos fazer sem nenhuma formação e sem nenhuma informação. Então, nós misturávamos cola de sapateiro com gesso de dentista, fazíamos uma pasta e passávamos em cima de um compensado. Depois dessa matéria dura, nós pintávamos com tinta a óleo, que quebrava logo depois por causa do gesso, que chupava muito. Enfim, por aí nós íamos tateando. Dessa época é essa pintura aqui, essa do pescador, de 59, foi no período daquela exposição de poesia.

*Ela foi feita em compensado?*

Não, foi em tela tipo Hering. Mas essas três outras foram em compensado com espátula. As minhas primeiras pinturas, as feitas em Campina Grande, foram produzidas num atelier improvisado, atrás de casa num quarto. Depois, em João Pessoa, na garagem da minha casa. O carro do papai dormia fora. E aí eu pintava em tela Hering com tinta Deco ou Água, e também fazia muito guache com papel guache, um cartão duplex que tem uma camada em cima de tinta de cor.

*Papel cartão.*

É, eu usava muito esse papel com guache da Pinguim e nos traços finos, tanto nessas pinturas quanto nas pinturas a óleo, eu usava uma pena de nanquim. Todas essas pinturas são dessa época. No final de 59, houve um Salão de Artes Plásticas, na Paraíba e eu ganhei o prêmio de pintura. Aí não ficou muito bem, porque o Salão tinha sido promovido pelo Departamento que o meu pai dirigia e houve um mal-estar por parte das pessoas. Por causa disso, meu pai chegou pra mim e disse: "Rapaz, o juri me deixou muito mal, o prêmio..."; e eu respondi: "Por mim, você não precisa dar o prêmio." Mas papai achou que não era justo e eu fui lá e recebi o prêmio. Quando ainda existia o Centro de Artes Plásticas houve um Salão que eu participei, em 58, quando eu tinha o atelier lá na garagem. Esta foi a minha primeira exposição. Em 60, com essas telas, eu expus individualmente na Biblioteca Pública de João Pessoa. Essa exposição foi dentro de um ciclo de festas "henriquinas". Lá se comemorava com festas para o Infante D. Henrique. Era o Geraldo Emílio Porto quem dirigia a biblioteca e quem insti-

tuiu essas festas e fazia palestras sobre o descobrimento, o mundo português etc. Então, essa nostalgia de Portugal...

*Raul, eu estou observando aqui que, com exceção daquelas três pinturas - "O cangaço", "A banda" e "O pescador", você passa para essas que você expôs que são figuras femininas?*

Sim, são figuras femininas.

*Então, nas primeiras pinturas você estava fortemente marcado por personagens e acontecimentos locais na sua volta à Paraíba. Mas depois você começou a trabalhar figuras femininas ou é uma coincidência sequencial?*

Bom, eu fiz muitas figuras femininas. Agora, nesse período aí, além dessa paixão, eu devotava outra que era o mar, os peixes, todos símbolos femininos.

*Alguma coisa ligada à fertilidade?*

Exatamente, fertilidade...

*E isso não faz um contraponto com os primeiros temas, cangaço, seca, etc? Eu estou percebendo agora um detalhe. Embora tenha havido esse choque na sua volta, existia uma atenção sua para a vida, do fértil, da continuidade?*

Com certeza. Aquela menina com o galo na mão e esses pássaros são do mesmo período. Isso tudo é fruto do espaço Tomás Santa Rosa. Inclusive, tem um fato interessante. Nós estávamos reunidos lá, e o Vladimir Carvalho, que é cineasta, que

mora em Brasília, autor do "País do Sansaruê". Aí, o reitor da época, irmão do Geraldo Emílio Porto, o da biblioteca, chamava-se Mário Moacyr Porto, nos reuniu na casa dele, eu me lembro que eu estava servindo o exército no grupamento de engenharia e cheguei lá de coturno, de cabelo cortado porque o reitor havia ligado para a Companhia pedindo o soldado Raul. O coronel veio pessoalmente me chamar e eu me lembro que eu estava varrendo o chão do banheiro. E ele disse: "Soldado Raul, tome um banho e apresente-se uniformizado na Companhia". E assim eu fiz. Então, ele me perguntou se eu conhecia o reitor da Universidade Federal da Paraíba. E eu respondi que sim. E ele me perguntou ainda o que eu tinha com o sr. Mário Moacyr Porto, e eu respondi que não tinha absolutamente nada. "Ah! então eu vou lhe mandar numa viatura porque ele quer falar com você. Vá, volte e apresente-se assim que for liberado", disse ele. Aí eu fui com um outro soldado dirigindo para mim, puto da vida por causa da falta da hierarquia. Chegando lá, estavam o Archidy Picado, o Vanildo Brito, o Breno Matos, o Hildebrand de Assis que ia ficar à frente do projeto que Moacyr estava propondo, nesta reunião, além de outros da Tomás Santa Rosa como o Vladimir Carvalho, o Leonardo Leal, que era um cara do Partido Comunista, e que em 64 sumiu e reapareceu depois no Rio. A proposta era que a escola Tomás Santa Rosa, com todo o seu acervo e todo o conhecimento, iria passar para a Universidade. Isso era mais ou menos em setembro e eu ia dar baixa no exército em novembro. E com esse projeto, nós iríamos receber um *pro-labore* de 30 cruzeiros para iniciar o ateliê coletivo do Departamento Cultural da UFPB. Isso foi no final de 61, e claro que aceitamos.

Na primeira semana de janeiro, assinamos um contrato e já tinha verba para a compra de material. Havia um prédio antigo da universidade que fica no centro da cidade, na rua Princesa Isabel, para onde o material da Tomás Santa Rosa havia sido transferido e onde já chegavam materiais novos para iniciar esse trabalho. Esses dois trabalhos eu dei a Breno Matos.

*E esses foram feitos em tela?*

Em tela, espremendo tubos de tinta e com espátula. O que é plano foi com espátula, o que não é, foi com o tubo sem nenhum esboço, já direto. Eu pinteí muito tempo assim.

*E essa técnica é a de um autodidata?*

Até então eu era totalmente autodidata. Bom, aí começamos o Departamento Cultural, mais ou menos em março de 62, e a mim coube pegar uma turma de desenho, de adolescentes. Entre outras pessoas havia um menino de 12 anos que era o Flávio Tavares, trazido pelo seu irmão mais velho, Sérgio. Nos "Anos 60" tem guaches que ele pintou naquela época. Por lá passaram pessoas como Régis Cavancanti, que hoje é um grande arquiteto; Celina, uma excelente desenhista. Enfim, inúmeras pessoas que são hoje expoentes lá na Paraíba, passaram pelo atelier. Nessa época, os cursos tinham por volta de 300 alunos. Inclusive, tínhamos mais alunos que toda universidade. Eu tinha três turmas de 30 alunos. Então, alguns tentaram pintura comigo, com Archidy e com uma moça que veio da Escolinha de Arte do Brasil, Lourdes Medeiros, que pegou as turmas de crianças, onde estudou Alice Vinagre, que hoje é uma excelente

artista. Enfim, quando foi entre maio e junho, o José Simeão Leal, muito amigo nosso, amigo dos paraibanos, deu um pulo lá para nos visitar e ficou encantado com a força daquela gente jovem reunida. Eu pintando e todo mundo com muita garra ... Então, o Simeão virou-se pra nós e disse que nós precisávamos de um orientador. E ele era do conselho do MAM naquela época além de ser diretor do NEC (Núcleo de Educação e Cultura) . Ele me deu de presente um livro do Goeldi e um do Bosch, que é uma tese do crítico Teixeira Leite com um texto muito bonito do Murilo Mendes. Ele gostou muito de mim além de também ter muita curiosidade por outro paraibano, que morava no Rio, Antonio Dias; e disse que nós dois nos daríamos bem quando nos encontrássemos. E quando eu fui ao Rio, ele nos aproximou.

*Na Paraíba vocês não se conheciam?*

Não. Quando eu voltei do Rio pra Paraíba, ele estava chegando no Rio e ficou direto. Simeão então, levou o Lazzarini para a Paraíba para nos orientar. Lazzarini era italiano e, na época, fazia uma pintura que lembrava a pintura de Vieira da Silva. Isso era em 63. Essas pinturas aqui são bem dessa época. Veja como ele nos influenciou.

*Isso foi na universidade?*

Sim. A mim, especialmente, ele marcou muito. Durante muito tempo, eu pintei assim: traços com essa estrutura geométrica. Eu gostei muito de pintar essas geometrias. Mas eu já vinha de uma pintura que lembrava alguma geometria. Veja: todas elas têm uma rigidez no desenho, têm uma geometria.

*E também uma ausência de volume, uma pintura desde o início, planar.*

Exatamente. E o Lazzarini nos ensinou tudo. Técnicas: ele nos ensinou a fazer tinta, a comprar e a escolher tecido para tela, a esticar tela, a preparar a base para tela. Tudo isso ele nos ensinou. Naquela época, não existiam ainda essas tintas acrílicas. Então, a gente trabalhava da seguinte maneira: ~~sobre papel~~, sempre guache ou aquarela; sobre tela, a gente utilizava quatro técnicas: têmpera de caseína; têmpera de verniz damar, que podia ser com ovo ou sem ovo; usávamos ainda óleo com cera, a encáustica; e usávamos a tinta óleo diluída com o próprio óleo, com terebentina; e eventualmente, trabalhávamos em cima de madeira com volumes feitos com gesso e cola. Fazíamos a base da tela com gesso cré e gelatina de bolo. Todos esses materiais eram comprados em loja de pintor. Quando se trabalhava terras, usávamos pigmento xadrez (óxidos). Mas como fazíamos muita têmpera, a gente coloria as emulsões com um guache muito bom. Isso fica muito bonito. Por exemplo, isso tudo é caseína com guache; isso aqui é aquarela e nanquim sobre tela; aquarela e nanquim sobre papel. Isso aqui eu peguei uma tela de estopa. Inclusive, eu pintei com Flávio Tavares essa série toda.

*A dos galos?*

Você pode ver que isso é saco de aniagem; era uma tela grande. Aí a gente dava várias camadas de gesso com cola de madeira: usava óleo também. Eu tinha recebido do Japão uns pigmentos maravilhosos. Eu misturava esses pigmentos com ce-

ra e óleo. Eu pintei uma meia dúzia de quadros assim. Inclusive, nesse último *workshop*, o Flávio trouxe essas telas pra uma reunião onde falávamos muito sobre esse período. Isso aqui é pintado em tela grande, de lona. É tudo cera que faz o relevo, e os traços são pigmentos. Isso aqui é caseína. Então, essas pinturas aqui fizeram parte da minha 1ª exposição no Rio, em 65. Veja bem, isso tudo foi evoluindo, nós saímos de lá e fomos para um galpão montado atrás da faculdade de Filosofia. Montado pela universidade para isso. Eram dois galpões: de um lado era escultura e, do outro, era pintura. No meio tinha um espaço de tijolo furado para ventilar. Era um belo ateliê. Foi lá que eu pintei essas coisas, e onde eu recebia meus alunos. E isso durou bastante tempo.

*Onde você expôs essas pinturas no Rio?*

Numa galeria chamada Verseau. Era uma galeria que ligava a Nª Srª de Copacabana à Av. Atlântica. A galeria toda era Verson, a sala era Verseau. Antes a sala tinha sido Veson, que era o proprietário. Depois, ele passou à Liliane Menezes, que era uma *marchande* casada com um editor chamado Leo Cristiano que, durante muito tempo, teve uma revista chamada GAM (Galeria de Arte Moderna), nos anos 60/70.

*Essas pinturas aqui que você disse que têm uma certa influência do Lazzarini, já são uma estrutura meio reticular; isso já tem uma transparência.*

Tem.

*Qual foi o material?*

É óleo de cera.

*E dá essa transparência?*

Dá, porque eu diluía com terebentina. A cera é meio transparente. E eu a prefiro transparente. Isso aqui é uma das ilustrações para um livro do Paulo Melo, editado em mimeógrafo. Eu fiz a base no rolo de xilogravura e, depois, fui trabalhando, tracejando. Isso é mais ou menos de 63/64.

*Vamos passar pra cá?*

Aí eu me casei e fui para o Rio, em 66. Na verdade, fui com projeto de morar com Márcio Mattar e continuar a fazer pintura. Porque nesses ínterims que eu ia ao Rio para estudar com o Lazzarini, eu estava sempre no Rio Comprido, no ateliê do Márcio. Quando eu voltei casado com a minha primeira mulher, ele tinha mudado e estava em Santa Tereza. Aí eu fiquei por ali, arrumei um emprego na televisão e aluguei uma casinha. Fui ser cenógrafo da TV Tupi. Isso foi na rua Aprazível e eu era vizinho do Antonio Dias, e ele me convidou para participar do "Opinião 66". Essa série aqui, que eram três trabalhos, dois deles eu não sei onde estão e um faz parte do acervo de Campina Grande. Aqui eu já tinha mudado muita coisa. Eu trabalhava com recorte, usando *spray* - era um jato novo na arte. Nesse período, eu participei do Salão Nacional de Arte Moderna com um quadro que tinha uma suástica e umas figuras de generais.

*Também em 66?*

Sim.

*Essa mudança de técnica com o uso de novos materiais e elementos aconteceu por essa nova vivência, fruto do contato com os artistas do Rio?*

Exatamente. Aí eu tive muito interesse de pintar sobre uma superfície mais dura, Eucatex, fazendo uma pintura que lembra va pintura industrial. Até aquela fotografia em que eu estou com o João Câmara e o Samico, aquilo foi uma reunião que nós fizemos. Todos eles eram professores do Departamento Cultural da Universidade da Paraíba. Em 67, eu fui convidado para voltar à Paraíba para montar o Museu de Campina Grande. Uma vez o museu montado, voltei para João Pessoa e me reintegrei ao Departamento Cultural com uma turma de desenho. E nessa reunião, João Câmara, que ensinava uma coisa tradicional, dis se que a gente tinha que ver a questão do material e, aí , saiu um quebra-pau danado porque eu queria ensinar com a tinta industrial, por razões minhas, queria fugir da estética tradicional. E ele dizia: de maneira alguma. Como é que eu vou mudar? Eu estou evoluindo de um jeito. O embate se deu, especialmente com o João Câmara que, ao invés de usar argumentos, passou a ridicularizar o meu ponto de vista. Já em 68 eu fiz uma exposição no *hall* da Reitoria. Tinha muita gente. Foi uma exposição de muito sucesso, com essas pinturas e alguns desenhos com técnica mista — colagens, carimbos, etc. E essa exposição foi censurada pelo Conselho Universitário, não foi pela Polícia Federal, não. No dia seguinte do *vernissage*, os quadros foram retirados pelos funcionários, na hora em que eu estava mostrando a exposição aos alunos do Liceu Paraibano, que ficava em frente à Reitoria. Aí houve uma manifesta-

ção muito grande, os alunos ficaram do lado de fora, vaiando. Era uma época de muito movimento estudantil; era 68.

*Inclusive a temática das pinturas dessa época tem uma relação com esse momento.*

Tinha a ver sim. Veja só, isso é um sujeito morto. Tinha um quadro que era uma homenagem ao estudante que foi baleado no Rio, Edson Luís. Tinham botas de soldado, baionetas, capacetes, tigres da Esso.

*Toda a iconografia daquela época.*

Exatamente.

*Essa exposição incluiu os três trabalhos que participaram da "Opinião 66"?*

Não. Essas pinturas eu fiz em João Pessoa. E aí, o governador da época, João Agripino, não aceitou que tivesse havido essa censura. Então, ele mandou publicar uma nota da Casa Civil, na primeira página do União, que é um jornal de João Pessoa, dizendo que não admitia a censura e que o artista Raul Córdula teria qualquer espaço do Estado, mediante solicitação, para expor a sua obra. Então, eu levei os quadros para o teatro Santa Roza e reabrimos a exposição. Foi um sucesso enorme.

*E o público?*

Para você ter uma idéia, tinha fila pra entrar, porque era uma sala pequena. Eu nunca tinha visto isso. Aliás, no México, no Museu de Arte Moderna, quando estavam expondo a cole-

ção do Levitage, eu observei isto. Lá, eu vi fila pra ver arte. Nem em Paris eu vi fila.

*Esses quadros eram muito coloridos?*

Eram. Cores industriais. Depois, essa exposição veio aqui para o Recife e foi mostrada em Olinda, em 68, aqui em cima na "Oficina 154" que era uma galeria do Adão Pinheiro e da Cecília Pontual. Nessa noite estava ocorrendo aqui, um *show* da Rodhya, com Caetano Veloso e Gilberto Gil. E o Jomar Nunes Brito tinha escrito em parceria do Ives Leal, em João Pessoa, um manifesto chamado *Por uma exposição censurada* : eram 20 perguntas dirigidas ao público, e foi distribuído lá em João Pessoa. Aqui, foi redigido um outro manifesto chamado *O inventário do feudalismo cultural nordestino*, que estava inserido no Tropicalismo. Diga-se de passagem que, antes de voltar em 67, eu tinha estado no Rio com Hélio Oiticica, Lygia Pape, Jackson Ribeiro e outras pessoas envolvidas no Tropicalismo e naquele programa chamado "Arte no Aterro" e, também, no "Festival de Bandeiras" na praça General Osório, onde eu ajudei o Gerchman a pintar. Eu fui com Breno Matos, que pintou a bandeira das Ligas Camponesas. Aí foi lido aqui o manifesto, antes do *show* eles - Caetano e Gil - vieram aqui, leram o manifesto, abriram a exposição e assinaram o manifesto. Além deles, outras pessoas também assinaram. E essa exposição foi marcada por esse manifesto. João Mário então, pediu que eu levasse a exposição para um clube carnavalesco daqui, chamado "Os Amantes das Flores". E, você sabe, cachaça, carnaval, baile... O fato é que os quadros ficaram por lá e eu nunca mais fui buscá-los. Alguns quadros que eu não tinha le

vado, como o do "Lampião", que um amigo que é médico tinha comprado; e aquele ali um advogado, aqui do Recife, também comprou.

*Qual? O do homem morto?*

É. O resto devem ter feito não sei o quê deles. Encerrado o assunto dessa exposição.

*Que, aliás, teve um final bem diferente do começo.*

## 6. O SUL E A PENHA

É... Aí sucede que, nesse ínterim, eu pedi demissão da Universidade da Paraíba. Ingenuamente, porque eu não queria ser demitido, pensei que fosse mais digno pedir demissão. Depois eu fui para São Paulo, tentar a vida, sozinho. Passei 69 em São Paulo, foi "barra-pesada" porque fui demitido também da TV Bandeirantes e resolvi voltar para o Rio. Lá, encontrei um amigo, Marcus Vinícius de Andrade, e fomos morar numa pensão na Silveira Martins, no Catete, chamada Hotel Suíço, onde fiquei esperando entrar em alguma coisa. Isso foi no final de 69. A pessoa que nos tinha dado emprego, a mim e ao Marcos, em São Paulo, na Bandeirantes, chamava-se Péricles Leal, a mesma pessoa que me deu emprego na TV Tupi, anteriormente. Ele era paraibano e entrou como diretor artístico da Bandeirantes. Mas também foi demitido. Um belo dia, de manhã, bateram na porta da pensão... Eu abri e era o Péricles Leal, o todo poderoso! Aí ele chegou, tomou um banho no banheiro que era do lado de fora. Depois disso, ele disse para mim: "Raul você vai comigo lá na Penha fazer uma promessa". Lá fui eu com ele para a Penha. Eu estava tão "liso" que ele teve que pagar o transporte pra mim, porque eu não tinha um tostão. Foi o tempo em que eu passei fome de verdade, no Rio.

*Raul, eu estou rindo porque virou história...*

Mas dá pra rir... A gente vivia de pãozinho com manteiga, um para mim e outro para Marcos Vinícius e dois bulezinhos, pequenininhos, um de café e outro de leite. A manteiga, você não via e isso me lembrava uma história que meu pai contava, que era a seguinte: a dona da casa era muito pão-dura. Ele trabalhava, trabalhava e aí chegou na hora do café, ela passou manteiga no pão e deu a ele. Ele pegou o pão e começou a chorar. Aí ela perguntou a ele por que ele estava chorando. E ele então respondeu: eu estou ficando cego, não vejo a manteiga. Aí o marido dela disse: mulher, deixe de ser pão-dura: dê uma fatia de queijo a ele. Aí ela perguntou: agora você está feliz, não é? E ele então respondeu: agora sim, porque estou vendo do outro lado, fazendo alusão ao queijo. Meu pai contava isso. Nesse tempo, a gente passava o dia no botiquim debaixo da pensão, tentando descolar dinheiro pra comer. Quando passava um amigo, como o Emílio Silva, que era um compositor de música brega da época (que fez: "alguém me disse que tu andas, novamente..."), nessa época já decadente e que também morava na Silveira Martins. Ele passava e via aqueles dois paraibanos. Aí, um dia, ele passou e puxou do bolso cinco mil cruzeiros (Cr\$5.000,00) e botou no meu bolso. Nesse dia, foi um almoço com cerveja.

*Nessa época você não se animou a procurar o Antonio Dias não?*

Ele já estava há muito tempo em Paris. E tinha mudado tudo, porque tinha sido baixado o AI-5. Inclusive, eu tinha alguma pintura, mas ninguém vendia nada. Tudo era muito difícil. Todo mundo era suspeito. Aí eu fiquei de fazer a minha promessa à

N. Srª da Penha, com o Péricles. No outro dia, o Péricles vestiu um peletô e saiu cedo. Quando ele chegou, de noite, nos convidou pra jantar. Eu e o Marcos Vinícius. Fomos no Lamas, comemos um daqueles filês e ele confessou que tinha sido contratado como diretor artístico da Rádio MEC e me encomendou, imediatamente, duas capas de disco - "MEC 70", disco de música moderna-erudita e toda a programação visual da logomarca da Rádio MEC. Fiz no ato. Entreguei o trabalho e voltei à Penha pra agradecer.

*Mas não foi de joelhos?*

Ainda não tinha chegado a esse ponto. Quando eu era da Tupi, o Mário Monteiro já estava na Globo. E um dia eu fui procurá-lo no Maracãzinho. E ele me perguntou: cadê a sua bagagem? E eu disse: bagagem? Pra quê? Bicho você vai ter que ficar aqui. Ali tem um alojamento, você põe uma rede. Você vai pintar aqueles placares. Naquela época não tinha placar eletrônico; era um placar de 2m de altura, com o nome das músicas, dos autores e tal. Eram 200 placares. Isso no final de 69. Então, eu voltei em casa, peguei a minha roupa.

*Fez a mala.*

Não, tudo que eu tinha cabia numa valise e fui pra lá. Aí ele me apresentou à mulher do rancho. Na verdade, eu não sabia o que estava acontecendo lá. Depois de saber o que era, eu pintei tudo em três dias e dormi lá mesmo, atrás do cenário. No outro dia de manhã, fui pra casa, tomei um banho; estava sonado. Depois peguei um táxi, levei os documentos que ele me pediu e fui contratado. Sabe pra onde eu fui?

*Não*

Pra Penha e ainda não foi de joelhos. Fui lá no fim da tarde, tudo fechado, e eu com um medo arretado. Agradei e depois desci. Embaixo tinha um botequim e comecei a beber ali mesmo. Depois fui pra Lapa e encontrei Nanã Vasconcelos. Durante três domingos, eu saí com o Nanã. Ele usava aquela touca de filho de Oxalá e tinha um berimbau e andava feito aleijado se fazendo de cego. A gente ia para o Largo da Carioca; ele dava um *show* de berimbau e eu falava com sotaque espanhol. Depois disso, eu corria o chapéu. Depois voltávamos para a pensão e fazíamos uma ação entre amigos. Chamávamos o Geraldinho Azevedo com a mulher, o irmão dele, um outro crioulo que morava por ali, Maria Alcina, o Luizinho Cataguases. Inclusive, eu fiz o cenário para o Festival de Arte Cataguases, nessa época.

*Isso antes do contrato?*

Sim. Aí pintou a Globo e eu aluguei um apartamento no Leme. E com isso tudo parei a minha pintura. Estava no Leme com minha primeira mulher e Francis, minha filha. E eu só vou reaparecer pintando esses gatos, em 72, na Paraíba.

## 7. SUMÉ E A SERPENTE

*O período de 70 a 71 você ficou na Globo?*

Sim. Depois voltei e montei um bar chamado "Asa Branca", onde aconteceram os primeiros *shows* de Zé Ramalho, Kátia de França e outras pessoas. Ao mesmo tempo, pintei esses gatos e estava preocupado com a retomada da história da minha família. Recomeçando.

*Como retomar a história da família?*

Retomando o Nordeste. Por uma lenda que é a história do meu avô, que era caçador de onça, o Vicente Trevas, que foi um personagem fantástico. Era maçom grau 33, era médico formado pela Sorbonne. O sistema de tratamento de águas de João Pessoa foi implantado por ele, nos anos 30. Ele tinha ganho um cachorro de raça inglesa, caçador de onça e ele, então, foi atrás de uma onça preta que andava atormentando a região. E aí ele achou a onça e atirou nela. Mas ela não morreu e caiu numa grotá. Aí ele rolou e caiu em cima dela. E tinha um amigo dele que sabia da caçada e que resolveu ir atrás dele, preocupado. Chegando lá, esse amigo viu os dois lá em baixo. A onça estava ferida e meu avô tentando se defender dela. O cachorro estava ganindo de medo num canto, sem conseguir fa-

zer nada. Aí esse amigo jogou um facão pra meu avô e ele então matou a onça com o facão. E acabou com o cachorro também. Essa é a lenda. Depois disso aí, eu tinha um estúdio de arte, onde eu fiz vários trabalhos: identidade de empresas. Foi onde eu fiz a marca da telefônica de lá, TELPA que eu gachei o concurso. Fiz a marca da Fundação Cultural de lá, da empresa de turismo do Estado, enfim...

*Essas marcas são vigentes até hoje?*

A da TELPA é. A da Fundação não sei. Fiz uns cartazes. Tudo nesse período que eu estive de volta, entre 72 e 76. Em 74, eu participei do Salão de Arte Global de Pernambuco, com estas pinturas dessa fase aqui, chamada "Sumê". Eram três pinturas sobre a lenda da Pedra do Ingá. Então o meu trabalho saiu da qui, dessa coisa espontânea dos gatos e passou a uma geometrização comprometida com a coisa da arquitetura, do triângulo, da espiral, do ovo.

*Como da arquitetura?*

Fui convidado por um arquiteto para fazer o painel da Assembleia Legislativa da Paraíba. Inclusive, toda a calçada em pedra portuguesa e o tapete acompanharam a composição.

*Isso foi quando?*

Em 73.

*Aí você partiu para a pintura "Sumê".*

Eu fiz o "Sumê". Veja bem, isso é o seguinte: Sumê é o nome de uma localidade da Paraíba. Quando os portugueses chegaram,

encontraram vários sítios que os índios chamavam de Sumé. Eles transformaram em São Tomé, pra ficar parecido com um nome cristão. Sumé era um personagem. Você "saca" Viracocha? Viracocha é o mesmo personagem no Peru. Sumé é aqui no Cariri da Paraíba até a Bahia. Existe uma estrada chamada Paibiru ou Piibiru — tem várias versões — que é uma trilha indígena muito antiga. Eles contam que foi feita pelo Sumé, que era um homem branco que veio com uma corte ensinando as pessoas a fazer tudo. Ensinando aos índios a plantar mandioca, como se planta, como se colhe, como se canaliza água, etc. Ele veio colonizar isso aqui. Desceram até a Bahia, passaram pelo Rio de Janeiro, voltaram pela Argentina, subiram os Andes e por lá ele se chama Viracocha. Acontece que Sumé pode ser uma corruptela de sumérios e de *summer*, verão. E a Pedra do Ingá é atribuída ao Sumé. Quando se fala do Ingá, fala-se imediatamente do Sumé. (Inclusive, eu tenho um disco que quero lhe mostrar, o "Paibiru — estrada da montanha do sol".) Eu tenho que te mostrar uma pintura dessa fase que está na casa de Diana. A gente depois que terminar esse trabalho aqui no ateliê, vai começar a andar e ver as pinturas que estão por aí.

*Tudo bem. Mas e a espiral? Como é isso?*

Olha, a espiral não tem nada a ver com a Ana Letycia não, viu. A Pedra do Ingá começa e termina com a espiral. Aí eu parti da espiral, do ovo.

*Essas pinturas são a óleo?*

Tudo isso aqui é óleo sobre tela, menos isso que é serigrafia. Eu fiquei naquela época viajando muito de ônibus. Quando eu

voltei, montei um estúdio em Campina Grande, fui pro Rio e voltei para Campina Grande por causa do surto da minha primeira mulher. Esse quadro eu pintei antes de voltar para o Rio. Essa asa, essas minhas viagens para Ocidente/Oriente, Recife/João Pessoa/Campina Grande. A perspectiva disso é a estrada. Várias dessas pinturas eram a motocicleta, que eu não tenho mais. Era eu vendo pelo retrovisor a paisagem e o triângulo atrás e na frente. Era um período de *rock* essa coisa toda. Essa pintura aqui é especialmente importante porque é a estrada e a Pedra do Ingá no meio, isso fica entre Campina Grande e João Pessoa. A estrada, quatro luas nascendo ou morrendo.

*Essa daqui é Borborema ou Sumé?*

Isso está entre Borborema e Sumé. Aí chega o momento de Borborema. Borborema é onde está Campina Grande. Eu pintei céu, terra, relevo. Isso eram três pinturas de 1m x 1,5m. Era óleo. E fiz essas serigrafias com tiragens únicas que eu mesmo montei. Fiz uns objetos com pedras, cascalho. Ganhei prêmio de viagem à Europa, mas não viajei.

*Por quê?*

Eu estava super-individado. Minha primeira mulher estava definitivamente no hospital. Peguei os 1.000 dólares e paguei as minhas contas. Era fim de ano. Separei e fui embora. Nesse tempo eu tinha um outro escritório com Ivan Machado, onde eu editei tudo isso aqui. Tudo isso eram cópias únicas, não tinha uma igual à outra.

74/75 Borborema?

É mesmo! Eu voltei pra pintar isso. Retornando pra 76, quando eu voltei para o Rio de Janeiro, fui desesperado... por causa da doença da minha mulher e fui muito ajudado por um amigo na época. Aí, o Sinval de Tacarambi — um amigo que também viu comigo, em 68, na pensão do Catete — foi preso porque era contato do Marighela e, tempos depois, reapareceu. Em 76, ele era executivo da Globo em São Paulo e me convidou pra trabalhar no *marketing*. Lá, eu desenvolvi um grupo de programação visual, cujos trabalhos eram pra revista do "Mercado Global". Eram gráficos, ilustrações, capas, etc. Daí, eu fui para o México, em 76. Fui pra assistir um Congresso Internacional de Artesanato. Aí, voltei para o Recife para fazer um trabalho para a Globo, sobre artesanato. Toda tardezinha, depois do trabalho, nós íamos até a Sé pra beber e conhecer os artistas daqui e organizar o Salão de Arte Global. Nessa época me casei com Diana e fui morar no Janga, onde comecei a pintar isso aqui.

*Essas pinturas aqui?*

Sim. Aí, o Sinval me disse que ia me arrumar uma exposição na Galeria de Arte Global e o Marcelo Santos, que era o diretor executivo da FUNDARPE, me ofereceu um emprego de Cr\$5.000, com promessa de aumento. E assim fez. O trabalho era pegar o acervo do Salão de Arte Global e transformá-lo em alguma coisa. E então eu montei o Núcleo de Artesanato e de Arte Popular (NAP).

*Em que ano foi isso?*

No início de 77. Passei 77 trabalhando nisso e auxiliando na

montagem do Museu de Arte Sacra, onde ajudei a montar uma exposição fantástica do Segall, na Igreja da Sé que a FUNDARPE estava restaurando. O Museu de Arte Sacra foi inaugurado com o acervo sacro do Estado e com o acervo de Arte Negra, de can-  
domblé, do Centro de Estudos de Arte Religiosa Popular de Sal-  
vador. Ficou muito bonito. Nessa época, eu ajudei também ao Franco Terra Nova, que era o diretor da Galeria de Arte Glo-  
 bal, a montar a exposição do Segall, que foi montada nas cape-  
las. Esses foram os contatos que eu fiz a partir do Salão de Arte Global, pela Globo e pela FUNDARPE. Não havia, naquela é-  
poca, esses jogos políticos. Era tudo mais generoso e faziam-  
 -se as coisas melhor. E, nesse período, o Sinval quis ir comi-  
 go até o Janga pra ver a minha pintura. Depois de vê-la e-  
 le disse pra eu ir a São Paulo para nós conversarmos, porque  
 ele gostou muito do trabalho que eu tinha feito para a exposi-  
ção do Segall, além da minha pintura. Inclusive, ele quis fa-  
zer um convênio da Arte Global, para Pernambuco. Quando eu  
 voltei de São Paulo, o Marcelo Santos me perguntou se eu que-  
 ria assumir a Casa da Cultura. Eu disse a ele que não pode-  
 ria, porque estava trabalhando em São Paulo. Mas aí ele se  
 comprometeu em me esperar até abril. E assim foi feito. Fiz  
 essa exposição com essas pinturas do Janga. Foi então que es-  
se triângulo começou a sair dele mesmo. E essas cruzes... Foi  
 um período ótimo. Fiquei lá até o final de 78, quando recebi  
 um convite do reitor Rinaldo Cavalcanti para montar o Museu  
 de Arte Contemporânea da Paraíba.

*Raul, e essa malha, esse diagrama?*

Essa malha aqui já começa a se reportar a uma coisa que eu ve

nho desenvolvendo depois da questão das cruzes. Você veja que, nessa exposição, ela apareceu freqüentemente: em formato de cruz de malta, de suástica que é um elemento muito antigo e diz respeito ao brahmanismo. Seria um sinal de pelo no peito de Brahma e o risco dela é a alegria de Brahma. Foi desse sinal, inclusive, que eu tirei a nossa marca, Córdula. Essas cruzes começaram a aparecer na minha pintura no momento em que essa estrada, a perspectiva da estrada, se transformou num triângulo equilátero. No momento em que eu concretizei a estrada, ela deixou de ter um significado e passou a ser um objeto. Eu comecei a trabalhar esse objeto, comecei a usar alguma cruz dentro dele. Em alguma pintura que é um quadrado com uma cruz dentro dele. Enquanto essa cruz foi se desenvolvendo, essa malha quadrada também foi se desenvolvendo.

*Na verdade, essa malha é uma sucessão de cruzes, não é?*

Exatamente. Uma coisa é o labirinto de Creta. Eu me baseei num desenho que é as costas de uma moeda e trabalhei isso nessa pintura. Aqui, nessa pintura, são os quadrados mágicos, de quatro. Também é uma figura pitagórica. Intuitivamente, eu sei que esses desenhos existem. Mas não sei onde. Eu não os vi, mas vi. Depois, tem um triângulo que vai virar quatro vezes e vai ser também uma suástica.

*Quando ocorreu isso?*

Foi quando eu comecei no ateliê do NAC. No período das cruzes aparecia também a explosão dos triângulos. Apareceu também esse sol nascente.

*A malha.*

Sim. Apareceu esse triângulo invertido. Isso foi antes do que eu pinteï no ateliê.

*A figura de Géia.*

Como você disse, a figura de Géia. Você batizou de Géia.

*Com o seu consentimento. Você é o pai.*

Com certeza.

## 8. VOLTAR À HISTÓRIA

Para entrar nesse assunto, precisamos voltar à história. Eu estava na Casa de Cultura de Pernambuco. Tinha feito um projeto com recursos, porque eu consegui vendê-lo ao BANDEPE.

*Quando você elaborou este projeto?*

Em 1978. Então, houve uma questão política que o vice-governador, o Paulo Gustavo, um arquiteto, denunciou um desvio de verba do Estado por Moura Cavalcanti, que era o governador do Estado, com a finalidade de lançar a sua campanha para senador. Ele brigou com o Moura Cavalcanti e caiu em desgraça. E este meu projeto, assim como o agenciamento do alto da Sé, da N. Srª do Ó, de Iguaraçu. Enfim, todos os projetos que estavam em andamento foram paralisados.

*O que é agenciamento?*

Um projeto de agenciamento significa você restaurar o monumento, assim como o entorno do monumento ou, senão restaurar, pelo menos você deve adaptar ou harmonizar o entorno do monumento com ele próprio, de acordo com a vida que o monumento vai ter, dentro de uma visão de que é melhor você dar um uso moderno, compatível com a comunidade ao monumento, do que deixá-lo apenas restaurado. O importante é a conservação do uso

do monumento. Então se você restaura o palácio do bispo e a igreja da Sé e, paralelamente, desenvolve atividades como venda de artesanato, turismo, etc. Então, o projeto de agenciamento nessa área previa uma linha que impedisse carros subindo até lá; a desapropriação de uma favela que estava se fazendo lá e que hoje já se consolidou; indenizações de edificações que obstruíam a vista e uma série de outras resoluções. E hoje, tudo isso virou uma bagunça pela ausência de decisão política. Esse projeto era de outras pessoas. Já na Casa da Cultura, o projeto era meu. No raio leste teria gráfica para publicação de cordel, teria xilogravura, cartazes e edição de jornal. O raio norte teria a sala para Super-8, uma sala para teatro, e numa outra sala funcionaria a Associação dos Super-oitistas de cinema e de documentação. O raio oeste seria a ala das artes plásticas: de um lado o Núcleo de Arte Popular e de Artesanato e do outro uma galeria de arte popular e uma galeria de arte erudita. Isso tudo ficava em cima. Em baixo, em cada *hall* de elevador, seriam as associações mais importantes dos artesãos daqui: os índios. Seria uma loja da FUNAI, os artesãos de Caruaru e de Tracunhaém. Teria também agências de turismo, mas somente agências que tivessem interesse em turismo cultural. Tinha um restaurante que nós pensamos em abrir dando para o rio Capibaribe, e uma área que eu tinha destinado a festivais de gastronomia nos fins-de-semana. Aquela coisa típica de feira do Nordeste, com vários concur-sos. O jardim seria tratado pelos garotos de rua que, além disso, venderiam plantas e fariam sementeiras para sobreviver. Um outro grupo seria de guias-mirins do Centro de Recife. E tinha um serviço social orientando tudo isso. Naquela época,

a problemática dessas crianças ainda era controlável, não sei se esse é um pensamento ingênuo... Mas aí saiu o Marcelo Santos da direção, que caiu junto com o Paulo Gustavo, e entrou um sujeito chamado Monsenhor Lôcio. Era um jesuíta que me chamou e disse que, na avaliação dele, eu não era um administrador, e disse que ia fazer uma cirurgia naquilo tudo. Mas, por outro lado, queria que eu o ajudasse a implantar o meu projeto! Mas quem vai administrá-lo é o nosso corpo de administradores, disse ele. E marcou comigo na segunda-feira para resolvermos isso tudo. Aí eu peguei o projeto e corri para a Paraíba. Fui procurar o Rinaldo Cavalcanti que havia me convidado, há um tempo atrás, para organizar o Núcleo de Arte Contemporânea. Acertamos tudo. Aí voltei pra cá na segunda-feira, para a posse do novo diretor, vestindo *jeans* e camiseta e os outros todos de terno e gravata. Aquilo foi uma palhaçada. Ele me cobrou o terno e eu disse que não usava terno. Ele não gostou. Aí ele me cobrou o projeto e eu respondi que depois da posse nós conversaríamos sobre isso. No discurso para os lojistas, ele disse que agora iria sair o artista e entrar o administrador, etc., e os lojistas ficaram só ouvindo e olhando pra mim (eu era muito benquisto). Então eu pedi a palavra e disse que eu não tinha nada a dizer e entreguei a minha demissão. Ele ficou surpreso e me disse que eu havia desmontado todo o esquema dele e isso não era correto, e eu respondi que ele havia desmontado o meu esquema, primeiro. Espero que as minhas contas estejam prontas, disse, finalizando a conversa. Aí eu fui pra Paraíba. Foi ótimo e fiquei no NAC - Núcleo de Arte Contemporânea.

*Sobre o NAC, eu tenho um depoimento completo, naquele nosso encontro em 89.*

Então está bom. Foi restaurado um prédio que estava destinado a um núcleo de teatro. Mas esse pessoal desistiu do projeto. Foi proposto pelo Hermano José Guedes, que tinha um acervo particular, a transformação daquele prédio em um museu para o acervo dele. Mas a universidade preferiu fazer o NAC no prédio. Foram criados, junto com o NAC, outros núcleos de pesquisa e extensão cultural. O que cuidava da documentação cinematográfica, o de teatro e o de arte popular. Esses núcleos, de uma certa forma, completavam o que o DAC (Departamento de Arte e Comunicação) não conseguia fazer naquela época, como não consegue fazer até hoje, diga-se de passagem. Depois do Rinaldo, os núcleos não conseguiram o apoio necessário para reforçar esse trabalho tão novo, tão questionador e dinâmico dentro da universidade. Entre 78 a 83, fizemos mais de cem eventos como, por exemplo, "A bolha", de Marcelo Nitsche. Na montagem de "A bolha", o pessoal da arquitetura participou, o Marcelo discutiu com eles questões sobre espaço; depois, ele mostrou os Super-8 sobre a obra dele, etc. E tudo isso era documentado. Isso era uma coisa extraordinária para João Pessoa, com a participação dos artistas convidados, dos alunos da universidade e dos artistas plásticos de lá. Eu, nessa época, pleiteei um ateliê dentro do NAC. Foi nesse ateliê que eu desenvolvi essa série, que eu expus na Galeria Sérgio Milliet, da FUNARTE, no Rio, em 1982. Dali também saíram várias exposições: uma em 83, em Cuiabá; outra em Fortaleza. Principalmente, eu desenvolvi a rotatividade desses tri-

ângulos, cujo projeto está aqui. Veja como eu comecei a desmontá-lo e a montá-lo de novo.

*Isso foi então o giro do triângulo?*

Sim, o giro do triângulo. Então, tem várias possibilidades; eu venho mexendo nisso.

*Onde está esse quadro? É lindo!*

Na Galeria Metropolitana. Vamos lá ver.

*Qual é a cor?*

Isso é amarelo siena. São três tons de siena. Toda essa triangulação foi a minha cabeça dentro do ateliê do NAC. Aqui, por exemplo, eu interrompi o giro e deu nisto aqui; este nadador. Eu voltei a pintar isto aqui, naquela exposição que você viu, em 89, por conta do rio Capibaribe, que corria em baixo do ateliê. Eu comecei a criar relações de espaço e cheguei a desenhos novos. Isso foi se desenvolvendo. Você repare a malha em baixo do triângulo.

*Essa pesquisa vai de 78 a que ano?*

84. Esse quadro está na Paraíba. Esse está em Belo Horizonte.

*Poderia dizer que nessa fase você estava buscando o triângulo?*

Eu acho que ele já existia. Melhor, eu estou mexendo o triângulo.

*A busca no sentido do movimento, porque tudo aqui está*

girando. A gente já viu que o triângulo já está na sua primeira pintura. Depois ele parte das cruces, de repente ele fica sozinho.

Na de Géia, como você diz.

*E. Depois, eles despídos dos lados.*

Eu mostrei esse ao meu pai-de-santo e ele me disse que isso era coisa de Egum, que é dos espíritos dos mortos. E você veja como ele aparece nos meus trabalhos. É a morte.

*Mas aí é a morte no sentido de vida, não é?*

Exatamente. Não é a morte abstrata. Eu lembrei de um quadro que eu pinteí na Bahia...

*O que é interessante é que a malha continua.*

Aí essa malha passou a me sugerir uma outra coisa. Uma vez, eu assisti um seminário sobre tradições vivas, no caso, o taoísmo. Eu percebi que essas coisas eram constelações e comecei a chamá-las de constelações. A própria malha. Essa primeira grande malha.

*Você conhece os filósofos atomistas, pré-socráticos? Eles estudavam os movimentos dos átomos e definiram dois: o gravitas e o clinamem. O gravitas é a trajetória dos átomos, contínua e linear; e o clinamem é o movimento inerente ao átomo. Daí vem inclinação e tantas outras palavras.*

Esse trabalho é muito mais importante pra mim do que pra vo-

cê...

*Você é que pensa...*

Porque, pela primeira vez, eu estou tendo a oportunidade de verbalizar, de conversar sobre coisas que eu penso o tempo todo. De verbalizar e até de encontrar respostas, porque eu es tou dialogando com você. Eu preciso organizar essa minha coleção de signos. Como eu posso chamar isso?

*A sua caligrafia pictórica, talvez?*

A minha caligrafia.

*Você resolve essa caligrafia na sua pintura.*

Mas, além disso, eu tenho necessidade de verbalizar. Então, em Brasília, Carlos Tavares, irmão de Flávio (que interessante, como eu tenho falado nele). A gente é amigo mas já brigamos muito, até por namorada. Naquela exposição de Brasília, ele escreveu um texto em que ele chama essas pinturas de mandalas. De uma certa forma, essa minha pintura é alguma coisa que você tem que olhar e meditar.

*Mas, Raul, se alguém pode imputar uma função para a pintura, eu só vejo essa. Principalmente, na sua pintura dessa fase.*

Em Brasília, em julho de 89, o Vitor Leonardi, um grande amigo meu, historiador da Universidade de Brasília, um cabra muito doido, mas igualmente importante para mim, que desenvolveu comigo, uma vez, um projeto que não se realizou, e que eu gosto muito de utilizar o título desse projeto como conceito :

"Civilização e Barbárie", em alguns segmentos como nos textos que eu escrevi no último *workshop* lá na Paraíba, porque eu vi essa junção de Alemanha e Paraíba como sendo Civilização e Barbárie e tentei passar essa idéia. E o Vitor me mostrou um livro de yantras.

*O que são yantras?*

São desenhos semelhantes às mandalas e que representam, como elas, o universo. São desenhos pintados, geralmente em seda, e ficam em lugares de meditação. São objetos de meditação. Durante muito tempo eu gozei muito a possibilidade de que as minhas pinturas seguissem por aí.

## 9. O TRIÂNGULO E A MALHA

*Quando foi que esse triângulo explodiu?*

Foi em 85 ou 86. Foi 86 que houve uma grande conjunção de planetas. Eu então pintei dois triângulos: um bem geométrico e o outro explodindo.

*É uma explosão do triângulo mas ainda tem uma circunferência.*

Já o que eu fiz no *workshop* paraibano, foi outra coisa.

*Você quer falar mais sobre esses desenhos?*

Esses desenhos têm uma coisa engraçada. Eles se antepuseram a esta gesticulação, que apareceu depois sobre essa geometria do triângulo. Tem essa manualidade. Tem alguma coisa de cristalização, de cristal mesmo. Essa ponta que irradia. Pra mim, é alguma coisa que se vê dentro do computador. Alguma coisa de silício, quartzo. Eu tenho paixão por essas coisas, eu sou um aficcionado.

*Essa que tem uma dominância de circunferências...*

Raríssimos são os quadros que têm circunferência sem triângulo. Eu acho que esse é o único.

*Por que você trabalha o triângulo sozinho, com o quadrado, com a cruz e, às vezes, só com a grade? Às vezes, você também trabalha essas outras sozinhas. Por que você não trabalha a circunferência sozinha? E por que a primazia do triângulo?*

Olha, isso que você está apontando é um fato que eu não havia pensado antes. Você me chamou a atenção para isso. Mas eu não sei lhe responder, não. Eu sempre penso em círculos, mas com uma relação com o triângulo.

*Ontem, quando falamos daquelas pinturas com a serpente, a espiral, nós vimos que foi uma série rápida. Hoje, estamos vendo a mesma rapidez do círculo.*

É. Eu tive uma outra fase rápida que foi o semi-círculo da Assembléia da Paraíba. Eu fiz uma jóia com isso, veja, é de Ossãe.

*Que linda!*

Eu pintei muita coisa assim. Só que, de repente, eu passei a fazer o triângulo reto, equilátero. Uma outra coisa que começou a aparecer foram essas composições.

*Das três figuras.*

Inclusive aquela que eu fiz agora, que você viu.

*Raul, é impressionante como nessas pinturas aparece a sua gramática. Por isso é que eu te falo, a sua questão é o triângulo mesmo.*

Eu também acho. Essa figura aqui, parte da história da duna de Natal, da história de Décio Pignatari. Isso aqui é o Tupã.

*Esta malha continua.*

Sim. Muitas destas pinturas eu pinteï com aqueles pigmentos ali, que foi o Scliar que me deu quando eu fui a Ouro Preto. Este trabalho aqui foi premiado no Salão de Pernambuco, 1º prêmio em 83. Aí eu o troquei por uma pintura com o Zé Cláudio. Isso tudo é marrom, prata. Vendi nessa exposição de Fortaleza esses aqui.

*Em 83.*

84. Aí foi a exposição na Pampulha. Foram 18 quadros. Foi uma exposição linda, aberta, arejada. Em 85.

*Aquele que está na sua casa, fez parte dessa exposição?*

Fez. Aqui têm 13; com o lá de casa, 14. Este eu vendi em Fortaleza.

*Qual a técnica?*

Mistura de tinta acrílica e pigmentos.

*Quando foi que você começou a usar acrílico?*

Desde o Janga. Comecei a usá-la por vários motivos: 1º pela técnica; 2º porque a tinta óleo me faz muito mal; 3º quando eu passei a poder comprá-la e a mexer com ela, foi muito bom.

*Esse quadro fez parte da exposição da FUNARTE?*

Não, fez parte na de Fortaleza.

*Você quer falar dessa geometria?*

Essa geometria é tudo aquilo que a gente viu no livro. Ela é a tentativa de exaurir a possibilidade de mexer com esse triângulo dentro da malha. Houve uma exposição em São Paulo, em 86, que depois a gente vai ver, onde eu retomei essa geometria e terminei com ela. Depois dela, eu entrei de novo com a gestualidade.

*Raul, me fala mais sobre isso aqui.*

Essas varinhas caindo. Eu fiz uma pintura semelhante a essa em São Paulo, em 88, no *workshop*. "Chuva imóvel" é o nome. Esse nome vem de um conto do J.J. Veiga, que li e achei lindo. Ela é uma das arestas do triângulo, mas é uma composição dentro dessa malha. Tenho várias possibilidades de mexer com isso aí. Esse quadro tem 1,00 x 1,80m. As cores são preto, vermelho, verde e cobre. O fundo é um pardo. Esse quadro pertence ao museu.

*Lembra-se do nosso papo sobre os atomistas?*

Exatamente, inclusive isso é para mim "constelações taoístas". Eu só não sei por quê.

*Tudo isso faz parte da ciência, da física moderna que trata do caosmos, não mais aquele cosmos absoluto, imóvel. Os cientistas encontram novos planetas, quase todos os dias. E as relações cósmicas se transformaram. Agora é o caosmos. Eles tentam provar o equilíbrio do*

*universo dentro dessa visão de caos, de criação eterna. Na minha fruição da sua obra, me vem isso na cabeça e no coração.*

Sim. Eu pretendo fazer um livro com 30 ilustrações desde a malha até esse período. Com uma tiragem pequena. Fica para o acervo da viúva.

*Os "palitinhos" você pintou até quando?*

85, 88. Eu quero te mostrar a minha gravura. Eu sei que ela é medíocre, mas ela é importante pra mim. Quando começo a enfrentar impasses na minha pintura, eu vou para ela. O que eu procuro na gravura é melhorar a minha pintura. Ela me faz pensar em termos técnicos, da matéria. Eu gosto mais do metal, mas para isso eu faço litogravura.

*Por quê?*

Porque ela me dá uma disciplina fantástica. Eu faço com essa intenção, porque gravura ninguém compra; a gente dá. E, normalmente, eu só tenho uma cópia porque a lito não permite se guardar a matriz.

## 10. A DUNA E O OVO

*Isso foi quando?*

86. Isso são desenhos que eu fiz em Tiradentes, Minas Gerais. Nesse momento aqui que eu comecei a pensar em arte aplicada. Fiz esse desenho para camiseta. Essa coisa de soltar a mão. Você veja que eu venho de uma coisa muito rígida...

*Naquela geometria.*

Esses desenhos. Aliás, os meus desenhos sempre foram mais soltos, ao contrário da pintura que sempre foi mais dura, mais geométrica. Eu fiz essa série para uma exposição e ela ficou toda com um *marchand* daqui, o Eduardo Machado. Fiz essa exposição aqui em Recife e essa em São Paulo. Você pode ver que foi nessa exposição que eu comecei a romper o triângulo e a soltar a mão.

*Interessante é observar que você teve um momento em que o triângulo começou a girar. Depois eles pararam e, agora, voltaram a girar de novo.*

Eles se movimentam e param.

*E os "palitinhos" reaparecem.*

Esse "palitinho" sobrou da exposição da Pampulha. Eu sempre

fico com um trabalho de cada série. Então, essa gestualidade gerou aquela série de pinturas. Aqui, já é 87 quando eu comecei a querer fazer uma pintura onde houvesse essa relação da forma fixa e da pintura volátil. Aí têm esses triângulos fixos que, eventualmente, aparecem com a espiral da Pedra do Ingá. E outros símbolos importantes como esse, que depois eu vim a saber que é o símbolo do cristal, na religião dos cristais. O losango é uma coisa xamânica.

*E aqui você começa a fazer as transparências, não é?*

É, eu comecei a fazer isso... De uma certa forma, aqui, essa duna... Eu já lhe contei a história sobre o seminário de Semiótica lá em Natal?

*Não.*

Era uma noite de lua cheia e nós estávamos esperando o Décio Pignatari. Tinha um eclipse e nós estávamos em Ponta Negra, onde tem uma duna famosa de Natal. Nós estávamos esperando que desse meia-noite, porque Décio ia chegar no vôo dessa hora. Então, nós vimos o avião passar e, nesse momento, aconteceu o eclipse. De brincadeira, eu disse que foi Décio que bo tou o nariz de fora do avião, fez sombra na lua e se deu o eclipse. Aí, um dia, eu comecei a me lembrar daquela duna e dentro dessa triangulação, essas montanhas de dunas. Isso tu do aqui, eu acho que é a memória daquela duna de Natal. Es sa exposição, que ficou com esse *marchand*, foi num hotel daqui. Um dia, entrei numa loja de decoração e encontrei um desses quadros. E, para alívio meu, não era para vender; fazia parte do acervo da loja. Aqui começam a aparecer de uma

outra maneira, as "constelações".

*Que surgem com círculos.*

Isso aqui me interessou muito e vem, de uma certa forma, da memória de ovos de sapos que eu via muito, lá no rio de Magé, quando eu era criança. Eles eram cor-de-rosa e ficavam boiando... E também lembram os ovários de um tipo de galinha chamado capoeira. Essas coisas todas têm um pouco dessa história de gestação.

*De ovo, impressionante! Mas aquela ali, você mandou pra mim dizendo que era uma medusa.*

É. Esse quadro vem desse. Essa onda sempre perseguiu o meu trabalho, inclusive na assembléia tem muito disso. Isso tem uma coisa volátil, de onda sonora...

*De emissão.*

Exatamente. Eu chamo de medusa; mas, o que é muito flagrante é que isso é um gerador de energia.

*Uma descompressão.*

## II. PARIS E BERLIM

Isto é de uma exposição que eu fiz na Paraíba, em 87. O que tem de novo nesses desenhos e nesses trabalhos é essa espiral.

*Já passou pela espiral da cobra, a do Ingã. Foi exposto?*

Isso não foi não. Foi tudo vendido em 88, em regime de urgência para a minha cirurgia. Já essa exposição de Brasília, em 89...

*Essa foi anterior àquela que eu vi aqui?*

Não, foi posterior. Ela tem o triângulo pitagórico.

*Com quatro esferas em cada lado do triângulo.*

Aqui tem a chama violeta, muito místico mesmo.

*Raul, a série da "Duna" pode ser também "cristal", não é?*

Sim. Isso tudo foi depois da operação. Estamos em 89. Tudo isso foi para São Paulo com a finalidade de pagar a segunda cirurgia, em 88. Parei meses de trabalhar, tive que viajar. Na primeira, eu não tive esses problemas, porque já estava no

Rio e, naquele tempo, ainda, qualquer dinheiro valia. Praticamente não tive despesas, fui operado no Hospital Pedro Ernesto, em Vila Isabel.

*Quando foi?*

Em 82. Não sei quanto tempo mais...

*E alguém sabe?*

1990 foi o ano que eu completei 30 anos da minha primeira exposição. Eu comemorei isso de duas maneiras: um *workshop* em Campina Grande, com os jovens artistas de lá. Foi muito interessante; a universidade de lá me apoiou; foi no museu em que eu fui o seu primeiro diretor e montador, o Museu de Arte de Campina Grande. Depois, eu fiz uma exposição aqui, aquela que Amelinha escreveu o texto. Fui apoiado por muitos artistas. Foi uma coisa muito simpática. E um primo meu, que mora em Goiânia, que é pintor primitivo, Zé Córdula, entrou em contato comigo e fez uma exposição junto comigo, em João Pessoa. Foi um trabalho mal feito, a galeria não teve sensibilidade para montar.

*E eu aqui sem trabalho. É duro!*

Aí entrou 91, que foi a fase européia, com três exposições na Europa, duas em Paris e uma em Cagnes-Sur-Mer onde teve o Festival Internacional da Pintura.

*Você me escreveu, quando voltou de lá. E me falou dos "Companheiros". Quem são?*

"Companheiragem" é uma das formas de maçonaria, da Pedra da

Madeira, da Água e do Fogo.

*Você é maçom?*

Não, mas isso tem várias formas que persistem e tem a ver com os templários. Existe na memória ancestral. Os templários e ram os construtores das catedrais que formavam uma corporação, uma sociedade secreta. Só eles sabiam fazer aquilo. Dentro disso, tem muito mais do que a gente pensa.

*E isso tem a ver com a sua pintura?*

Acho que sim. Inclusive, aqui no livro do *vernissage* tem umas palavras de um crítico canadense que diz assim: "uma arte americana original, muito contemporânea no seu *approach*. In felizmente no Canadá, onde eu moro, não se vê jamais, artistas do Brasil, por conta de uma relação sub-desenvolvida com a América Latina. É uma arte semelhante ao que se faz em Toronto ou em Montreal. Este artista aqui utiliza as formas", etc. E daí, ele me convidou para uma exposição no Canadá.

*Quando?*

Já deve estar acontecendo, com aquarelas. Eu não tenho notícia dessa exposição. O contato é com minha irmã Risoleta, em Paris. A exposição é na Universidade de Carlton, fica numa cidade ao lado de Montreal. Esse ano, em 92, eu devo expor numa mostra de latino-americanos, uma coletiva em Marselha.

*E a de setembro?*

A de setembro é em Marselha, esse trabalho coletivo. E a de novembro, é em Bonn.

*Você vai levar material novo?*

Novo.

*Só falta uma exposição em Berlim, que hoje é um grande centro.*

Isso é um caminho para Berlim. Eu tenho amigos de Berlim que estarão lá em Bonn; e depois eu vou com eles para Berlim para conhecer o movimento, as galerias.

*Fala mais dessa experiência em Paris.*

Bom, 80% dela eu produzi no apartamento de minha irmã, em Paris. Depois, no estúdio de minha sobrinha, eu pintei as aquarelas que foram para o Canadá e outras coisas para uma exposição também em Paris, que foi em novembro do ano passado.

*E o vernissage?*

Foi muita gente do meio, críticos, a presidente da Associação de Críticos de Arte de lá, representantes de outras galerias... O fato de ela ter sido na Embaixada, contribuiu para a presença dessas pessoas importantes.

## 5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMARAL, Aracy A. (organização). *Projeto Construtivo na Arte - 1950/1962*. Rio de Janeiro/Museu de Arte Moderna; São Paulo/Pinacoteca do Estado, 1977.
- ARGAN, Giulio Carlo. *El Arte Moderno - 1779/1970*. Tradução de Joaquín Espinosa Carbonell. 6ª reimpressão. Valencia, Fernando Torres, 1984. Vol. I e II.
- BENEVOLO, Leonardo. *História da Arquitetura Moderna*. Tradução de Ana M. Goldberger. 2.ed. São Paulo, Perspectiva, 1989.
- BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo - Vértice e Ruptura do Projeto Construtivo Brasileiro*. Rio de Janeiro, MEC/Secretaria de Cultura/FUNARTE, 1985 (Temas e Debates 4).
- COCCHIARALE, Fernando e GEIGER, Anna Bella. *Abstracionismo Geométrico e Informal - a vanguarda brasileira nos anos 50*. Rio de Janeiro, MEC/FUNARTE, 1987 (Temas e Debates 5).
- DELEUZE, Gilles. *A Filosofia Crítica de Kant*. Tradução de Geminiano Franco. Lisboa, Edições 70, 1991.
- . *Lucrécio e o Simulacro*. In: ----- . *Lógica do Sentido*. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. 2. ed. São Paulo, Perspectiva, 1988 (Estudos nº 35).
- . *Le Diagramme*. In: ----- . *Francis Bacon - Logique da la Sensation*. Paris, Editions de la Différence, s.d.
- DE FUSCO, Renato. *História da Arte Contemporânea*. Tradução de Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa, Presença, 1988.
- DICIONÁRIO de Música. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1985.

- FRANCASTEL, Pierre. *La Figura y el Lugar*. Caracas, Monte Ávila Editores, 1970.
- GARCÍA, Joaquín Torres. *Universalismo Constructivo*. Madrid, Alianza Editorial, 1984.
- KANDINSKY, Vasili. *Do Espiritual na Arte*. Tradução de Álvaro Cabral e Antonio de Pádua Danesi. São Paulo, Martins Fontes, 1990 (Coleção A).
- KLEE, Paul. *Diários*. Tradução de João Azenha Júnior. São Paulo, Martins Fontes, 1990 (Coleção A).
- MORAIS, Frederico. *Artes Plásticas na América Latina: do Transe ao Transitório*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1979.
- MICHELI, Mario de. *As Vanguardas Artísticas*. Tradução de Pier Luigi Cabra. São Paulo, Martins Fontes, 1991 (Coleção A).
- PANOFSKY, Erwin. *Estudos de Iconologia*. Tradução de Olinda Braga de Souza. Lisboa, Estampa, 1986 (Imprensa Universitária).
- PASCAL, Georges. *O Pensamento de Kant*. Tradução de Raimundo Vier. 3. ed. Petrópolis, Vozes, 1990
- PEDROSA, Mário. *Mundo, Homem, Arte em crise*. 2. ed. São Paulo, Perspectiva, 1986 (Debates nº 106).
- SANTAELLA, Lúcia. *O que é Semiótica?*. 6. ed. São Paulo, Brasiliense, 1988 (Primieros Passos nº 103).
- VAN GOGH, Vicent. *Cartas a Théo*. Tradução de Pierre Ruprecht. 2. ed. São Paulo, L & PM, 1986.
- ZÍLIO, Carlos. *A querela do Brasil*. Rio de Janeiro, MEC/Secretaria de Cultura/FUNARTE, 1982 (Temas e Debates 1).

ZÍLIO, Carlos *et alii*. Artes Plásticas. In: ----- . *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira*. São Paulo, Brasiliense, 1982.

#### PERIÓDICOS

PALMEIRO, Tito Marques. A Estética de Kant. *Gãvea 8* - Revista semestral do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil/Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

KLABIN, Vanda Mangia. A questão das idéias construtivas no Brasil: o Momento Concretista. *Gãvea 1* - Revista semestral do Curso de Especialização em Arte e Arquitetura no Brasil/Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, s.d.

#### CATÁLOGOS

MILTON Dacosta - anos 50. Projeto Arte Brasileira/Abstração Geométrica 2. Curadoria de Lígia Canongia. Rio de Janeiro, Ministério da Cultura/FUNARTE, 1988.

RAUL Córdula. Pinturas e Desenhos. Recife, Galeria Belauro-ra, 1973.

## 6. BIBLIOGRAFIA

- AMARAL, Aracy A. *Arte pra quê? A preocupação social na arte brasileira - 1930-1970*. 2.ed. São Paulo, Nobel, 1987.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte e Crítica da Arte*. Tradução de Helena Gubernatis. Lisboa, Estampa, 1988 (Imprensa Universitária).
- BATTCKOCK, Gregory. *A Nova Arte*. Tradução de Cecília Prada e Vera de Campos Toledo. São Paulo, Perspectiva, 1975 (Debates nº 73).
- BERENSON, Bernard. *Estética e História*. Tradução de Janete Meiches. São Paulo, Perspectiva, 1972 (Debates nº 62).
- BORNHEIM, Gerd A. (organização). *Os filósofos pré-socráticos*. São Paulo, Cultrix, 1989.
- BRASIL - Arte do Nordeste. Rio de Janeiro, Spala, s.d.
- CALABRESE, Omar. *A linguagem da Arte*. Tradução de Tânia Pellegrini. Rio de Janeiro, Globo, 1987.
- CARDINAL, Roger. *O Expressionismo*. Tradução de Cristina Barczinski. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1988 (Cultura Contemporânea).
- CHEVALIER, Jean & Gheerbrant, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Tradução de Vera da Costa e Silva. 2. ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1990.
- CHIPP, H.B. *Teorias da Arte Moderna*. Tradução de Waltensir Dutra. São Paulo, Martins Fontes, 1988 (Coleção A).
- DELEUZE, Gilles. *Kant*. Tradução de Sonia Dantas Pinto Guimarães. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1976 (Para Ler).

- DUFRENNE, Mikel. *Estética e Filosofia*. Tradução de Roberto Figurelli. 2. ed. São Paulo, Perspectiva, 1981 (Debates nº 69).
- FRANCASTEL, Pierre. *A Realidade Figurativa*. Tradução de Mary Amazonas de Barros. São Paulo, Perspectiva, 1982 (Estudos nº 21).
- GARCÍA, Joaquín Torres. *Estructura*. Montevideo, Alfar, 1935.
- GULLAR, Ferreira. *Etapas da Arte Contemporânea - Do Cubismo ao Neoconcretismo*. São Paulo, Nobel, 1985.
- MOLES, Abraham. *O Cartaz*. Tradução de Miriam Garcia Mendes. São Paulo, Perspectiva, 1987 (Debates nº 74).
- NUNES, Benedito. *Introdução à Filosofia da Arte*. 2. ed. São Paulo, Ática, 1989 (Fundamentos).
- PADOVANI, Humberto e CASTAGNOLA, Luís. *História da Filosofia*. 14. ed. São Paulo, Melhoramentos, 1984.
- PANOFSKY, Erwin. *Significado nas Artes Visuais*. Tradução de Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. 2. ed. São Paulo, Perspectiva, 1979 (Debates nº 99).
- PEDROSA, Mário. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo, Perspectiva, 1981 (Debates nº 170).
- PONTUAL, Roberto (organização). *América Latina Geometria Sensível*. Rio de Janeiro, Jornal do Brasil/GBN, 1978.
- (organização). *Entre dois séculos - Arte Brasileira do século XX na Coleção Gilberto Chateaubriand*. Rio de Janeiro, Jornal do Brasil, 1987.
- (organização). *Dicionário das Artes Plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1969.

- RESTANY, Pierre. *Os Novos Realistas*. Tradução de Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo, Perspectiva, 1979 (Debates nº 137).
- ROSENBERG, Harold. *A Tradição do Novo*. Tradução de Cesar Tez zi. São Paulo, Perspectiva, 1974 (Estudos nº 30).
- SEUPHOR, Michel. *Pintura Abstracta*. Tradução de Roberto Guibourg. Buenos Aires, Lapelusz, 1964.
- STANGOS, Nikos (organização). *Conceitos de Arte Moderna*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1991.
- WILSON, Simon. *El Arte Pop*. Tradução de Marcelo Covián. Barcelona, Labor, 1983.
- VALLIER, Dora. *A Arte Abstracta*. Tradução de João Marcos Lima. Lisboa, Edições 70, 1986.

## CATÁLOGOS

- RAUL Córdula Filho, De sonhos, signos e símbolos, ao entendimento do universo. São Paulo, Galeria Arte Global, fevereiro e março de 1978.
- RAUL Córdula. Rio de Janeiro, Galeria Sérgio Milliet, FUNARTE/Instituto Nacional de Artes Plásticas, julho de 1982.
- RAUL Córdula. Fortaleza, Arte Galeria, março e abril de 1984.
- PINTURAS de Raul Córdula. São Paulo, Profiarte-profissão de arte, setembro a outubro de 1986.
- RAUL Córdula. Pinturas. Curitiba, Museu de Arte Contemporânea do Paraná, junho de 1988.
- RAUL Córdula. Recife, Galeria Artespaço, março de 1989.
- RAUL Córdula. Maceió, Portfolio Galeria de Arte, jun/jul. 1989.