

ABCA
JORNADA 2022



A CRÍTICA DE ARTE NO SEU TEMPO E ENTRE TEMPOS



A CRÍTICA DE ARTE NO SEU TEMPO E ENTRE TEMPOS



Livia Flores

Instalação com tacos de madeira (Puzzlepólis), 2018
Dimensões variáveis

Prateleira de ferro e livros
Sem título, 2018
Dimensões variáveis

Vista geral da sala 2 na exposição "ilha 03: Livia Flores",
FOZ///Z42, Rio de Janeiro, 2018
Foto: Pat Kilgore

Anais da 63ª Jornada da Associação Brasileira de Críticos de Arte

ORGANIZAÇÃO

Carlos Gonçalves Terra
Ivair Junior Reinaldim
Sandra Makowiecky

Projeto gráfico e diagramação
Eugenio Pelegrin



1ª edição
2022

Desenho gráfico da capa realizado por Enzo Esberard a partir da obra de Livia Flores, Memórias, 2018.
Copyright © 2022, dos autores - Proibida a reprodução total ou parcial

Comissão organizadora da Jornada ABCA 2022

COMISSÃO ORGANIZADORA

PRESIDENTE: Carlos Gonçalves Terra (UFRJ)
Ivair Junior Reinaldim (ABCA/UFRJ)
Sandra Makowiecky (ABCA/UEDESC)
Francine Goudel (ABCA/SC)
Viviane Baschiroto (ABCA/SC)

COMISSÃO CIENTÍFICA

Ana Lúcia Beck (ABCA/ UFG)
Angela Ancora da Luz (ABCA/UFRJ)
Carlos Terra (ABCA/UFRJ)
Isis Braga (ABCA/UFRJ)
Ivair Reinaldim (ABCA/UFRJ)
Gabriela Abraços (AICA/ABCA/SP)
Lisbeth Rebollo Gonçalves (AICA/ABCA/USP)
Luana Wedekin (ABCA/UEDESC)
Maria Luiza Távora (ABCA/UFRJ)
Priscila Arantes (ABCA/PUC-SP)
Rodrigo Vivas (ABCA/UFGM)
Sandra Makowiecky (ABCA/UEDESC)



REALIZAÇÃO



APOIO



A CRÍTICA DE ARTE NO SEU TEMPO E ENTRE TEMPOS

A Escola de Belas Artes da UFRJ, juntamente com seu Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV), com o apoio dos Grupos de Pesquisa Paisagens Híbridas (GPPH) e História do Paisagismo (GPHP), sediará a **Jornada da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA)** em 2022. Pelas dificuldades encontradas neste primeiro ano de gestão da ABCA, optamos por fazer um evento sucinto, em formato on-line, nos dias 15 e 16 de dezembro, via plataforma zoom, com transmissão pelo YouTube. O encontro contará com oito comunicações, distribuídas em quatro diferentes mesas, seguidas de debate.

O tema da Jornada 2022 será **A Crítica de Arte no seu Tempo e entre Tempos**. A proposta pretende examinar os modos pelos quais a crítica de arte tornou-se parte integrante não só do sistema de arte, mas também da vida cotidiana da nossa sociedade, seja no momento histórico em que ela foi produzida e/ou se insere, seja na articulação de diferentes temporalidades inerentes a seus processos de constituição e atuação. Entendemos, portanto, que a crítica de arte, por mais localizada que possa ser, também se constrói na articulação de tempos.

Na sua inserção cotidiana, a crítica não só elabora o pensamento estético, estabelece diálogo com os processos artísticos e avalia as tensões inerentes ao sistema de arte; além disso, ela nos oferece material para compreendermos as relações econômicas e políticas, as diferentes pautas e lutas que constituem o tecido social, as transformações tecnológicas e estruturais pelas quais passamos e continuamos a passar, tanto na dimensão micro quanto na macro. Por meio de sua prática, visões da arte e sobre a arte foram e são produzidas no campo artístico e na esfera pública mais ampla, promovendo reflexão e debate.

Alinhados ao tema geral, propomos ainda os seguintes eixos: especificidades/particularidades históricas da crítica de arte; a crítica de arte como uma prática; circulação e alcance da crítica; a crítica de arte e seus públicos; relações entre crítica e curadoria; a crítica e os processos artísticos; a crítica institucional como prática artística.

© TÍTULO DA OBRA

Anais da Jornada da ABCA 2022
Anais da 63ª Jornada da Associação Brasileira de Críticos de Arte

A CRÍTICA DE ARTE NO SEU TEMPO E ENTRE TEMPOS.

Organizadores

Carlos Gonçalves Terra
Ivair Junior Reinaldim
Sandra Makowiecky

@ A reprodução de imagens de obras nesta publicação tem o caráter pedagógico, amparado pelos limites do direito de autor no art. 46 da Lei no 9610/1998, entre elas as previstas no inciso III (a citação em livros, jornais, revistas ou qualquer outro meio de comunicação, de passagens de qualquer obra, para fins de estudo, crítica ou polêmica, na medida justificada para o fim a atingir, indicando-se o nome do autor e a origem da obra), sendo toda reprodução realizada com amparo legal do regime geral de Direito de autor no Brasil.

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)**

Jornada da Associação Brasileira de Críticos de Arte
(63. : 2022 : Rio de Janeiro, RJ)

Anais da 63ª Jornada da Associação Brasileira de Críticos de Artes [livro eletrônico] : a crítica de arte no seu tempo e entre tempos / organização Carlos Gonçalves Terra, Ivair Junior Reinaldim, Sandra Makowiecky. -- 1. ed. -- Rio de Janeiro : Associação Brasileira de Críticos de Arte - ABC, 2024.

PDF

Vários autores.

Vários colaboradores.

Bibliografia.

ISBN 978-65-87783-05-5

1. Artes - Brasil - História 2. Crítica de arte - Brasil I. Terra, Carlos Gonçalves. II. Reinaldim, Ivair Junior. III. Makowiecky, Sandra. IV. Título.

24-195979

CDD-701.18

Índices para catálogo sistemático:

1. Crítica de arte : História 701.18

Aline Grazielle Benitez - Bibliotecária - CRB-1/3129

SUMÁRIO

- 09 Palavra da Presidência da ABCA**
Sandra Makowiecky
- 11 Apresentação dos Anais da Jornada ABCA 2022**
Carlos Gonçalves Terra (RJ)
Ivair Junior Reinaldim (RJ)
Sandra Makowiecky (SC)
- 21 Deslocamento do tempo e anacronismo na imagem: ensaio crítico sobre algumas obras da artista maranhense Gê Viana**
Jacques Leenhardt (França)
- 27 A crítica de arte de Gonzaga Duque**
Sônia Gomes Pereira (RJ)
- 34 A grande chama tupi: manifesto, crítica e modernismo na Amazônia na década de 1920**
Aldrin Figueiredo (PA)
- 44 Fora do Eixo: A arte na Paraíba entre os anos 1987 e 1990**
Robson Xavier da Costa (PB)
- 53 A cidade sensível**
Paulo Reis (PR)
- 57 Sérgio Milliet e Mário Pedrosa: dois críticos brasileiros no contexto da Associação Brasileira de Críticos de Arte**
Lisbeth Rebollo Gonçalves (SP)
- 62 A Crítica de arte de Mário Pedrosa e a afetividade da Arte - Exposições de crianças e alienados mentais**
Gabriela Abraços (SP)
- 70 Registros fotográficos do evento online**

Palavra da Presidência da ABCA

Sandra Makowiecky

Presidente da Associação Brasileira de Críticos de Arte, ABCA

Temos o prazer de apresentar os *Anais da Jornada ABCA 2022*, realizada totalmente *online*, com o apoio da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Belas Artes e do Programa de Pós- Graduação em Artes Visuais – EBA- UFRJ. Sob a coordenação de Carlos Terra, Ivair Júnior Reinaldim e Sandra Makowiecky, esta jornada desenvolveu-se sob o título, ***A Crítica de Arte no seu Tempo e entre Tempos***. A proposta pretendeu examinar os modos pelos quais a crítica de arte tornou-se parte integrante não só do sistema de arte, mas também da vida cotidiana da nossa sociedade, entendendo que a crítica de arte, por mais localizada que possa ser, também se constrói na articulação de tempos, conforme o texto de chamada do evento.

Os textos com a palavra da presidência dentro dos anais, repetem necessariamente alguns itens importantes. Por exemplo, devemos afirmar que a realização da jornada dá continuidade no projeto desenvolvido pela diretoria da ABCA para o estreitamento dos laços inter-regionais e interinstitucionais, no processo de ampliar a participação e a visibilidade das diferentes regiões do País, dentro de nossa Associação. Ficou bastante visível dentro da programação, a busca em contemplar diferentes regiões do Brasil, o que resulta, pelas leituras dos textos, em material importante para pesquisas sobre crítica de arte, enfatizando uma perspectiva plural, por meio dos nomes de pessoas fundamentais para o campo das artes, trazendo um caráter mais afirmativo de nossa diversidade cultural, como mecanismo relevante de enfrentamento à discriminação étnica, racial, geopolítica, de classe e gênero que permeia as estruturas institucionais brasileiras. Esperamos que os resultados dos esforços no sentido inclusivo e pluralista da ABCA possam repercutir cada vez mais no sistema da arte neste País.

Também destacamos a articulação com instituições universitárias, que acolhem nossos eventos, contribuindo no fomento da pesquisa e da reflexão sobre artes visuais, através da atuação de diferentes docentes e técnicos dessas instituições, que contribuem de forma efetiva para a realização das jornadas da ABCA.

Esperamos que nossos objetivos que estiveram presentes na Jornada e se registram agora nos anais sob forma de e-book que publicamos, sejam disponibilizados a todos os interessados, através de divulgação também por parte de nossos/as associados/as.

A lacuna de dois textos, a saber - Georgina Gluzman (Argentina) e Moacir dos Anjos(PE), pode ser suprida com a leitura dos resumos, em termos de compreensão da programação.

Agradecemos a dedicação e competência de todos os envolvidos no preparo e realização da *Jornada 2022*, assim como aos palestrantes, que com suas comunicações nos deram a ver estas diversidades e as possibilidades de atuação da crítica de arte no Brasil.

A diretoria da ABCA exerce a função no triênio 2022 - 2023 - 2024 é composta por:

Presidente: Sandra Makowiecky (SC)

1ª.Vice-Presidente: Priscila Arantes (SP)

2º.Vice-Presidente: Carlos Terra (RJ)

1ª. Secretária: Gabriela Abraços (SP)

2º. Secretário: Rodrigo Vivas (MG)

1ª. Tesoureiro: Francine Goudel (SC)

2º. Tesoureiro: Hélcio Magalhães (SP)

Vice-Presidentes Regionais:

Região Norte/Nordeste: Gil Vieira Costa (PA)

Região Centro-Oeste: Ana Lúcia Beck (GO)

Sudeste: Leonor Amarante (SP)

Sul: Luana M. Wedekin (SC)

Conselho Fiscal

Titulares:

Afonso Medeiros (PA)

Felipe Soeiro Chaimovich (SP)

Maria Luisa Luz Távora (RJ)

Suplentes:

Maria José Justino (PR)

Ricardo Viveiros (SP)

Sandra Ramalho e Oliveira (SC)

Apresentação

Anais Jornada ABCA 2022

Carlos Gonçalves Terra (RJ)
Ivair Junior Reinaldim (RJ)
Sandra Makowiecky (SC)

A *Crítica de Arte no seu Tempo e entre Tempos* foi a temática escolhida para a Jornada ABCA 2022, que ocorreu remotamente, com exibição via plataforma YouTube, e em formato compacto, com palestras distribuídas em dois diferentes dias. Abordar a temporalidade do discurso crítico implica não apenas considerar sua inscrição no tempo imediato de realização e reverberação pública, mas também seus desdobramentos na história. Assim como as imagens, a crítica de arte se constrói na articulação de tempos, no entrecruzamento de discursos e na trama de referências estéticas, sociais, econômicas e políticas, promovendo reflexão e debate.

Para configurar essa dimensão analítica, convidamos pesquisadoras e pesquisadores de diferentes regiões do país (Pará, Paraíba, Paraná, Pernambuco, Rio de Janeiro e São Paulo) e do exterior (Argentina e França), seguindo o direcionamento da gestão atual da ABCA. Os Anais do evento congregam a maior parte dos textos decorrentes das comunicações da Jornada.

No texto *Deslocamento do tempo e anacronismo na imagem: ensaio crítico sobre algumas obras da artista maranhense Gê Viana*, o pesquisador Jacques Leenhardt toma alguns trabalhos da artista Gê Viana como fio condutor. Para ele “todos nós participamos, em graus variados, de múltiplas e distintas temporalidades”. No entanto, no caso de artistas pertencentes a culturas tradicionais amazônicas, essa experiência produz “uma tensão particular”, pelo fato de “essas comunidades vivenciarem profundas discrepâncias entre si”. Assim, os trabalhos de Gê Viana, por meio do uso de diferentes tipos de colagem, articulam muitas dessas tensões, “jogando com a temporalidade” e “com formas de anacronismo”.

Na sequência, o texto de Sonia Gomes Pereira, intitulado *O método crítico de Gonzaga Duque*, centra-se na análise de alguns aspectos presentes no livro *Arte Brasileira*, publicado em 1888. A pesquisadora reforça que “isto implica a análise da repercussão em sua escrita das teorias artísticas, tais como o Realismo e o Impressionismo, assim como a presença das principais correntes de ideias em voga entre os intelectuais brasileiros, como o Positivismo, e a discussão sobre as raças”. A partir do exame desse conjunto de referências, objetiva “detectar as principais escolhas do crítico naquele momento de mudanças no Brasil, tanto políticas – Abolição e República –, quanto artísticas – como a transformação da velha Academia em Escola Nacional de Belas Artes e o amadurecimento de uma nova geração de artistas”..

O pesquisador Aldrin Figueiredo, no texto *A grande chama tupi: manifesto, crítica e modernismo na Amazônia na década de 1920*, tem como ponto central a análise da importância e da divulgação do manifesto literário Flami-n'-assú, de Abguar Bastos (1902-1995), “como parte da construção intelectual de um perspectivismo amazônico no modernismo brasileiro na década de 1920”. Desse modo, busca “analisar a formação dos grupos literários no Pará nas primeiras décadas do século XX, seu visio filosófico e suas conexões e distinções com outros projetos artísticos nacionais”, para averiguar como algumas “ideias de modernidade, mediadas por noções de identidade nacional, sob o ponto de vista regional, estão na base da formulação desse ideário”. Para ele, “não se tratava mais de pensar a região [como] um reduto de tradições, perdido no passado, à margem da história”, uma vez que “ideias de futuro, juventude, vanguarda, saber e arte indígenas fizeram parte do repertório cognitivo de sustentação ‘mental’ e ‘espiritual’”, presentes no manifesto Flami-n'-assú.

Em *Fora do eixo: arte na paraíba entre os anos 1987 e 1990*, o pesquisador Robson Xavier da Costa destaca que as décadas analisadas “foram referenciais para a consolidação da cena da arte contemporânea da/na Paraíba, no encaicho do trabalho desenvolvido pelo Núcleo de Arte Contemporânea (NAC), da UFPB, entre 1977 e 1984, seguido pela inauguração da Fundação Espaço Cultural José Lins do Rêgo em 1983, e a realização da Exposição ‘Momentaufnahme’ ou ‘Arte Atual de Berlim’, em agosto de 1987”. Partindo dessas duas referências iniciais, o pesquisador destaca ainda a “criação da Pinacoteca da UFPB, seguida das Mostras Arte Atual Paraibana I e II no início dos anos 1990”. Comenta também que “essas exposições e ações institucionais fizeram parte da inserção da arte produzida e/ou que circulou no estado da Paraíba, na cena nacional/internacional da arte contemporânea, estabelecendo diálogos e marcando um momento histórico que repercute até a contemporaneidade”.

O texto *A cidade sensível*, de Paulo Roberto de Oliveira Reis parte da definição de arte “como sendo um conjunto de signos incitadores de transformação na experiência de mundo”, evidenciando, dessa maneira, uma sutil trama de fluxos de significação dos espaços-tempo urbanos. O autor objetiva reunir e justapor um conjunto de ações artísticas executadas na cidade de Curitiba a partir dos anos 2000 e então discutir “suas questões poéticas estranhadas nas malhas urbanas”. Um conjunto de ações são pontuadas e agrupadas em quatro conjuntos, que apresentam premissas com foco recaindo sobre as narrativas das artes visuais constituída pelas exposições realizadas.

Mário Pedrosa e Sérgio Milliet: dois críticos brasileiros no contexto da Associação Brasileira de Críticos de Arte, de Lisbeth Rebollo Gonçalves, destaca a relação dos dois críticos, no século XX, com a história da arte moderna no Brasil e com a “projeção da arte brasileira no estrangeiro, especialmente na Europa”. Ao destacar que “Sérgio Milliet viveu de 1898 a 1966 e Mário Pedrosa, de 1900 a 1981”, considera que “no contexto nacional e internacional da atualidade, Mário Pedrosa é quem atualmente atrai a atenção dos especialistas em arte e das instituições artísticas brasileiras e internacionais”. Sérgio Milliet, por sua vez, não apresenta a mesma repercussão, “apesar de haver diversas teses sobre sua produção intelectual como crítico de arte e de literatura, poeta, ensaísta, tradutor e gestor cultural, resultado de pesquisas universitárias produzidas nos últimos 40 anos no Brasil”. Assim, conclui que “fatores ligados ao contexto da globalização cultural podem explicar este fato”.

Por fim, Gabriela Abraços apresenta *A Crítica de arte de Mário Pedrosa e a afetividade*

da Arte - Exposições de crianças e Alienados mentais, no qual há uma reflexão sobre o interesse de Mário Pedrosa pela dimensão afetiva da arte, a partir de seu envolvimento com as escolinhas de arte para crianças e os ateliês de arte para os pacientes psiquiátricos no Centro Psiquiátrico Nacional, realizados na década de 1940 no Rio de Janeiro. Para além de um interesse comum do movimento Moderno, as críticas de arte sobre estes eventos apontam que Pedrosa via na arte uma dimensão educativa para os sentidos e emoções. O texto de Gabriela é dividido em duas partes que facilitam a leitura e a compreensão do proposto na introdução: a arte das crianças; e a expressão artística dos alienados: a afetividade terapêutica.

Aproveitamos para reiterar os agradecimentos a todas as pessoas que participaram e colaboraram para que o evento ocorresse. Desejamos que a leitura dos textos suscite a continuidade dos ricos debates ocorridos durante a Jornada.

A CRÍTICA DE ARTE NO SEU TEMPO E ENTRE TEMPOS

DEZ 2022

15

QUINTA

16

SEXTA

13h30 - 14h

ABERTURA OFICIAL

Madalena Grimaldi (Direção da EBA)
Ivair Reinaldim (Org. e Coordenador PPGAV)
Sandra Makowiecky (Presidente ABCA)
Carlos Terra (Org. e 2º Vice-Presidente ABCA)

14h - 14h30

DESLOCAMENTO DO TEMPO E ANACRONISMO NA IMAGEM: ENSAIO CRÍTICO SOBRE ALGUMAS OBRAS DA ARTISTA MARANHENSE GÊ VIANA

Jacques Leenhardt (França)
Mediadora: Maria Luisa Távora (RJ)

14h30 - 15h

FABULOSAS O EPIGONALES: LAS ARTISTAS ARGENTINAS EN LOS OJOS DE LA CRÍTICA ARTÍSTICA (1890-1950)

Georgina Gluzman (Argentina)
Mediadora: Maria Luisa Távora (RJ)

15h - 15h30

DEBATE

15h30 - 16h

INTERVALO

16h - 16h30

A CRÍTICA DE ARTE DE GONZAGA DUQUE

Sonia Gomes Pereira (RJ)
Mediador: Rodrigo Vivas (MG)

16h30 - 17h

A GRANDE CHAMA TUPI: MANIFESTO, CRÍTICA E MODERNISMO NA AMAZÔNIA NA DÉCADA DE 1920

Aldrin Figueiredo (PA)
Mediador: Rodrigo Vivas (MG)

14h - 14h30

FORA DO EIXO: A ARTE NA PARAÍBA ENTRE OS ANOS 1987 E 1990

Robson Xavier da Costa (PB)
Mediador: Luana Wedekin (SC)

14h30 - 15h

A CIDADE SENSÍVEL

Paulo Reis (PR)
Mediador: Luana Wedekin (SC)

15h - 15h30

DEBATE

15h30 - 16h

INTERVALO

16h - 16h30

SÉRGIO MILLIET E MÁRIO PEDROSA: DOIS CRÍTICOS BRASILEIROS NO CONTEXTO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE CRÍTICOS DE ARTE

Lisbeth Rebollo Gonçalves (SP)
Mediador: Ana Lúcia Beck (GO)

16h30 - 17h

A CRÍTICA DE ARTE DE MÁRIO PEDROSA E A AFETIVIDADE DA ARTE- EXPOSIÇÕES DE CRIANÇAS E ALIENADOS MENTAIS

Gabriela Abraços (SP)
Mediador: Ana Lúcia Beck (GO)

17h - 17h30

DEBATE

17h30 - 18h

ENCERRAMENTO OFICIAL

DO ENGENHO À PISCINA: ESTRATÉGIAS DE REPRESENTAÇÃO NA ARTE BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

Palestra com Moacir dos Anjos (PE)
Mediador: Ivair Reinaldim

18h

ENCERRAMENTO

Sandra Makowiecky (SC)
Carlos Terra (RJ)
Lisbeth Rebollo Gonçalves (SP) e
Ivair Reinaldim (RJ)

Jornada da Associação Brasileira de Críticos de Arte

A CRÍTICA DE ARTE NO SEU TEMPO E ENTRE TEMPOS

..... 1º DIA | 15 de dezembro (quinta-feira)



Das 13h30 às 14h

Abertura oficial

Madalena Grimaldi (Direção da EBA)
Ivair Reinaldim (Org. e Coordenador PPGAV)
Sandra Makowiecky (Presidente ABCA)
Carlos Terra (Org. e 2º Vice-Presidente ABCA)



Das 14h às 14h30

Deslocamento do tempo e anacronismo na imagem: ensaio crítico sobre algumas obras da artista maranhense Gê Viana

Jacques Leenhardt (França)
Mediadora: Maria Luisa Távora (RJ)

Todos nós participamos, em graus variados, de múltiplas e distintas temporalidades. Essa experiência representa, para muitos artistas brasileiros pertencentes ao mesmo tempo a culturas tradicionais amazônicas, uma tensão particular pelo fato de essas comunidades vivenciarem profundas discrepâncias entre si. A artista maranhense Gê Viana tematiza essas tensões em suas imagens através do uso de diferentes tipos de colagem jogando com a temporalidade, e também com formas de anacronismo que gostaria de abordar criticamente.



Das 14h30 às 15h

Fabulosas o epigonales: las artistas argentinas en los ojos de la crítica artística (1890-1950)

Georgina Gluzman (Argentina)
Mediadora: Maria Luisa Távora (RJ)

En esta ponencia me interesa explorar dos categorías que los críticos de arte, mayormente varones, utilizaron para analizar la obra de mujeres artistas en la Argentina de la primera mitad del siglo XX: la de la

excepción y la de la seguidora, carente de toda inventiva. Mediante el análisis de fuentes textuales poco exploradas, veremos cómo fueron presentadas las intervenciones femeninas en el terreno del arte. ¿Cómo se conectaron estas ideas en torno a las mujeres creativas con sus carreras? ¿Qué consecuencias tuvieron estas representaciones en la Historia del Arte?



Das 15h às 15h30

Debate



Das 15h30 às 16h

Intervalo



Das 16h às 16h30

A crítica de arte de Gonzaga Duque

Sonia Gomes Pereira (RJ)

Mediador: Rodrigo Vivas (MG)

O objetivo desta palestra é analisar a crítica de arte de Gonzaga Duque, em especial o seu livro *Arte Brasileira* publicado em 1888. Isto implica a análise da repercussão em sua escrita das teorias artísticas, tais como o Realismo e o Impressionismo, assim como a presença das principais correntes de ideias em voga entre os intelectuais brasileiros, como o Positivismo, e a discussão sobre as raças. Examinando esse campo teórico, é possível detectar as principais escolhas do crítico naquele momento de mudanças no Brasil, tanto políticas – Abolição e República –, quanto artísticas – como a transformação da velha Academia em Escola Nacional de Belas Artes e o amadurecimento de uma nova geração de artistas.



Das 16h30 às 17h

A grande chama tupi: manifesto, crítica e modernismo na Amazônia na década de 1920

Aldrin Figueiredo (PA)

Mediador: Rodrigo Vivas (MG)

Esta comunicação analisa a importância e a divulgação do manifesto literário *Flami-n'-assú*, de Abguar Bastos (1902-1995), como parte da construção intelectual de um perspectivismo amazônico no modernismo brasileiro na década de 1920. Para isso, buscamos analisar a formação dos grupos literários no Pará nas primeiras décadas do século XX, seu visor filosófico e suas conexões e distinções com outros projetos artísticos nacionais. Ideias de modernidade, mediadas por noções de identidade nacional, sob o ponto de vista regional, estão na base da formulação desse ideário, levando em consideração o lugar do discursivo, a ancestralidade indígena e posicionamento da Amazônia no debate a partir de uma farta experiência literária. Não se tratava mais de pensar a região um reduto de tradições, perdido no passado, à margem da história. Ideias de futuro, juventude, vanguarda, saber e arte indígenas fizeram parte do repertório cognitivo de sustentação “mental” e “espiritual” desse manifesto, na recepção crítica e nas contendas com o passado e da construção do presente.



Das 17h às 17h30

Debate

2º DIA | 16 de dezembro (sexta-feira)**Das 14h às 14h30****Fora do Eixo: A arte na Paraíba entre os anos 1987 e 1990****Robson Xavier da Costa (PB)**

Mediador: Luana Wedekin (SC)

Os anos 1980 e 1990 foram referenciais para a consolidação da cena da arte contemporânea da/na Paraíba, no encaço do trabalho desenvolvido pelo Núcleo de Arte Contemporânea (NAC), da UFPB, entre 1977 e 1984, seguido pela inauguração da Fundação Espaço Cultural José Lins do Rêgo em 1983, e a realização da Exposição “Momentaufnahme” ou “Arte Atual de Berlim”, em agosto de 1987, uma importante exposição de arte recebida no Brasil para uma temporada de seis meses, com a primeira mostra realizada em João Pessoa, Paraíba, contando com a participação de cento e vinte trabalhos de cerca de 40 artistas da Alemanha, realizada no mesmo ano da criação da Pinacoteca da UFPB, seguida das Mostras Arte Atual Paraibana I e II no início dos anos 1990. Essas exposições e ações institucionais fizeram parte da inserção da arte produzida e/ou que circulou no estado da Paraíba, na cena nacional/internacional da arte contemporânea, estabelecendo diálogos e marcando um momento histórico que repercute até a contemporaneidade.

**Das 14h30 às 15h****A cidade sensível****Paulo Reis (PR)**

Mediador: Luana Wedekin (SC)

A cidade sensível, parte da definição de arte “como sendo um conjunto de signos incitadores de transformação na experiência de mundo”, evidenciando, dessa maneira, uma sutil trama de fluxos de significação dos espaços-tempo urbanos. Objetiva-se reunir e justapor um conjunto de ações artísticas executadas na cidade de Curitiba a partir dos anos 2000 e então discutir “suas questões poéticas estranhadas nas malhas urbanas”. Um conjunto de ações são pontuadas e agrupadas em quatro conjuntos, que apresentam premissas com foco recaindo sobre as narrativas das artes visuais constituída pelas exposições realizadas.

**Das 15h às 15h30****Debate****Das 15h30 às 16h****Intervalo****Das 16h às 16h30****Sérgio Milliet e Mário Pedrosa: dois críticos brasileiros no contexto da Associação Brasileira de Críticos de Arte****Lisbeth Rebollo Gonçalves (SP)**

Mediador: Ana Lúcia Beck (GO)

No século XX, os dois críticos estão ligados à história da arte moderna no Brasil, assim como à projeção da arte brasileira no estrangeiro, especialmente na Europa. Sérgio Milliet viveu de 1898 a 1966 e Mário Pedrosa, de 1900 a 1981. No contexto nacional e internacional da atualidade, Mário

Pedrosa é quem atualmente atrai a atenção dos especialistas em arte e das instituições artísticas brasileiras e internacionais. Sérgio Milliet está um pouco esquecido, apesar de haver diversas teses sobre sua produção intelectual como crítico de arte e de literatura, poeta, ensaísta, tradutor e gestor cultural, resultado de pesquisas universitárias produzidas nos últimos 40 anos no Brasil. Fatores ligados ao contexto da globalização cultural podem explicar este fato. Uma apreciação crítica desta questão é o foco central da palestra.



Das 16h30 às 17h

A Crítica de arte de Mário Pedrosa e a afetividade da Arte-Exposições de crianças e Alienados mentais

Gabriela Abraços (SP)

Mediador: Ana Lúcia Beck (GO)

Visamos apresentar uma reflexão sobre o crítico Mário Pedrosa, e seus estudos sobre a percepção humana, embasado por seu interesse pela forma artística e a dimensão afetiva da arte. Propomos que o crítico compôs uma trajetória de estudos sobre a psicologia da forma e percepção, a fim de melhor compreender os meandros da criação e da recepção estética do objeto de arte. Envolvido no binômio arte e ciência, Pedrosa busca na psicologia e na Filosofia, os subsídios teóricos que serão necessários para a tecitura de sua crítica de arte, sobre os movimentos estéticos que frequentou e fomentou. Nesta seara, o crítico argumenta que o contato sensível com a arte possibilita ao homem o desenvolvimento de uma relação mais humanizada do indivíduo com seu mundo, ou seja, a natureza afetiva da arte é capaz de desenvolver gradativamente no indivíduo, um olhar sensível sobre si mesmo e sobre os outros.



Das 17h às 17h30

Debate



Das 17h30 às 18h

Encerramento oficial



Do engenho à piscina: estratégias de representação na arte brasileira contemporânea

Palestra com **Moacir dos Anjos (PE)**

Mediador: Ivair Reinaldim

A palestra irá nomear e distinguir duas estratégias contra-hegemônicas de representação na arte brasileira contemporânea que se consolidam ao longo da última década. Estratégias que são repercutidas e legitimadas por críticos e curadores em processo de disputa pelas equivalências sensíveis que melhor caracterizam o país atual. A primeira delas se ocupa da exposição das violências e danos históricos impostos aos corpos minorizados na sociedade brasileira (negros, indígenas, travestis, loucos, pobres). A segunda, por sua vez, recusa a reiteração de imagens de sofrimento desses corpos e os apresenta em situações cotidianas de felicidade e beleza. Embora distintas, não são estratégias inteiramente antagônicas, ambas contribuindo para a construção de uma outra paisagem simbólica do Brasil, mais generosa e inclusiva.



18h

Encerramento

Sandra Makowiecky (SC)

Carlos Terra (RJ)

Lisbeth Rebollo Gonçalves (SP) e

Ivair Reinaldim (RJ)

Palestrantes e Moderadores



Madalena Grimaldi
Direção da EBA
(RJ)



Ivair Reinaldim
Org. e Coordenador PPGAV
(RJ)



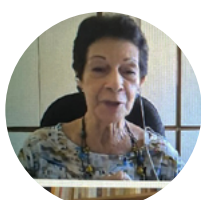
Sandra Makowiecky
Presidente ABCA
(SC)



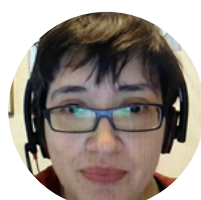
Carlos Terra
Org. e 2º Vice-Presidente
ABCA (RJ)



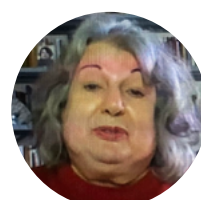
Jacques Leenhardt
(França)



Maria Luisa Távora
(RJ)



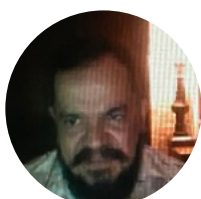
Georgina Gluzman
(Argentina)



Sônia Gomes Pereira
(RJ)



Rodrigo Vivas
(MG)



Aldrin Figueiredo
(PA)



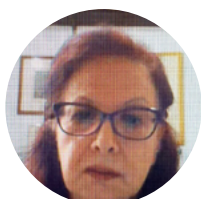
Robson Xavier
(PB)



Luana M. Wedekin
(SC)



Paulo Reis
(PR)



Lisbeth Rebollo Gonçalves
(SP)



Ana Lúcia Beck
(GO)



Gabriela Abraços
(SP)



Moacir dos Anjos
(PE)

Deslocamento do tempo e anacronismo na imagem: ensaio crítico sobre algumas obras da artista maranhense Gê Viana¹

Jacques Leenhardt

Em maio de 1924 Blaise Cendrars, a pedido de seus amigos brasileiros, redigiu os estatutos de uma “Sociedade de Amigos dos Monumentos Históricos do Brasil”. Esta teria como objetivo preservar o patrimônio histórico do país no qual a memória cultural estava se desvanecendo. Entre as missões detalhadas no Artigo V, lemos:

“estar particularmente interessado nos vestígios da arte indígena e em todas as manifestações dos negros; coletar tudo relacionado à pré-história. Notem bem, estes dois últimos parágrafos podem, mais tarde, dar origem a uma sociedade folclorista brasileira.”²

A expressão “vestígios da arte indígena” demonstra até que ponto Cendrars se sentia resguardando os últimos traços ainda visíveis de uma arte indígena em processo de desaparecimento definitivo, indícios que ele não classificava longe da pré-história do Brasil. Essa visão, amplamente compartilhada na época, nos impressiona hoje.

A esse respeito, Gustavo Caboco, jovem artista indígena, lembra que na década de 1930, há quase cem anos, cientistas descobriram *celacantos vivos* quando se acreditava que a espécie havia desaparecido há milênios. Diz ele num paralelo irônico, que ainda se acredita com muita frequência que a cultura dos nativos do Brasil oferece apenas vestígios fósseis. Pelo contrário, a emergência desta cultura hoje deve ser comparada ao que acontece com aquelas sementes que ficaram adormecidas por séculos para sobreviver a tempos ruins e que, de repente, em um contexto mais favorável, voltam a germinar.³

Este é o fenômeno que estamos testemunhando a través dos premiados do Premio Pipa como nas varias exposições que brotam com ocasião do bicentenário da Independência do Brasil. É claro que tal renascimento, quando surge no meio de uma cultura, por definição despreparada, provoca primeiro incompreensão e, até mesmo, um certo medo. Como integrar o que chamamos *indígena*, sejam pensamentos, objetos, pessoas ou rituais, quando não temos os códigos que nos dariam acesso a eles?

1 O texto dessa palestra na ABCA é uma etapa da redação de um livro dedicado às diversas retomadas das imagens de J.-B. Debret por vários artistas contemporâneos. O livro foi publicado em São Paulo com o título *Rever Debret* pela Edições 34 em setembro de 2023.

2 Blaise Cendrars, “Projet de Société des Amis des monuments historiques du Brésil”, (mai 1924), Archives littéraires suisses, Berne, texte reproduit in *Brésil, L’Utopialand de Blaise Cendrars*, Maria Teresa de Freitas et Claude Leroy, org. Paris, L’Harmattan, 1998 p. 93

3 La comparaison vient d’un autre artiste indigène : Denilson Baniwa.

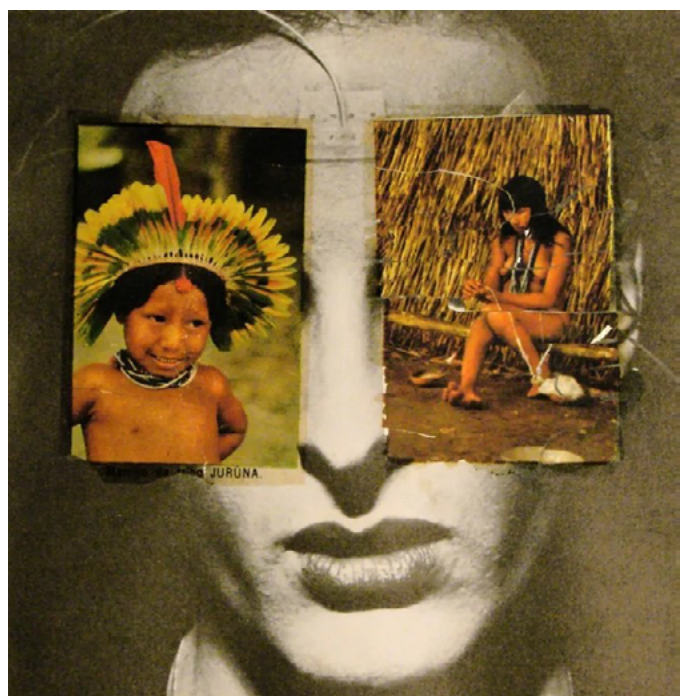
Esta questão tem uma história bastante longa, que remonta, para a nossa cultura ocidental, pelo menos ao século XVI com o encontro brutal entre as civilizações europeias e as americanas. Esse choque de alteridade foi tratado de diversas maneiras ao longo dos quatro séculos que nos separam da época desses primeiros contatos. Novos e arcaicos ao mesmo tempo, na imagem que os conquistadores têm deles, os habitantes do continente, fossem eles chamados de *índios*, *indígenas*, *ameríndios* ou *nativos*, foram entrando gradualmente numa perspectiva paternalista como se se tratasse de representantes da infância da humanidade. A teoria da evolução, que julga tudo a partir do seu ponto de vista, avaliou assim os progressos que estas culturas teriam de fazer para se juntarem à civilização ocidental, que considerava ser, ela mesma, o posto mais avançado da evolução humana em geral.

Essa ilusão de perspectiva obviamente impedia aos Europeus, de se interessarem pelo que fazia a singularidade e a humanidade específica dessas culturas. Isso explica por que, destruíram impiedosamente as culturas que não entendiam, mas que não eram menos humanas e que, por isso, não tinham menos valor.

Essa ilusão de perspectiva conjuntamente com às diferenças em termos de desenvolvimento técnico, produziram a ideia de uma desfasagem temporal entre as culturas indígenas e a cultura ocidental. Hoje, quando nas comunidades indígenas vêm se despertando um desejo de reconhecimento e uma vontade de reescrever a história dessas relações culturais mortíferas, a questão dessas discrepâncias temporais e desse anacronismo se tornam um elemento essencial.

Na década de 1920, muitos intelectuais e artistas se conscientizaram da necessidade de preservar esse patrimônio em via de desaparecimento. Foi o momento da Semana de Arte Moderna, com seus atores bem identificados: Tarsila do Amaral, Mário de Andrade, Gilberto Freyre e o *Manifesto antropófago* de Oswald de Andrade. Coube a esses brasileiros em busca de uma identidade nacional no seio da modernidade, de criticar a cultura europeia para melhor se livrar dela, de lhe opor a singularidade de uma terra brasileira mestiça para melhor deglutir o distante colono do velho continente conquistador.

Foi, no entanto, necessário esperar quase meio século para que o próprio valor dessas diferentes culturas fosse plenamente reconhecido, se é que já foi compreendido. Passou por *La Pensée sauvage* [O pensamento selvagem] de Claude Lévi-Strauss, bem como pelas obras de antropólogos como Roger Bastide, Pierre Clastres ou Viveiro de Castro, que exigiam do pesquisador europeu uma mudança epistemológica que não podia ser senão profundamente perturbadora para uma forma de saber



Anna Bella Geiger, da série "Meninhas e Garotos", in *História do Brasil*, livro de artista, 1975

que se autoproclamava enquanto mestre do conhecimento.

No seio desse vasto movimento de questionamento, muitos artistas buscaram uma forma de renovar o olhar sobre as culturas indígenas, tanto desprezadas pelas tentativas assimilacionistas quanto disfarçadas pelo olhar exótico da mídia e do turismo.

Eis aqui está uma imagem da artista Anna Bella Geiger, que deixa claro que não se trata, para ela, de produzir uma imagem do indígena que seja “justa” ou “verdadeira”, mas, muito pelo contrário, de trabalhar seu próprio olhar, formado pelos preconceitos ocidentais, de modo a abri-lo e torná-lo capaz de desconstruir os estereótipos que a tornam cega.

Essa estratégia terá uma nova face a partir da década de 1990, notadamente graças às discussões que se desenvolvem no Brasil em torno da nova Constituição que, em 1988, levou ao reconhecimento dos povos indígenas, de sua identidade e de seus direitos.

Essa evolução institucional lança luz sobre o fato de que, hoje, o mundo da arte deu um novo passo na reflexão sobre a alteridade dos mundos indígenas. Esta renovação artística deve-se tanto ao trabalho crítico de muitos artistas, de quem citei Anna Bella Geiger e poderia ter citado Claudia Andujar como exemplos, mas que continua ativamente até Adriana Varejão, quanto ao fato de que uma nova geração de artistas descendendo de comunidades indígenas afirmam-se na virada dos anos 2000. O surgimento dessa nova geração deve ser visto como um fenômeno cultural absolutamente decisivo, como evidenciado nos últimos anos pelo impressionante número de exposições dedicadas ao que poderíamos chamar de movimento *Re-antropofágico*, conforme denomina Denilson Baniwa, artista e curador amazônico.

Divididos entre o imaginário de suas tradições comunitárias e o do sistema mediático global em que cresceram, estes artistas encontraram neste conflito a possibilidade, mas sobretudo a obrigação, de inventar novas estratégias para pensar a relação entre estas duas culturas. Para eles, enquanto artistas, tornou-se essencial pensar criticamente sobre sua própria situação na articulação dessas duas culturas. É por isso que as velhas imagens icônicas sobre suas comunidades, que circulam no espaço midiático, tornaram-se, para eles, objetos de reflexão crítica. Eles caracterizam nelas os mal-entendidos e as distorções ideológicas que tornam tão difíceis uma comunicação frutífera entre essas culturas.

Gêane Viana de Souza, artista indígena maranhense, nasceu em 1986 em Santa Luzia (MA) e atualmente trabalha em São Luiz do Maranhão. Como muitos artistas de sua geração, ela chegou à arte com a prática da fotografia. Em particular, ela desenvolve um tipo de colagem que é possibilitada pela digitalização de imagens.

Na colagem tradicional, feita com tesoura, a consciência de que a imagem é composta por fragmentos recortados e depois reunidos pelo artista impede o espectador de acreditar na “verdade” da imagem que lhe é apresentada. Ele “acredita” no que vê apenas na medida em que deseja se entregar à fantasmagoria da ficção. Por outro lado, ao contrário de sua antecessora, a colagem digital apaga quase perfeitamente o traço do corte, suprimindo qualquer efeito de distanciamento.

A série Paridade realizada por Gê Viana não dissimula em nada a ação de colar: muito pelo contrário. Ela se vale do efeito de colagem para revelar uma mudança do tempo que traz à tona a ideia de *ancestralidade*. É por isso que ela descreve suas colagens como camadas



Gê Viana, Paridade, Primeiro Plano, foto de Dominique Tilkin-Gallois (Aldeia Taitetuwa), (1991); Second plan, foto de Nelson-Lopes-Sol, tirada por Luis Herman Heller, (2019)

sobrepostas: um presente que foi fotografado pela artista (primeira camada) e um passado fixado em fotografias antigas. Dirigindo-se aos membros de sua comunidade indígena, ela os convida, por meio dessas imagens, a não esquecerem que ela é atravessada – conscientemente ou não – por uma transhistoricidade fundadora. Ela mesma conta que descobriu através dos encontros feitos durante suas leituras, que sua existência pessoal foi atravessada e enriquecida pelo que se poderia chamar de a Grande História. Ela observa que essa experiência também lhe trouxe à consciência das violências que seu passado comunitário tem sido palco. Saber-se mulher presa na longa cadeia do tempo permitiu-lhe reconhecer-se também como herdeira de uma história gloriosa ou dolorosa. Era, portanto, todo um projeto crítico que se abria para ela, alimentado e questionado pelas imagens transmitidas do passado.

Este trabalho crítico conduz-nos à última imagem que eu gostaria de apresentar. Confrontado durante seu percurso escolar com as imagens da *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil (1834-1839)*, de J.-B. Debret, obra que constitui a principal fonte iconográfica sobre o 1º império brasileiro, Gê Viana



J.B. Debret, *Le Dîner*, prancha 56-57 da *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, Paris 1834-1839.



Gê Viana, *Sentem para jantar*, 2021, da série: *Atualização traumática de Debret*

lembra-se de ter ficada chocada e atormentada, aflita mesmo, com elas. É para conjurar essa impressão de violência e restaurar uma autoestima ferida que ela empreendeu a série: *Atualização traumática de Debret*.

O título completo da obra, *Sentem para jantar: Atualização traumática de Debret*, esclarece alguns aspectos dessa imagem: trata-se de uma **atualização**, portanto, de um retorno sobre uma história **passada mas ainda traumática**. Se ela sobrevive como trauma, essa história precisa ser atualizada, portanto retrabalhada⁴, a fim de reconfigurar o imaginário traumático que ela gerou, para lhe retirar o veneno de violência que ela contém. É com base nessas premissas que Gê Viana realiza seu trabalho de atualização, que ela descreve alternadamente como um trabalho de revolta e pacificação.

Ao comparar a imagem original de Debret com a resultante deste trabalho, fica evidente o desaparecimento dos brancos. Originalmente ilustrativa da situação colonial do início do século XIX no Brasil, a cena agora retrata uma família afro-brasileira sentada tranquilamente à mesa para o almoço. Como a imagem inclui apenas pessoas de origem africana, as relações de dominação próprias do trabalho escravo desapareceram.

Como consequência, o espaço doméstico foi modificado e aberto para um jardim. Ali, em uma vitrine, encontram-se utensílios do cotidiano e na parede um retrato (fotográfico) provavelmente representando um membro da família. O conjunto parece calmo e harmonioso. Porém, ao contrário dessas aparências, uma profunda desordem temporal habita essa imagem. As figuras sentadas à mesa parecem, pelas roupas, ainda pertencer ao mundo retratado por Debret, enquanto a criança em primeiro plano, em sua meia nudez com chinelas

4 (Verarbeitet dirait Freud) (Kulturarbeit etwa wie die Trockenlegung der Zuydersee)

RIDER, e porque a vemos brincando com um celular, significa a época contemporânea. Esse anacronismo é sublinhado pela cadeira estilo anos 1950 no primeiro plano.⁵

Todos esses anacronismos atestam a persistência, na mente da artista, de imagens traumáticas do passado. Como se esse passado não passasse, que ele ficasse preso na memória, obcecando o imaginário do presente, à revelia de um trabalho de reconciliação com o passado traumático.

Note-se que o fato de que a tensão anacrônica estar centrada em uma cadeira não deve nada ao acaso. O título da obra, *Sentem para jantar*, expressa a rejeição ao sofrimento ligado ao trabalho das escravas domésticas de pé, ao serviço de seus senhores. A injunção para sentar traz aqui uma dupla mensagem: é um convite para compartilhar em paz uma refeição familiar e comunitária, mas é também, e talvez acima de tudo, um gesto de libertação que põe fim à posição permanente do criado às ordens do patrão, gesto semelhante ao que expressa a série: “Assentar”, do artista afro-brasileiro Dalton Paula.

É hora de concluir: direi que com essa imagem, Gê Viana abre um novo registro no campo da relação entre a arte ocidental e a cultura indígena oprimida. Ao se enquadrar plenamente no quadro estético utilizado por Debret, ela desvia o poder da representação, tradicionalmente dedicado a ilustrar o poder político dos colonos, em benefício de seus personagens que vivem num mundo organizado diferentemente que aquele dos Europeus. Existe uma estratégia de autodefesa comparável à do judoca que usa, para desequilibrá-lo e derrotá-lo, a própria força do adversário.

A força desse dispositivo se deve ao fato de Gê Viana utilizar uma imagem ainda impregnada de violência colonial, a imagem de Debret. No entanto, ela não se contenta em transformá-lo, modificando o cenário doméstico e mudando a posição e o papel dos personagens. Ela baseia-se ainda na força específica do anacronismo, que assenta tanto na semelhança entre a imagem antiga e a nova como na incompatibilidade entre os dois universos retratados. A imagem que vemos carrega consigo um fermento de implausibilidade, não pelo que mostra – uma família pacificamente sentada – mas porque esta família permanece habitada pela violência do contexto colonial, de tal forma que a imagem carrega em si algo como a força disruptiva da utopia. Com efeito, ela pertence ao presente apenas na modalidade do anacronismo, ou seja, é ontologicamente irrealizada pela persistência, nela, do passado colonial. O trabalho de solapamento e corrosão causado no sistema de representação pelo anacronismo faz desta obra uma imagem política, uma imagem de protesto.

Por isso, me parece que a integração na imagem dos jogos contraditórios da temporalidade, da memória e da verossimilitude designam um novo campo das práticas artísticas reivindicativas contemporâneas muito fértil.

Obrigado pela sua atenção.

5 Elle rappelle le style LCW de Ch. et R. Eames.

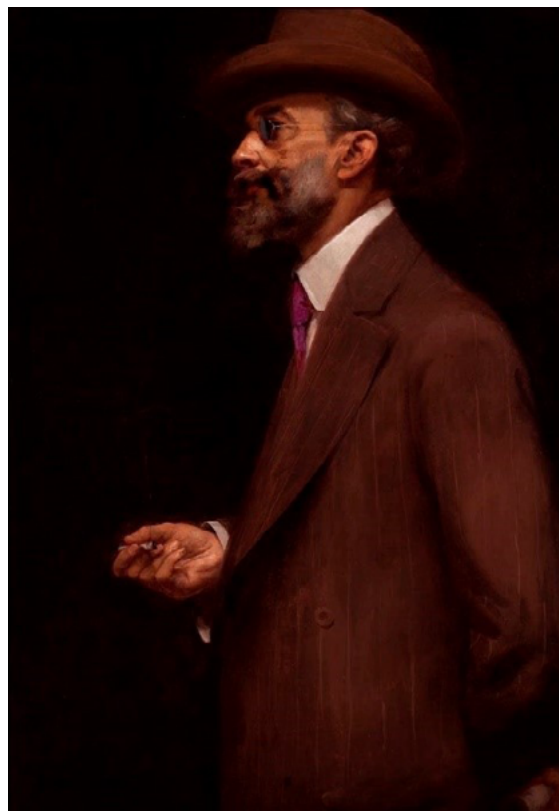
O método crítico de Gonzaga Duque

Sônia Gomes Pereira

O crítico Gonzaga Duque

Luiz Gonzaga Duque Estrada (1863-1911) era carioca e foi importante personagem da vida cultural do Rio de Janeiro na passagem dos séculos XIX e XX.

Além de romancista e contista, escreveu regularmente em inúmeros jornais e revistas, atuando como crítico de arte, já na categoria de crítico profissional – essa nova figura que surgira na segunda metade do século XIX na Europa, possibilitada pelo enorme crescimento dos jornais e das revistas. Teve grande aproximação com os artistas da época, que o retrataram diversas vezes – como nas imagens abaixo - mostrando-o como um autêntico dândi: elegante, culto, moderno.



À esquerda: Rodolfo Amoedo, **Retrato de Gonzaga Duque**, 1888, o/t, 50 x 40 cm, Coleção Jones Bergamin. À direita: Eliseu Visconti, **Retrato de Gonzaga Duque**, 1912, o/t, 92,5 x 65 cm, MNBA.

Escreveu o livro *Arte Brasileira* em 1888, o romance *Mocidade Morta* em 1899 - em que trata do cotidiano de artistas -, *Graves e frívolos* em 1910 e *Contemporâneos*, publicação póstuma de 1929.

Aqui, a fim de entender melhor o seu método crítico, vou me concentrar no livro *Arte Brasileira*.

O livro *Arte Brasileira*

Publicado em 1888, é o segundo livro de História da Arte escrito no Brasil. O primeiro foi *Belas Artes: estudos e apreciações* de Félix Ferreira de 1885.

É importante assinalar que, entre os dois, há diferenças significativas. O livro de Félix Ferreira apresenta, na primeira parte, a história da arte ocidental, conforme adotada nos compêndios da época, apresentando em sequência a Antiguidade, a Idade Média e a Idade Moderna, até o século XVII. Na segunda parte, dedicada ao Brasil, reúne comentários sobre algumas exposições e artistas brasileiros.

Já *Arte Brasileira* é realmente uma proposta de história da arte brasileira, historiando as manifestações plásticas desde o século XVII até a época do autor.

O livro está dividido em seis capítulos – *Causas, Manifestação, Movimento, Progresso, Escultura, Conclusão* – além de notas.

Em *Causas*, analisa em grandes linhas a cultura no Brasil, desde a colonização portuguesa até o século XIX, apoiando-se em frequentes citações do escritor português Joaquim Pedro de Oliveira Martins (1845-1894) e revelando claramente sua adesão à teoria positivista de Hippolyte Taine (1828-1892), em que a cultura é determinada pelo meio físico e social.

Vou-me concentrar nos três capítulos seguintes, que são dedicados à pintura e as referências teóricas são mais explícitas.

O capítulo *Manifestação* trata da arte desde 1695 e até 1816, com a fundação da Academia de Belas Artes no Rio de Janeiro. Inclui, portanto, muitas das pesquisas feitas em meados do século por Manuel de Araújo Porto Alegre (1806-1879) e as obras dos artistas franceses chegados em 1816 e seus alunos diretos.

Movimento trata da história da Academia a partir dos anos 1830, destacando os principais diretores, professores e alunos, assim como estrangeiros trabalhando no Rio de Janeiro, de forma autônoma, sem ligação com a Academia.

Progresso é o mais longo e mais importante capítulo do livro, pois trata dos pintores brasileiros a partir dos anos 1870, começando com Pedro Américo e Vitor Meireles, passando em seguida para os mais jovens na época, como Almeida Júnior, Rodolfo Amoedo, João Batista Castagneto, Antonio Parreiras, Henrique Bernardelli, Belmiro de Almeida e muitos outros.

Nesses três capítulos, está indicada uma série de referências. Entre os teóricos mais influentes, Gonzaga Duque cita sobretudo autores franceses: Émile Zola (p. 142,

165), Charles Blanc (p. 156), Pierre-Joseph Proudhon (p. 158), Théophile Thoré, também chamado Bürger (p. 167), Eugène Fromentin (p. 167), Hippolyte Taine (p. 201-205), Eugène Véron (p. 216). Cita, ainda, o inglês John Ruskin (p. 188) e o português Ramalho Ortigão (p. 210) (GONZAGA DUQUE, 1995). São referências que remetem a teorias positivistas, posições ainda românticas e, mais enfaticamente, a ideias realistas / naturalistas.

É oportuno esclarecer que a diferenciação entre Realismo e Naturalismo é uma questão imprecisa, pelo menos nas artes visuais. Assumo, aqui, a posição de considerá-los como um movimento único, basicamente com o mesmo corpo teórico, apenas com a mudança de denominação, conforme ocorreu na França. Assim, o Realismo é o movimento surgido a partir da década de 1840, muito em torno da obra de Gustave Courbet (1819-1877). Naturalismo é a denominação cunhada pelo crítico Jules-Antoine Castagnary (1830-1888), que dizia preferi-la a Realismo e, também, para designar a nova geração que se apresentava no Salão de 1863. (CASTAGNARY, 1863).

Todas essas fontes estão muito interligadas no campo artístico de final do século, parecendo coexistir pacificamente, embora seus ideários possam ser contraditórios.

Mas o estudo da escrita de Gonzaga Duque também revela que o autor tomou decisões originais, diferentes daqueles modelos, ao tratar determinados assuntos, provavelmente considerando-as mais apropriadas para o caso da arte brasileira. São essas questões que passo a examinar agora.

Referências positivistas

São frequentes as referências aos livros de Hippolyte Taine (1828-1893) e Émile Zola (1840-1902). Assim, a arte e o artista são, em geral, apresentados em relação ao meio físico e social, assim como ligados ao seu tempo histórico específico, conforme a famosa expressão: “O artista é filho do seu tempo”.

Além disso, é frequente a indicação de vínculo entre raça e temperamento – ideia muito comum nas teorias sociais da época. Desta forma, Gonzaga Duque refere-se aos alemães como “raça fria, esses metódicos germanos” (GONZAGA DUQUE, 1995, p. 156) ou, então, na maneira como apresenta o pintor Tomás Driendl: “é um forte; nasceu na Baviera e estudou na Alemanha” (GONZAGA DUQUE, 1995, p. 191).

Mas é importante observar que Gonzaga está também atento aos casos nos quais essas regras parecem não se cumprir. É o caso do pintor mulato Firmino Monteiro (1855-1888), que estaria em desacordo com o generalizado estereótipo de preguiçoso do povo brasileiro.

... Demonstra enraizado entusiasmo pelo trabalho, qualidade um pouco rara neste país tropical onde um dia de sol, no verão, estafa mais um indivíduo do que a mais penosa ocupação braçal. (GONZAGA DUQUE, 1995, 212).

Referências realistas / naturalistas

Os critérios básicos de análise de Gonzaga Duque são verdade, sinceridade, individualidade, originalidade, sendo a tarefa do artista a representação do mundo exterior

segundo o seu temperamento.

Esses são os valores do Realismo desde a década de 1840, enunciados no *Manifesto* de 1855 e reiterados pela crítica de Émile Zola a partir dos anos 1860.

É interessante observar que Gonzaga emprega esses mesmos critérios na análise de obras de todos os períodos, tanto do passado – período colonial, início do XIX – quanto para os seus contemporâneos. Na crítica à obra de Pedro Américo (1843-1905), argumenta: “em toda obra de arte o que mais impressiona é a realidade, é o vivo, o verdadeiro” (GONZAGA DUQUE, 1995, p. 159).

Assim, embora entenda que o homem, a arte e a cultura são do seu tempo, Gonzaga Duque olha as obras do passado ou do presente com os mesmos critérios do presente. Essa posição era oposta à de certa História da Arte, que já no século XIX, libertada da teoria do belo absoluto, procurava descobrir os valores estéticos específicos de seu tempo para utilizá-los no julgamento de obras do passado.

Talvez a mais expressiva exposição dos seus valores críticos, seja o texto sobre João Batista Castagneto (1851-1900).

Castagneto (João Batista) é um original... nasceu artista e nasceu marinheiro ... Como artista ele sente, por uma maneira originalíssima, maneira de que só ele possui o segredo ...Ele aprendeu consigo próprio...Não quis saber de leis nem de regras. Precisava unicamente da natureza, da natureza vigorosa, para seus estudos de *visu*... Quando lhe falta tempo para mudar pincéis, maneja um só ... pinta com os dedos, com a unha, com a espátula, com o primeiro objeto que tiver à mão ... A sua caixa de tinta é um caos ... o empastelamento das tintas secas... também não lhe peçam um quadro acabado, envernizado, escovado, esbatido. Seus estudos são feitos *d'après nature*, à guisa de *pochades*, largamente, independentemente. Mas quanta expressão ... quanta individualidade! ... nunca abandonará o seu estilo pessoal ... que está intimamente ligada à sua natureza ... sua crescente individualidade. (GONZAGA DUQUE, 1995, 198-200).

Outro critério no livro de Gonzaga Duque é a indicação de que o artista deve interessar-se pela realidade do seu tempo, pelos temas do cotidiano. Essa adesão ao presente é uma das grandes marcas do Realismo, desde a obra de Gustave Courbet (1819-1877). E constitui um confronto com a tradição anterior, reagindo aos temas grandiloquentes, à maneira retórica e ao caráter exemplar.

Essa aderência à realidade e ao presente aparece especialmente na análise de Belmiro de Almeida (1858-1935).

Ele pinta e vê a natureza de um modo muito diferente pelo qual pintam e vêem outros artistas... Este quadro que ele acaba de pintar [*Arrufos*] ... Ainda no Rio de Janeiro não se fez um quadro tão importante como este. Os assuntos históricos têm sido o maior interesse dos nossos pintores ... Belmiro é o primeiro, pois, a romper com os precedentes, é o inovador, é o que compreendendo por uma maneira clara a arte do seu tempo, interpreta um assunto novo. Vai nisto uma questão séria – menos uma predileção do que uma verdadeira transformação estética ... Belmiro possui, portanto, muita sensibilidade de vista e muita destreza de punho, qualidades estas que se acham reunidas a uma feliz compreensão de seu tempo e do destino da pintura moderna”. (GONZAGA DUQUE, 1995, 212-214)

Outro aspecto da crítica de Gonzaga Duque que segue os realistas / naturalistas franceses, especialmente Émile Zola, é a forma de estruturar o texto, começando sempre pela descrição do aspecto físico e o temperamento do artista: é o que Gonzaga chama de “estudo psicofisiológico de uma personalidade” (GONZAGA DUQUE, 1995, p. 143).

Eis a sua apresentação de Belmiro de Almeida:

É um mineiro que possui a verve, a sagacidade de um parisiense bulevardeiro. Na rua, de pé sobre a soleira de uma porta, no Café Inglês ou na Casa Havanesa, o seu tipo pequeno, forte, buliçoso, destaca-se da multidão. Quando solteiro foi um boêmio desregrado, um perfeito tipo à Muger. Entre camaradas, na rua do Ouvidor, com o narizinho arrebitado e atrevido farejando os pacatos burgueses para lhes agarrar o ridículo ... Só depois de casado e depois de viajado; depois de ter visto de perto quanto trabalho e quanto dedicação são precisos para o artista conquistar um nome foi que ele abandonou a boemia, de uma vez para sempre. A única coisa que ele jamais abandonará é a *toilette*. (GONZAGA DUQUE, 1995, p. 209).

No entanto, é importante observar os pontos, nos quais Gonzaga Duque parece reagir aos valores do Realismo. Basta observar a forma como Gonzaga Duque apresenta os artistas.

Organiza-os unicamente pelo critério cronológico, apresentando-os individualmente. Mistura brasileiros e estrangeiros, brancos e mulatos, e inclui mulheres, sobretudo no capítulo em que trata dos artistas contemporâneos. Nos textos individuais, sempre aponta os estrangeiros, mas entre os brasileiros não faz referência à raça na biografia dos negros, como Estêvão Silva (1845-1891) ou Firmino Monteiro.

A tentativa de Gonzaga Duque de reunir todos os artistas brasileiros independente de procedência, raça e gênero, pode indicar que o autor, apesar de seguir ideias mesológicas, também se mostrava favorável à possibilidade da arte se sobrepôr às condições individuais, constituindo, assim, a sua autonomia. Essa era a posição de românticos como Théophile Gautier (1811-1872) – criador da teoria da *arte pela arte* -, e que será retomada pelo Modernismo do século XX.

Nesse capítulo menciona poucas mulheres, mas é significativa a maneira como se refere à Abigail de Andrade (1864-1890), tratando-a como artista profissional:

Mme. de Staël dizia ... que “o gênio não tinha sexo” frase provada inúmeras vezes e que, entre nós, a Sra. D. Abigail de Andrade acaba de corroborar com o seu valioso talento ... A Sra. D. Abigail rompeu os laços banais dos preconceitos e fez da pintura a sua profissão, não como outras que, acercadas dos mesmos cuidados paternos, aprendem unicamente a artezinha colegial ..., mas por índole, por vontade, por dedicação. (GONZAGA DUQUE, 1995, 230-231).

Escolhas originais

A escrita de Gonzaga Duque em **Arte Brasileira** revela, assim, inúmeras referências teóricas contemporâneas. Mas é importante destacar que, em várias questões, o autor faz escolhas originais, provavelmente considerando-as mais apropriadas para o caso da arte brasileira.

Uma das diferenças evidentes na escrita de Gonzaga é a ausência das denominações ligadas a estilos, seja do passado, seja do presente. Não usa as palavras Romantismo, Realismo e Naturalismo, entre outros - o que constitui uma grande diferença em relação ao que se passa na crítica francesa da época, em que esses movimentos foram discutidos à exaustão. O crítico parece mesmo evitar essas designações.

Assim, a opção de Gonzaga Duque em relação à arte brasileira do presente é dividi-la simplesmente em dois grandes grupos - modernos e convencionais ou tradicionais –, posicionando-se sempre contra o acadêmico. O autor nunca fala em Romantismo, Realismo ou Naturalismo entre outros, mas fala claramente em arte moderna.

Os exemplos podem ser inúmeros. Sobre Delfim Câmara (1834-1916) afirma: “Falta-lhe o modernismo, essa esquisita maneira de fazer e de ver as cousas, que caracteriza as obras do nosso tempo”. (GONZAGA DUQUE, 1995, p. 128). A respeito de Pedro Américo, explica que “o seu sentimento estético não evoluiu com os progressos filosóficos do nosso tempo” (GONZAGA DUQUE, 1995, p. 162).

Considerações finais

É possível concluir que, na escrita do livro **Arte Brasileira**, de 1888, Gonzaga Duque fez uso de inúmeras referências teóricas contemporâneas, provenientes da leitura de autores predominantemente franceses, ligados sobretudo ao Positivismo e ao Realismo / Naturalismo.

Mas não foi uma utilização passiva dessas fontes. Gonzaga Duque refletiu sobre as questões fundamentais da época, inclusive no conflito entre as teorias da influência do meio e o princípio da autonomia da arte.

Além disso, refletiu sobre a pertinência de muitas das discussões estrangeiras na realidade brasileira – como no caso das querelas entre românticos e realistas e, mais tarde, impressionistas. Adota, no caso da nossa pintura, a oposição tradicionalista x moderno, que unia mais forças contra o universo acadêmico e evidenciava a existência de um Modernismo já constituído.

REFERÊNCIAS

CASTAGNARY, Jules-Antoine. *Salon de 1863*. In *Salons (1857-1870)*. Paris: Bibliothèque-Charpentier, 1892, I, 102-106.

GONZAGA DUQUE, Luiz. *Arte Brasileira*. Campinas: Mercado de Letras, 1995 (original de 1888). Introdução de Tadeu Chiarelli.

_____. *Graves & frívolos*. Rio de Janeiro: Fundação Casa Rui Barbosa / Livraria Sette Letras, 1997.

_____. *Outras impressões: crônica, ficção, crítica, correspondência 1882-1910*. Rio de Janeiro: Contracapa / FAPERJ, 2011. Organização: Júlio Castañon Guimarães e Vera Lins.

MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES. *Gonzaga Duque: um crítico no museu*. Rio de Janeiro: MNBA, 2008. Catálogo de exposição.

PEREIRA, Sonia Gomes. *Arte, Ensino e Academia: estudos e ensaios sobre a Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Mauad X / FAPERJ, 2016.

_____. Algumas discussões sobre a historiografia da arte no Brasil: os modelos teóricos na passagem dos séculos XIX e XX. *Anais do 26º Encontro Nacional da ANPAP: Memórias e Invenções*. Campinas: ANPAP/PUC-Campinas, 2017. v. 1. p. 286-300.

_____. A historiografia da arte no Brasil no final do século XIX: modelos possíveis - o caso de Théophile Gauthier. In: *Anais do 29º Encontro da Associação Nacional dos Pesquisadores em Artes Plásticas: Dispersões*. Goiânia: ANPAP, 2020. v. 1. p. 61-77.

TAINÉ, Hippolyte. *Filosofia del Arte*. Barcelona: El Aleph, 2000. Trad. A. Cébrian. 4 tomos (original de 1865).

VÉRON, Eugène. *A Estética*. São Paulo: Editora Formar, s/d. 2 vols. Coleção História da Arte (original de 1878).

ZOLA, Émile. *Le roman expérimental*. Paris: G. Charpentier Éditeur, 1881. 5 ed.

_____. Une nouvelle manière en peinture, Edouard Manet. *Revue du XIXe. Siècle*. Paris. 1/1/1867.

A grande chama tupi: manifesto, crítica e modernismo na Amazônia na década de 1920

Aldrin Moura de Figueiredo

Faculdade de História/Universidade Federal do Pará, Belém

Em 1927, aparece nas páginas da revista Belém-Nova, então principal órgão literário publicado na capital do Pará, um manifesto endereçado “aos intelectuais paraenses”. Escrito por Abguar Bastos (1902-1995) durante uma viagem ao Acre, atraiu muita atenção já pelo título *Flami-n’-assú*, que seu autor traduziria do tupi como “chama grande”, invocando a ancestralidade indígena do modernismo amazônico. Não era de todo uma novidade nem na literatura e nem nas artes. Desde o início do século XX, vários artistas paraenses, em especial Theodoro da Silva Braga (1872-1953) e seus alunos Manoel Pastana (1888-1984) e Manoel Santiago (1897-1987), vinham reivindicando o tom de brasilidade no desenho, na pintura e no universo da decoração, com a estilização de elementos da flora e da fauna e da arqueologia indígenas (FIGUEIREDO, 2001; SILVA NETO; FIGUEIREDO, 2012; MAUÉS, 2019). Ao mesmo tempo, Abguar Bastos militava na mesma onda de manifestos e libelos artísticos que se intensificou nos primeiros anos da década de 1920, com seus amigos Bruno de Menezes (1893-1963) em *Uma geração que surge*, e Francisco Galvão (1906-1956), com *Manifesto da Beleza*, ambos de 1923 (FIGUEIREDO, 2016).

Anovidade do libelo de Abguar Bastos, ainda pouco observado na crítica e historiografia literárias brasileiras reside no que chamamos de perspectivismo amazônico de seu ideário. Esta questão central, que já tratamos em artigo recente (FIGUEIREDO, 2022), repercute em três aspectos que julgamos fundamentais na abordagem da produção, circulação e recepção desse importante manifesto literário para o modernismo na Amazônia. O primeiro aspecto diz respeito a formação de Abguar Bastos e os debates que antecederam a própria gestação de sua escrita, especialmente na década de 1910, com a revista *Ephêmeris* e dos aportes da filosofia de Henri Bergson (1859-1941) e o tópico do “tempo transitório” e da memória como constitutiva do presente, além do perspectivismo como possibilidade de leitura, como parte da literatura, a partir da obra de Friedrich Nietzsche (1844-1900). A segunda questão é o próprio perspectivismo literário e artístico do modernismo brasileiro a partir da Amazônia, em parte gestado em diálogo com outros autores de sua geração e de um amplo repertório conceitual e cognitivo sobre a região amazônica, como topos intelectual, poético e o político. O terceiro ponto seria o manifesto sem si, sua escrita com aguda intensidade persuasiva, em tom de declaração pública, invocando não somente um “lugar de discurso” como um léxico próprio incluindo termos da língua *tupi*, como forma de acentuar a ancestralidade amazônica dessa literatura (FIGUEIREDO, 2016; 2022). Aqui, no entanto, trataremos da primeira recepção crítica do manifesto em diálogo com suas fórmulas artísticas e literárias, além de suas alusões ao movimento antropofágico na arte brasileira na década de 1920.

Seu autor, Abguar Bastos Damasceno, com extensa carreira literária e política, nasceu

em Belém em 1902, filho de Antônio Alves Damasceno e de Maria Ferreira Bastos. Entre 1908 e 1919, estudou em três importantes colégios da capital do Pará: o colégio Progresso Paraense e o colégio Moderno, instituições privadas reconhecidas pela renovação do ensino, e o Ginásio Paes de Carvalho, a mais importante e tradicional instituição de ensino secundário da cidade. Nessa época, já interessado em literatura, escreve poemas, participa de grêmios estudantis e toma contato com muitos intelectuais, muitos dos quais foram seus professores. Transfere-se com a família para Manaus e, entre 1921 e 1925, cursa a Faculdade de Direito do Amazonas, mantendo correspondência assídua com seus amigos do Pará. Interessado por geografia e ciências, inicia os cursos de agronomia e engenharia, sem concluir seus estudos. Enquanto cursa a faculdade, trabalha como bancário e depois de formado assume o posto de tabelião e cartorário na cidade de Coari, no Amazonas, entre 1926 e 1928, onde foi secretário da prefeitura e também prefeito interino. Muitas viagens pelo interior do Amazonas, Pará e Acre, onde registra histórias e narrativas que posteriormente serão recuperadas em seus romances e estudos de folclore, religião e alimentação. Publica em diferentes jornais e revistas do Amazonas e do Pará, especialmente a partir de 1926, quando envia suas colaborações para as revistas *A Semana* e *Belém-Nova*, além dos jornais *A Tarde* e *O Estado do Pará*. Amigo de Raul Bopp, Oswald Costa e Oswald de Andrade, colabora com a Revista de Antropofagia e com os debates sobre a criação do Clube de Antropofagia do Pará (FIGUEIREDO; GALVÃO, 2019; REIS, 2020; FIGUEIREDO, 2022).

Com intensa atividade política, participa do movimento revolucionário de 1930 no Pará, tomando parte, em outubro daquele ano, na rebelião do 26º Batalhão de Caçadores de Belém. Foi preso ainda em outubro pela força pública da cidade de Bragança e mandado para capital do estado. Com a vitória da Revolução de 1930, foi nomeado secretário da junta governativa do Pará, tornando-se chefe de gabinete de Joaquim Cardoso Magalhães Barata (1888-1959), nomeado interventor federal. Permaneceu menos de um ano cargo, retirando-se por discordar da orientação política de Barata, voltando a se dedicar ao trabalho notarial como oficial do registro civil e titular do 2º Cartório de Registro Civil de Belém (ROCQUE, 1983; 2006, v.1, p.83-169). Note-se que neste período teve como assistente de gabinete o jovem escritor Dalcídio Jurandir (1909-1979), que futuramente seria reconhecido com um dos mais importantes romancistas da Amazônia, a época com 22 anos, quando em conversas com a Abguar Bastos, conclui uma primeira versão de um livro de contos e um romance, com passagens de sua infância na Ilha de Marajó. Esta aproximação, segundo Marly Furtado, assegura a modernidade literária dos escritores os afastando da matriz novelesca que nutriu o romance latino-americano até os anos de 1930 (NUNES; PEREIRA; PEREIRA, 2006; FURTADO, 2014, p.96).

Intensa biografia, que se estenderá movimentada nas próximas décadas, não cabe nos limites deste artigo, porém é necessário destacar que nos anos de 1930, além de escrever compulsivamente, publicando suas principais obras literárias sobre ambientadas na Amazônia, elege-se deputado federal pelo Pará e depois ingressa na Aliança Nacional Libertadora (ANL), junto à ala mais à esquerda do tenentismo, sob a presidência de Luís Carlos Prestes (1898-1990), destacada pelo próprio Abguar Bastos como um movimento “democrático, antiimperialista e nacionalista” (BASTOS, 1946; 1969, p.249). Justamente nessa época de acentuada atividade política, o escritor publica suas obras cruciais: *Amazônia que ninguém sabe* (1931), *Terra de Icamiba*, (1935)¹, *Certos caminhos do mundo* (1936),

1 *Terra de Icamiba*, de 1934, é o título da 2ª edição do romance *Amazônia que ninguém sabe*, publicado em 1931.

e *Safra* (1937). O sociólogo Marco Aurélio Paiva afirma que a publicação do primeiro romance já demonstra um dos aspectos da cisão modernista em diferentes vertentes e de como essas disputas políticas foram observadas por autores de regiões mais distantes dos centros culturais do país. Longe de refutar a centralidade paulista com a Semana de 1922, procura enfatizar como esse evento se converteu em um momento decisivo para a formação de um campo literário no Brasil. Por outro lado, enfatiza a divergência de Abguar Bastos com relação a Mário de Andrade, a respeito da questão da nacionalidade e do regionalismo brasileiro a partir da Amazônia (PAIVA, 2008, p.175).

Importante aqui destacar que a obra de Abguar alimentava a crítica e dela fazia uso. Tanto ele como os amigos Clóvis de Gusmão e Oswald Costa, nomes de projeção na antropofagia paulista. Em que pese a força do empreendimento literário, esse grupo refutou o rastro unívoco da Semana de 22, valorizando o movimento em torno de Oswald, Tarsila e Raul Bopp. Em 1928, esse mesmo trio revida aquele nacionalismo xenóforo com o Manifesto Antropófago, que incorporava discussões oriundas do comunismo, de leituras freudianas e da utopia matriarcal, e pretendendo “devorar” as influências estrangeiras, aproveitando suas inovações artísticas, mas imprimindo a identidade cultural brasileira à arte e à literatura. Essa linhagem, seria a mais frutífera entre os intelectuais modernistas da Amazônia, como recentemente analisou Heraldo Galvão (2020). O campo intelectual amazônico, conectado aos ideais do movimento paulista Pau-Brasil ficaria especialmente definido nos últimos anos da década de 1920, com a obra de Abguar Bastos (1901-1996) e com seu manifesto Flami-n’-assú, de 1927, e Eneida de Moraes, com seu livro de poemas Terra Verde, de 1929.

É exatamente aí que aparece o primeiro conteúdo de crítica que acompanhou o lançamento do manifesto da chama grande tupi. Paulo de Oliveira, então diretor da revista *Belém Nova*, anuncia o recebimento de uma carta vinda de Coary, daquele “grego de alma tropicalizada pela arte, exilado num recanto barbado da Amazônia”, missiva “entusiástica, chamando-me a formar ao seu lado, para um movimento integral de renovação artística (OLIVEIRA, 1927). Desde já recebido como original e inovador, enviado de longe, com o adendo de ter sido escrito durante uma viagem ao Acre, logo vai a público pelos dois principais magazines da capital do Pará, *A Semana* e a referida *Belém Nova*. Reclama urgente “independência” para as letras amazônicas, cuja emancipação, no entanto, reproduzia, como já afirmamos, essa busca de uma linguagem brasilica, no revanchismo aos cânones literários do passado, com um conjunto de imagens representativas da nacionalidade vista pelo quadrante amazônico.

“Assunto-vos agora o meu propósito de uma corrente de pensamento, cara à cara à que se inicia no Sul com esta pela genuína: Pau-brasil. (...) Rasgaram, pois, as redes do passadismo e deixaram passar a piracema da mais alta expressão da independência emocional. Houve balbúrdia, como em chinfrim de tosca, mirabolante até, num grande revoar de papagaios arrepiados, papagaios teratológicos, porque tinham dentes de ouro no bico e poleiros de jacarandá. Pesar disso, noto, inflexível, que o repiquete ‘pau-brasil’ ainda não é o próprio volume da nacionalidade (...)” (BASTOS, 1927).

Apesar disto, a marca oswaldiana foi explicitada pelo próprio autor, tornando evidentes as ambiguidades dos ideais da intelectualidade de então. Longe de significar mudança de opinião em relação a outro manifesto escrito em 1923, sob o título *Geração que surge*, o escritor reafirmava suas ideias sob um ângulo mais preciso. O grito de Abguar respondia, como manifesto, às principais exigências de uma concepção de história fundada em dois grandes mitos: a mudança e a origem. Aqui pesa a sombra daquela filosofia da mudança

de Henri Bergson, a que se referiam os *ephemeros* paraenses de 1916, e que seria assunto primordial entre os leitores do pensador francês (CARR, 1970) e igualmente influente em grupos modernistas europeus (GILLES, 1996). Quiçá uma sombra doutrinária europeia sob uma imagem amazônica. Destaque-se a figuração do tempo extraída da *piracema* (do tupi *pira'sema*), que poderia ser traduzida por “saída dos peixes” ou “subida dos peixes”, aquele fenômeno natural no qual os cardumes migram em direção à cabeceira dos rios em busca de locais à desova e alimentação de suas crias.

Mais uma vez ressalte-se o perspectivismo como lugar do discurso, incluso no sentido de uma operação histórica, eivado de sentido político: “porque eu vos falo da ponta dum planalto amazônico, entre selvas, uiaras e estrelas” enfatizava o literato, invocando a autoridade de um ser autóctone que sonhava com a “liberdade literária”. Estava em jogo aquilo que Michel de Certeau (1975) chamaria de arte da encenação, por meio de uma operação que compreenderia a relação entre o lugar do discurso, os procedimentos de análise e a própria construção de um texto – no caso em tela, o manifesto modernista. Em outras palavras, seria exatamente “a combinação de um lugar social, de práticas científicas e de uma escrita” (CERTEAU, 1975, p.66). A localização da linguagem e da fala, no tempo e no espaço, é utilizada aqui como a dêixis que ancora a fala a um contexto (BAMFORD; POPPI; MAZZI, 2014). No *Flami-n'-assú* tanto o quadro de referência em relação ao espaço circundante como a forma como foi concebido e descrito como paisagem e lugar está intimamente ligado à linguagem que pretendia amazônica, incluso o uso de expressões advindas da língua geral *nheengatu*, como língua de contato (REIS, 2020, p.201).

No lugar de uma tribuna acadêmica, Abguar preferia gritar ao pé de uma grande sapopema (do tupi *sau'pema*), traduzido por raiz chata, a imensa raiz que cerca a base do tronco de muitas árvores da floresta pluvial, particularmente comum na mata de terra firme, da Amazônia, e cujo exemplo mais característico é a samaúma (*ceiba pentandra*), citada por Abguar Bastos. Como alegoria, a grande árvore traduzia não apenas o anseio de uma arte nacional, mas a necessidade de construir um léxico nativo, fundado numa espécie de síntese “indo-latina”. Inventivo, Abguar Bastos pôs em cena seu vasto conhecimento da fala local. Com ironia, revidava o achincalhe de quem não o compreendesse com uma semântica de difícil entendimento para um leitor alheio à vida amazônica. Seus inimigos, metidos entre “cipós da intriga” continuariam “como curupiras de casaca e assoviar feitiços atrás das encruzilhadas” (BASTOS, 1927). O curupira (do tupi *kuru'pir*), coberto de manchas ou de pústulas, era o fantástico, que, segundo a crença amazônica, habita as matas na forma de pequeno índio cujos pés apresentam o calcanhar para frente e os dedos para trás. No manifesto, sobressaem a simbologia de traiçoeiro, desconfiado e brincalhão, enquanto a referência ao assovio de feitiços se refere ao fado da *matintaperera* (do tupi *matintape're*), uma espécie de feiticeira que possui um forte e estridente assovio agourento. Para se livrar do feitiço tem-se que entregar fumo ou tabaco no dia seguinte conforme o prometido.

Já o poeta, por seu lado, manteria “a serenidade dos morubixabas heroicos”, embora não pudesse disfarçar o sarcasmo diante da “agonia” dos críticos em não o compreender. Para si, o bardo invoca a grande chefia dos povos indígenas (do tupi *morubi'xawa*), também chamado de cacique, curaca ou tuxaua. A língua brasílica guardava, afinal, o sonho mais amplo de cortar o cordão umbilical que ligava literatura brasileira aos cânones europeus.

“*Flamin-n'-assu* é mais sincera porque exclui, completamente, qualquer vestígio transoceânico, porque textualiza a índole nacional; prevê as suas transformações étnicas, exalta a flora e a fauna exclusivas ou adaptáveis do país, combate os termos que não externem sintomas brasílicos, substituindo

o cristal pela água, o aço pelo acapu, o tapete pela esteira, o escarlate pelo açaí, a taça pela cuia, o dardo pela flecha, o leopardo pela onça, a neve pelo algodão, o veludo pela pluma de garças e sumaúma, a ‘flor de lotus’ pelo ‘amor dos homens’ (...)”(BASTOS, 1927).

O manifesto era assim dirigido a dois grupos de intelectuais muito distintos: os parceiros de Abguar e os velhos, chamados genericamente de passadistas, então “apajelados à sombra das vossas tabas primitivas”. Um tipo já apelidado anteriormente por Raul Bopp, sob a caricatura de um “jacaré sagrado”, e que Abguar mostrava “espetados em paus sagrados, os despojos, as glórias, as caveiras – das vossas escaladas às cordilheiras da ilusão” (BASTOS, 1927; FIGUEIREDO, 2012, p.49). Tanto os *novos* como os *velhos* teriam que tomar consciência do caminho sem volta, iniciado pelo movimento nativista da literatura moderna “com pele genuína” – o movimento “Pau-Brasil”. Todos os louros cabiam a esse grupo, pois estava finalmente conseguindo rasgar “as redes do passadismo”, deixando “passar a piracema da mais alta expressão da independência nacional” (BASTOS, 1927). Aqui a referência direta ao *Manifesto da poesia Pau-Brasil* (ANDRADE, 1924), cujos desdobramentos políticos e estéticos serão de grande monta entre os intelectuais paraenses, tanto em Belém, como em São Paulo ou no Rio de Janeiro (NUNES, 1979, GALVÃO JÚNIOR, 2020).

Mas houve balburdia na floresta, “num grande revoar de papagaios arrepiados, papagaios teratológicos, porque tinham dentes de ouro no bico e poleiros de jacarandá”. Os papagaios eram os velhos poetas parnasianos, exímios imitadores da arte europeia, pomposos no palavreado, amantes da retórica e dos pedestais de madeira de lei. Essa analogia, aparentemente original, já aparece em muitas narrativas indígenas e caboclas simbolizando petrificação do conhecimento, em função do caráter repetitivo da ave, desvinculado de qualquer raciocínio. Anos depois, o papagaio apareceria no romance *Terra de Icamiba* como bicho adulator: “papagaio que canta para o cão, porque o cão é forte e dorme embaixo da gaiola.” (BASTOS, 1934, p. 12), o que representava também o verdadeiro “inventário folclórico das coisas do Amazonas, com ânimo de renovação”, passando “em revista os contos da onça, histórias do *ai me acuda*, casos de assombração”, como referiu Raul Bopp (1968, p.222). Era um desejo desses intelectuais a descoberta “no fundo de cada lenda”, daqueles “aspectos sensatos da jurisprudência indígena” para poder utilizar na primeira oportunidade como forma de “retorno aos valores nativos” (1968, p.222).

Abguar Bastos tinha, no entanto, alguns senões a respeito do manifesto de Oswald de Andrade. De fato, não obstante o “repique” que Pau-Brasil havia conseguido na modorrenta literatura pátria, ainda não era o melhor exemplo do “volume da nacionalidade” brasileira. Faltava o fundo gentílico e o traço étnico, por isso “o título incisivo *flami-n’-assú*”, ou “a grande chama indo-latina”, símbolo-mor para o presente e para o futuro. A questão era que *flami-n’-assú* excluía, segundo seu autor, “qualquer vestígio transoceânico”, porque textualizava “a índole nacional”, prevendo “as suas transformações étnicas”, combatendo “os termos que não externassem sintomas brasílicos, substituindo o cristal pela água, o aço pelo acapu, o tapete pela esteira, o escarlate pelo açaí, a taça pela cuia, o dardo pela flecha, o leopardo pela onça, a neve pelo algodão, o veludo pela pluma de garça e samaúma, a *flor de lótus* pelo *amor dos homens*” (BASTOS, 30/9/1927). Recorde-se a lembrança simbólica acapu (do tupi aka’pu), vem no esquadro da memória. Mesmo no presente, no tempo transitório, o ser humano é um processo de existência e, como tal, é basicamente memória (BERGSON, 1965 (1896); BOSI, 1994). A árvore do acapu, comum na Amazônia e Guianas, fornece madeira de ilimitada duração, empregada em assoalhos e móveis finos, muito utilizada nas residências de Belém e Manaus entre os fins do século XIX e até década de 1930, cumpre

esse papel, esse símbolo da permanência da casa, do porto seguro, da ideia de lugar.

Além dos usos e dos costumes, a grande chama transfigurava o sentimento e o ânimo do homem, excluindo o tédio e dando “de tacape na testa do romantismo”, visualizando por outro ângulo as virtudes, os heróis e as efemérides pátrias – em especial, a “guerra de independência”, mito de origem de toda essa história. Descrevendo os hábitos locais e dando-lhes feição poética, *flamin-n’-assú* pretendia ser um reforço ao patriotismo verde-amarelo. Com isso, o próprio Abguar tinha claro o conteúdo conservador embutido em seu manifesto de vanguarda. O aparente paradoxo não deveria ser, segundo o autor, nenhum “estorvo aos grandes charivaris da civilização”. Toda mudança teria que ser rumo à evolução daquilo que o literato acreditava ser a “grandeza natural do Brasil” (BASTOS, 30/9/1927). Note-se aqui o aspecto cronológico do manifesto, ainda no rescaldo dos festejos do centenário da independência do Brasil, no Pará, comemorado em duas datas, 1922 e 1923, por conta da efeméride da adesão do antigo Grão-Pará ao Brasil independente (FIGUEIREDO, 2008).

Como já vimos, a recepção do manifesto precede sua divulgação, o que demonstra que seu ideário já circulava nos meios intelectuais. Na carta encaminhada a Paulo de Oliveira, diretor de *Belem Nova*, Abguar confessava que sua “escola” não queria nenhum “renascimento indiano”, O índio era apenas “o exemplo da nossa força e da nossa grandeza”. Em outro trecho, revelava estar “preparando a conferência *flami-n’-assú*” que em, em breve, estaria pronunciando em Manaus e Belém. Diferentemente dos manifestos de Francisco Galvão e Bruno de Menezes, o projeto de Abguar Bastos valorizava o passado e as tradições pelo registro da memória. “Façamos os heróis e as letras exemplificantes”, insistia o poeta em outra passagem do comunicado. Arrematando a seguir: “Combatamos as superstições demolidoras. Evoquemos todo o passado glorioso da raça. Brasil acima de tudo. Pintura nacional. Teatro nacional. Escultura nacional. Literatura nacional. Poesia nacional. Homens nacionais”. Ao invés de rejeitar o passado, o vanguardismo de Abguar Bastos perseguia uma nova maneira de construir uma poética com base nessa temática de fundo ancestral – uma poesia em que tudo era permitido – métrica, rima ou ritmo, “contanto que a ideia fosse flami-n’-assú” (OLIVEIRA, 15/9/1927). Mas, como o manifesto não era um manual de instruções, seu autor tratou de exemplificar, em versos, alguns pontos de seu brado.

“Deus disse:

*— Vai. Leva a beleza às mulheres da terra do Sol,
depois volta, indescritível e simples para os lagos.
Uiara!*

*Quando a lua é uma cabeça de velhinha
a espiar o segredo das Amazonas,
Uiara vem, à luz, como um suspiro manso
e sinuoso que desabrocha em mulher.*

*Os seus seios molhados chorando luzes d’água
sobre a vitória-régia,
confundem-se na superfície. E há quem diga:
— há um arrepio, ali, no meio da lagoa...*

Quem puder debruçar-se à beira quieta e ciliada

*das suas pálpebras,
ver-lhe-á, pelos olhos claros,
uma fresta maravilhosa do El Dorado.*

*Sua boca tropical é um golpe de papoula enérgica
sob um meio-dia” (BASTOS, 30/9/1927).*

Mal se divulgava o primeiro poema *flami-n’-assú*, começavam os julgamentos ao manifesto – todos, à primeira vista, muito lisonjeiros. Paulo de Oliveira deu início às apreciações, afirmando tratar-se da chama “mais brasileira, mais expressiva (...), mais fecunda e criadora da arte nacional”, por incidir exatamente “na concepção e forma, na expressão e cor” da nova literatura. Por ser vanguarda, “não lhe hão de faltar inimigos”, antecipava o crítico, mas a irradiação da ideia já poderia ser considerada uma certeza de vitória. Eneida de Moraes, desde 1925 residindo na capital da República, enviara suas opiniões atestando a “sensibilidade bem brasileira” de um “poeta bem moderno”. Criticando os afeitos ao simbolismo e ao parnaso, perguntava: “Quem, no Brasil, precisa falar de Cleópatras que não vimos (...); quem precisa falar de mares e céus que não estão na nossa sensibilidade (...)? E as Uiaras? E as Iracemas?” (MORAES, 30/10/1927).

Aos olhos de seus parceiros de letras, Abguar Bastos transformara-se, afinal, no mais “imprevisto inovador (...) surgido no Pará” naqueles tempos (OLIVEIRA, 15/9/1927). Havia, no entanto, um endosso especial para tanta festa em torno do nome do poeta: a política local. O manifesto de Abguar veio à tona justamente quando o diretor de Belém Nova, Paulo de Oliveira, travava uma briga sem precedentes contra então governador do Pará, Dr. Dionysio Bentes (1925-1929). Jornalismo, literatura e política marcaram forte presença nas manchetes das gazetas durante todo aquele ano de 1927, porém a história que aproximara o manifesto de Abguar e a política paraense começara alguns anos antes e termina muitos anos depois. O desdobramento do poema-manifesto viria em forma de romance com *A Amazônia que ninguém sabe*, de 1930, republicado no Rio de Janeiro, em 1934, com o título *Terra de Icamiba: o romance da floresta*. Dois anos depois, aquele grito de Coary, de onde veio *flami-n’-assú* transformar-se-ia em outro livro, *Certos caminhos do mundo*, de 1936, com a história ficcional da conquista do Acre, marcando de vez a visada mais certa do perspectivismo amazônico no modernismo literário brasileiro na década de 1920.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Oswald de. “Manifesto da poesia Pau-Brasil”. *Correio da Manhã*. São Paulo, 18 de março de 1924.

BAMFORD, Julia; POPPI, Franca; MAZZI, D. (eds.). *Space, place and the discursive construction of identity*. New York: Peter Lang, 2014.

BASTOS, Abguar. “À geração que surge”. *Belém Nova*. n.5. Belém, 10 de novembro de 1923.

BASTOS, Abguar. “A poesia na terra das Amazonas”. *Belém Nova*. n.2. Belém, 30 de setembro de 1923.

BASTOS, Abguar. “Flami-n’-assú: manifesto aos intelectuais paraenses”. *Belém Nova*. n.74. Belém, 15 de setembro de 1927.

BASTOS, Abguar. “Poema”. *Revista de Antropofagia*. 1ª denteição. n.1. São Paulo, maio, 1928.

BASTOS, Abguar. “Uiara”. *Belém Nova*. n.75. Belém, 30 de setembro de 1927.

BASTOS, Abguar. *Amazonia que ninguém sabe*. Belém: Instituto Lauro Sodré, 1931.

BASTOS, Abguar. *Certos caminhos do mundo*. Rio de Janeiro: Andersen-Editores, 1935.

BASTOS, Abguar. *Safra*. Rio de Janeiro: Andersen-Editores, 1937.

BASTOS, Abguar. *Terra de Icamiba*. Rio de Janeiro: Andersen-Editores, 1934.

BERGSON, Henri. *Matière et memoire*. Paris: PUF, 1965 (1896).

BOPP, Raul. *Putirum: poesias e coisas de folclore*. Rio de Janeiro: Leitura, 1968.

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembrança de velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BRAGA, Theodoro. “A arte decorativa entre os índios selvagens da foz do Amazonas”. *Revista do Instituto Historico e Geographico do Pará*. v.1, n.1. Belém, 1917, pp.49-52.

CARR, H. Wildon. *Henri Bergson: the philosophy of change*. Washington: Kennikat Press, 1970.

CERTEAU, Michel de. *L’écriture de l’histoire*. Paris: Gallimard, 1975.

FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. *Eternos modernos: uma história social da arte e da literatura na Amazônia (1908-1929)*. Tese de Doutorado. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2001.

- FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. De pinceis e letras: os manifestos literários e visuais no modernismo amazônico na década de 1920. *Territórios e Fronteiras*, v. 9, p. 130-54, 2016.
- FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. Flami-n'-assú: manifesto e perspectivismo amazônico no modernismo brasileiro na década de 1920. *Revista de História (USP)*, v. 181, p. 1-29, 2022.
- FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. Mairi dos Tupinambá e Belém dos Portugueses: encontro e confronto de memórias. In: SARGES, M. de. N.; FIGUEIREDO, A. M.; AMORIM, M. A. (Orgs.). *O imenso Portugal: estudos luso-amazônicos*. Belém: UFPA; Cátedra João Lúcio de Azevedo, 2019, v. 1, p. 19-41.
- FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. Os novos e o centenário: arte, literatura e efeméride no Pará dos anos 20. *Revista de Estudos Amazônicos*, v. 3, p. 165-183, 2008.
- FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. *Os vândalos do apocalipse e outras histórias: arte e literatura no Pará dos anos 20*. Belém: Instituto de Artes do Pará, 2012.
- FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. Outras margens, outros centros: o modernismo brasileiro a partir da Amazônia. In: AMARAL, Aracy; BARROS, Regina T. (Org.). *Moderno onde? Moderno quando? A Semana de 22 como motivação*. 1ª ed. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 2021, v. 1, p. 54-67.
- FIGUEIREDO, Aldrin Moura de; GALVÃO JÚNIOR, Heraldo Márcio. Revistas no Front: aproximações entre Belém Nova e Revista de Antropofagia por meio de manifestos na década de 1920. *Revista Antíteses*, v. 12, p. 166-195, 2019.
- FURTADO, M. T. Abguar Bastos e a série “Os dramas da Amazônia”, ou um romancista em construção. In: NUNES, Paulo (Org.). *Diversidade cultural: diálogos literários*. 2ª ed. Belém: Unama, 2008, v. 2, p. 91-104.
- FURTADO, Marli T. Futurismo e dadaísmo: a deglutição antropófaga de Abguar Bastos em Terra de Icamiba e Certos caminhos do mundo. *Moara*, n.52. p.42-52, 2019.
- GALVÃO JÚNIOR, Heraldo. *Quem não pode morder não mostra os dentes: modernistas e antropofágicos entre São Paulo e Belém do Pará nos anos 1920*. Tese (Doutorado em História). Belém: Universidade Federal do Pará, 2020.
- GALVÃO, Francisco. “Literatura nos Estados: Pará”. *O Mundo Litterario*. v.4, n.12. Rio de Janeiro, 1923, p.105.
- GALVÃO, Francisco. “Manifesto da Belleza”. *Belém Nova*, n.2. Belém, 30 de setembro de 1923.
- GILLES, Mary Ann. *Henri Bergson and British modernism*. Montreal: McGill-Queen's University Press, 1996.
- MAUÉS, Renata. *Manoel Pastana (1888-1984): biografia de uma coleção*. (Dissertação de mestrado em Artes). Belém, Universidade Federal do Pará, 2019.
- MORAES, Eneida de. “Canto novo para o Brasil”. *Belém Nova*. n.76. Belém, 30 de outubro

de 1927.

MORAES, Eneida de. *Terra Verde*. Belém: Livraria Globo, 1929.

NUNES, Benedito. *Oswald canibal*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

OLIVEIRA, Paulo de. “Flami-n’-assú”. *Belém Nova*. n.75. Belém, 30 de setembro de 1927.

OLIVEIRA, Paulo de. Sobre uma carta. *Belém Nova*. n.74. Belém, 15 de setembro de 1927.

REIS, Marcos V. L. *Abgvar Bastos, Amazônia e renovação modernista: romances e manifestos*. Tese (Doutorado de Comunicação, Linguagens e Cultura). Belém: UNAMA, 2020.

SILVA NETO, João Augusto da; FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. Uma imagem, duas narrativas: as representações de uma lenda amazônica em Manoel Santiago. 19&20 (Rio de Janeiro), v. 7, p. 1-20, 2012.

VIEIRA, Ernani. “Flami-n’-Assú”. *A Semana*. n.515. Belém, 10 de março de 1928

WEISGERBER, Jean. *Les Avant-gardes littéraires au XXe siècle*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1984.

Fora do eixo: arte na paraíba entre os anos 1987 e 1990

Robson Xavier da Costa

PPGAV UFPB/UFPE e PPGAU UFPB

Universidade Federal da Paraíba (UFPB)

Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP)

Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA)

Introdução

No final da década de 1980, em muitas das minhas viagens do interior do estado da Paraíba onde residia, para a capital João Pessoa, tive contato com as exposições de artes visuais realizadas na época. Alguns espaços culturais apresentavam regularmente exposições e mostras. Foi no Espaço Cultural José Lins do Rêgo¹ que tive a oportunidade de visitar a 'Momentaufnahme'² ou Arte atual de Berlim, uma exposição coletiva internacional de grande porte, evento raro no estado da Paraíba.

O contato com obras de grandes dimensões, que abordavam técnicas e materiais variados, do hiper-realismo até o neoexpressionismo alemão, marcou-me profundamente, como pretendo candidato a estudante de artes plásticas (o curso de graduação existente no período era a Licenciatura em Educação Artística – artes plásticas, pela Universidade Federal da Paraíba – UFPB). Lembro que o catálogo impresso da exposição, publicado em alemão e português, era um pouco acessível para um estudante de artes visuais, mas com o qual tive contato posteriormente em bibliotecas e em ateliês de artistas locais.

Como um artista emergente, no final dos anos de 1980, saí do Sertão paraibano, onde nasci e vivi a infância e a primeira juventude, e migrei, inicialmente, para o brejo paraibano e, só depois, fixei residência no litoral, na capital do estado da Paraíba, a cidade de João Pessoa. Considerando que a principal produção artística em todas as linguagens, no período citado, estava concentrada nas cidades de João Pessoa e Campina Grande, o fato de ter vindo residir na capital para cursar Graduação em Educação Artística – artes plásticas na Universidade Federal da Paraíba (UFPB), único curso de graduação na área no estado durante o período, aproximou-me da cena artística da cidade.

Décadas depois, já como docente/investigador do Departamento de Artes Visuais (DAV) - do Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV UFPB/UFPE)

1 O Espaço Cultural José Lins do Rêgo é um equipamento cultural do Governo do Estado da Paraíba, ligado à Fundação FUNESC, um espaço cultural multiuso, projeto do arquiteto brasileiro Sérgio Bernardes, inaugurado em 13 de abril de 1982 e reformado em 2014.

2 Mais informações em: COSTA, Robson Xavier da; ALVES, Fabíola Cristina; DIAS, Cris Peres e GHILARDI, Mairana. Momentaufnahme: exposição arte atual de Berlim em João Pessoa – PB. In: **Porto Arte**: revista de artes visuais, Vol. 25, nº 43, 2020, p. 1-15. Disponível em: <https://www.seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/103253>. Acesso em: 22 abril 2023.

- e do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo (PPGAU) da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), voltei-me para a pesquisa na área de História das Exposições e me lembrei dessa emblemática exposição realizada em João Pessoa e em outras cidades brasileiras.

Ao investigar as informações sobre ela no Google, tive uma grade surpresa por não encontrar nenhuma informação sobre a exposição citada. Isso me motivou a pensar no projeto de pesquisa inicial intitulado 'Fora do Eixo: história das Exposições de Arte Invisibilizadas', aprovado pelo PIBIC UFPB/CNPq em 2018, em curso até 2023, com focos específicos em cada ano. O desafio foi de levantar e tabular toda a documentação sobre as exposições de artes visuais realizadas na Paraíba e as principais exposições realizadas no Nordeste brasileiro a partir dos anos 1980.

Durante a Mesa 3 da Jornada da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA), "A Crítica de Arte no Seu Tempo e Entre Tempos", realizada remotamente em 2022, resolvi apresentar um recorte da pesquisa que tenho desenvolvido, desde 2018, vinculada ao Programa de Iniciação à Pesquisa (PIBIC), da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), e ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), intitulada 'Fora do Eixo: história das exposições e curadorias de artes visuais no Nordeste Brasileiro'.

Para isso, apresentei um recorte da história das exposições de artes visuais na Paraíba e no Nordeste brasileiro, durante o final dos anos 1980 e início dos anos 1990, com o objetivo de mapear, analisar e dar visibilidade à produção das exposições desenvolvidas na Paraíba, especificamente na cidade de João Pessoa, durante o período citado, momento de efervescência cultural no estado e de apoio institucional para a produção, a divulgação e a circulação da produção das artes visuais.

Abordei três exposições: a 'Momentaufnahme'³ ou Arte atual de Berlim (1987), a Mostra 'I Arte Atual Paraibana' (1988) e a Mostra 'II Arte Atual Paraibana' (1990), realizadas no Espaço Cultural José Lins do Rêgo. Essas mostras coletivas foram de grande dimensão, porquanto apresentaram um panorama da produção das artes visuais em Berlim (Alemanha) e em João Pessoa (Paraíba - Brasil), com trabalhos de artistas de várias cidades do estado.

O contexto das artes visuais na Paraíba nas décadas de 1970 e 1980 e a 'Momentaufnahme'⁴ ou Arte atual de Berlim (1987)

O que acontecia no trânsito entre os anos de 1980 e 1990 nas artes visuais na Paraíba? A inserção da produção artística paraibana em âmbito nacional. No cenário das artes visuais na Paraíba, no final dos anos 1970 e início dos anos 1980, duas cidades

3 Mais informações em: COSTA, Robson Xavier da; ALVES, Fabíola Cristina; DIAS, Cris Peres e GHILARDI, Mainara. Momentaufnahme: exposição arte atual de Berlim em João Pessoa – PB. In: **Porto Arte**: revista de artes visuais, Vol. 25, nº 43, 2020, p. 1-15. Disponível em: <https://www.seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/103253>. Acesso em: 22 abril 2023.

4 Mais informações em: COSTA, Robson Xavier da; ALVES, Fabíola Cristina; DIAS, Cris Peres e GHILARDI, Mainara. Momentaufnahme: exposição arte atual de Berlim em João Pessoa – PB. In: **Porto Arte**: revista de artes visuais, Vol. 25, nº 43, 2020, p. 1-15. Disponível em: <https://www.seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/103253>. Acesso em: 22 abril 2023.

concentravam a maioria da produção das artes visuais no estado, que são João Pessoa e Campina Grande, em função das instituições culturais existentes e da quantidade de artistas residentes atuantes.

Em 1970, tivemos o reitorado do Reitor Lynaldo Cavalcante na Universidade Federal da Paraíba (UFPB), entre 13/02/1976 e 13/02/1980, que apoiava integralmente as ações artísticas e a extensão cultural, e a criação de algumas instituições culturais na UFPB, que possibilitaram importantes vínculos com a produção artística nacional; em 1977, foi criado o Curso de Graduação em Licenciatura em Educação Artística, com três habilitações: artes plásticas, artes cênicas e música, que agregou artistas locais ou oriundos de Pernambuco, como professores. Houve a influência da tradição da Escola de Arte pernambucana.

Em 1978, foi criado o Núcleo de Arte Contemporânea (NAC) da UFPB, um importante elo entre a produção da arte contemporânea produzida no eixo Rio-São Paulo e a produção local, pelo crítico Paulo Sérgio Duarte, pelo artista paraibano Antônio Dias, pelo artista Raul Córdula, pelo artista e professor da UFPB Chico Pereira e pelo sociólogo e professor da UFPB Silvino Spínola, com o apoio financeiro e logístico da Fundação Nacional de Arte (FUNARTE).

Como espaço experimental de arte contemporânea, o NAC UFPB, atualmente é um equipamento cultural vinculado à Pró-Reitoria de Extensão e Assuntos Comunitários (PRAC) e à Pró-Reitoria de Extensão (PROEX) da UFPB, pôde, na época (1978 até 1985), viabilizar o intercâmbio entre a produção do circuito de arte brasileiro e a produção local, fomentando a realização de exposições individuais e coletivas, cursos, oficinas, laboratórios abertos de litogravura e serigrafia, acervo documental das ações e acervo imagético e bibliográfico.

A participação no NAC UFPB de artistas contemporâneos - como Tunga, Marcello Nitsche, Cildo Meireles, Ana Maria Maiolino, Paulo Roberto Leal, Paulo Klein, Antônio Dias - e locais - como Chico Pereira, Breno Matos (in memoriam), Raul Córdula etc. - que fizeram exposições no prédio histórico da sede do NAC UFPB e intervenções urbanas integradas à cidade, além de algumas ações na Praia de Tambaú e em outras áreas da cidade, no centro histórico, mobilizou os artistas e estimulou a produção artística local e sua inserção nos circuitos nacionais, devido à qualidade dos trabalhos desenvolvidos e ao contato com os artistas e os curadores do circuito nacional, o que repercutiu, inclusive, na imprensa nacional.

Esse contexto remete à produção realizada na década de 1980, nas artes visuais da Paraíba, por uma geração de artistas que atuaram diretamente no NAC - UFPB ou passaram por cursos de formação, aprenderam por meio do contato com outros artistas e curadores e estimularam a experimentação artística no cenário local. A primeira metade da década de 1980 foi marcado pela atuação do NAC - UFPB que fechou para reforma no final dessa década, e voltou dois anos depois, com outra proposta, marcada pelo final do convênio com a FUNARTE e a dificuldade da UFPB de manter os núcleos. Convém enfatizar que prédio do NAC - UFPB é um edifício tombado, localizado na Rua das Trincheiras, no Centro Histórico de João Pessoa, que já foi a Escola de Odontologia da UFPB e fica ao lado do Teatro Lima Penante da UFPB, uma área central, mas que sofre com problemas de isolamento social, devido à incidência de espaços comerciais em suas imediações, o que diminui a vivência cotidiana de públicos e o número de residências em seu entorno. Apesar da intensa movimentação de carros, por ser uma via de alta conexão com o Centro Histórico da cidade, atualmente o NAC - UFPB funciona como uma galeria de arte.

Em 13 de maio de 1982, foi inaugurado o Espaço Cultural José Lins do Rêgo, um importante equipamento cultural da Secretaria de Educação e Cultura do Governo do Estado da Paraíba, projeto do arquiteto Sérgio Bernardes, que apresenta uma proposta de arquitetura contemporânea baseada em uma praça coberta com estrutura metálica articulada. Esse equipamento cultural ainda é considerado um dos principais espaços da cidade de João Pessoa para a produção cultural do estado, que conta com praça coberta, rede de lojas, teatro, cinema, planetário, biblioteca, galeria de arte, museu, memorial, sala de dança, salas de aula e palco para eventos.

O Espaço Cultural José Lins do Rêgo, por meio da coordenação de artes visuais, em parceria com a gestão da Galeria de Arte Archidy Picado, foi palco das principais exposições de artes visuais realizadas na cidade de João Pessoa no final da década de 1980 e início da década de 1990. A exposição coletiva ‘Momentaufnahme’⁵ ou Arte atual de Berlim foi realizada, inicialmente, em Berlim, em comemoração ao aniversário de 750 anos da cidade, em abril de 1987, e foi inaugurada em João Pessoa, em 27 de agosto de 1987, ficando em cartaz até 06 de outubro de 1987, ocupando o mezanino e espaços da praça central do Espaço Cultural. Congregou trabalhos de 40 artistas da Alemanha e cerca de 120 trabalhos de tamanhos e técnicas variados, a maioria com grandes dimensões. Foi realizada, inicialmente, na cidade de João Pessoa e seguiu, posteriormente, em módulos para as cidades de Brasília, Blumenau, São Paulo, Porto Alegre e Curitiba.

As fontes utilizadas para esta pesquisa foram documentos do acervo da Pinacoteca UFPB, catálogos das três exposições analisadas, documentos do acervo da FUNESC e do acervo do Museu de Arte Assis Chateaubriand e arquivos dos jornais impressos da época. Foi possível identificar tanto a repercussão das exposições na cena local quanto a recepção dos artistas e da crítica especializada e a opinião dos visitantes.

O período entre o final da década de 1980 e início da década de 1990 foi de intensa movimentação cultural para as artes visuais na Paraíba, que repercutiu na mídia local e na nacional e favoreceu o intercâmbio entre artistas paraibanos e de outros estados brasileiros e artistas alemães que vieram pessoalmente para o período da exposição ‘Arte Atual de Berlim’, e posteriormente, para os *workshops* realizados na década de 1990, que possibilitaram o diálogo entre esses artistas.

Cada núcleo da exposição teve a curadoria específica de: Dieter Ruckhaberle (1938 – 2018), diretor do Museu Staatliche Kunsthalle, em 1987; Eberhard Roters (1929 – 1994); Heinz Ohff (1922 – 2006) e Wieland Schmied (1929 – 2014) e reuniu cento e vinte obras selecionadas. Em João Pessoa, foi apresentada a exposição completa, e nas demais cidades brasileiras, os núcleos foram separados e apresentadas partes da exposição. A realização da exposição, em João Pessoa, e da itinerância, no Brasil, foi mediada por Maria do Carmo Voght e pelo curador Dieter Ruckhaberle, que, na época, era diretor do Museu Staatliche Kunsthalle e, posteriormente, fixou residência em João Pessoa.

O rico material gráfico impresso sobre a exposição consiste de um catálogo geral

5 Mais informações em: COSTA, Robson Xavier da; ALVES, Fabíola Cristina; DIAS, Cris Peres e GHILARDI, Mainara. Momentaufnahme: exposição arte atual de Berlim em João Pessoa – PB. In: Porto Arte: revista de artes visuais, Vol. 25, nº 43, 2020, p. 1-15. Disponível em: <https://www.seer.ufg.br/PortoArte/article/view/103253>. Acesso em: 22 abril 2023.

sobre a exposição coletiva 'Momentaufnahme⁶ ou Arte atual de Berlim' (figura 01), com versão em português e em alemão, e de catálogos específicos para cada núcleo da mostra, que foram utilizados como fontes primárias para esta pesquisa.

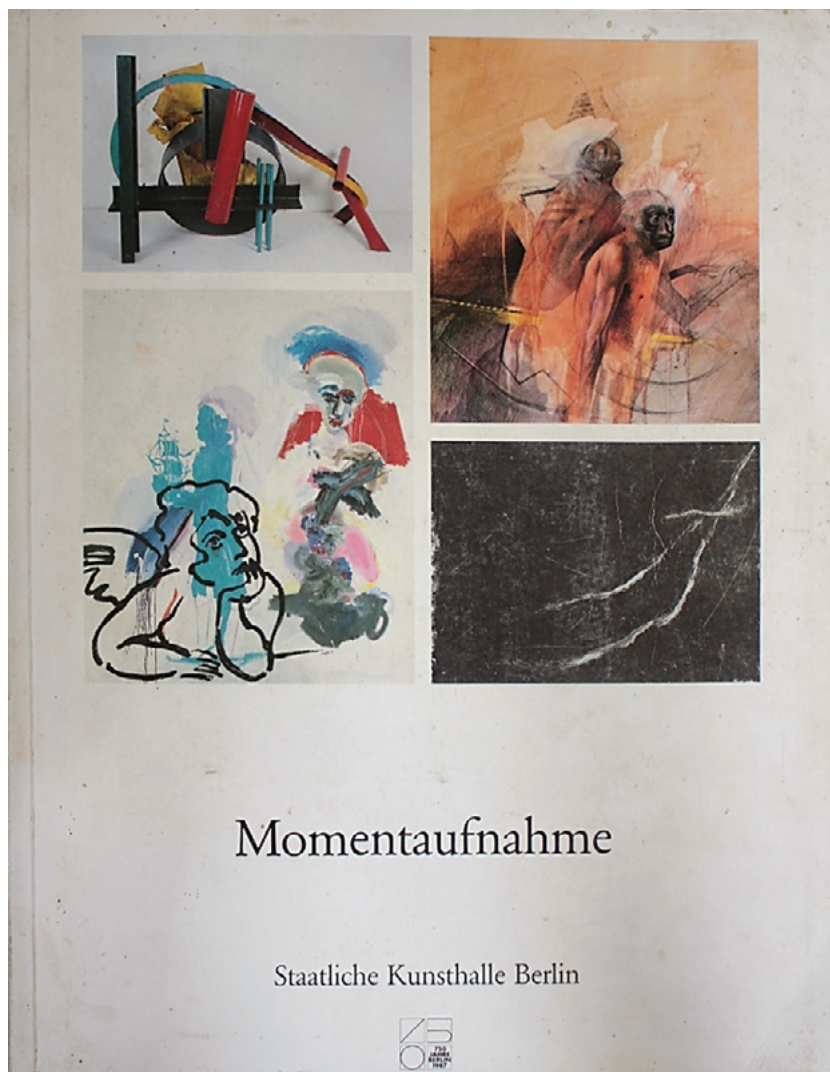


Figura 01 – Capa do catálogo da Exposição Momentaufnahme ou Arte Atual de Berlim, 1987. Fonte: Acervo da FUNESC

Em 1986, alguns dos artistas presentes na exposição já haviam exposto no Brasil, na Exposição Quinze Artistas Berlinenses no Brasil, realizada no Museu de Arte de São Paulo - MASP, com a curadoria de Dieter Ruckhaberle, e que reuniu cerca de 38 obras de grandes formatos. Os trabalhos apresentados na exposição foram marcados pela crítica social ao período da guerra fria, com muitas obras neoexpressionistas alemães.

6 Mais informações em: COSTA, Robson Xavier da; ALVES, Fabíola Cristina; DIAS, Cris Peres e GHILARDI, Mainara. Momentaufnahme: exposição arte atual de Berlim em João Pessoa – PB. In: Porto Arte: revista de artes visuais, Vol. 25, nº 43, 2020, p. 1-15. Disponível em: <https://www.seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/103253>. Acesso em: 22 abril 2023.

Alguns dos artistas que participaram da mostra “Momentaufnahme ou Arte atual de Berlim” na versão realizada em João Pessoa já haviam sido apresentados ao público brasileiro, tais como: Hermann Bachmann (1992 - 1995), Stefanie Vogel (1959 -), Christa Biederbick-Tewes (1940 -), Georg Baselitz (1938 -), Klaus Vogelgesang (1945 -), Manfred Henkel (1936 – 1988) e Gernot Bubenik (1942 -) (COSTA et. al. 2020, p. 5).

A Exposição Momentaufnahme ou Arte atual de Berlim foi uma das maiores e mais importantes exposições coletivas internacionais realizadas na cidade de João Pessoa, desde o ano de 1980, que teve grande repercussão local e estimulou mais diálogos entre a produção das artes visuais paraibanas com a produção do eixo Rio-São Paulo e a produção internacional.

A realização dessa exposição internacional estimulou os artistas paraibanos a pleitearem a realização da Mostra Arte Atual Paraibana, que reuniu a produção dos artistas locais, com representação dos artistas profissionais e dos jovens artistas.

Mostra ‘I Arte Atual Paraibana’ (1988) e Mostra ‘II Arte Atual Paraibana’ (1990)

Por meio da solicitação dos artistas e dos críticos paraibanos, com o apoio da gestão do Governo do Estado da Paraíba e do Espaço Cultural José Lins do Rêgo, foram organizadas duas versões da Mostra Arte Atual Paraibana, uma exposição coletiva que objetivou reunir a produção das artes visuais da Paraíba com a representação de artistas profissionais e jovens artistas em formação. A vasta produção local de artes visuais, com artistas consagrados nacional e internacionalmente, foi um dos fatores que influenciaram a realização da I e da II Mostras Arte Atual Paraibanas (figuras I e II).

Em agosto de 1988, foi aberta a Mostra I Arte Atual Paraibana, no mezanino 01 do Espaço Cultural José Lins do Rêgo, uma exposição coletiva que reuniu 93 artistas paraibanos ou residentes no estado da Paraíba: 54 por convite e 39 por seleção pública, compondo uma exposição com cerca de 300 trabalhos em técnicas e dimensões variadas.

Dois anos depois, de 1º. de novembro a 12 de dezembro de 1990, foi realizada a Mostra II Arte Atual Paraibana, também no mezanino 01 do Espaço Cultural José Lins do Rêgo, da qual participaram 93 artistas: 64 convidados e 29 selecionados, com cerca de 300 trabalhos com técnicas e dimensões variadas.

O fato de ter havido uma II Arte Atual Paraibana, justamente dois anos após a primeira, tudo de acordo como estava previsto no regulamento, faz crer em uma possível continuidade deste evento que tem por objetivo ser espaço maior de todos os artistas plásticos paraibanos. Independentemente de qualquer enfoque, esse de fato é, sem sombra de possível dúvida, a mola mestra que deverá caracterizar a ARTE ATUAL PARAIBANA daí considera-lo como sendo de suma importância. A ARTE ATUAL deve ter uma visão global da arte paraibana como um todo, em um mesmo local e de uma só vez. (CANTALICE, 1990, p. s/p).



Figura 02 – Capa do catálogo das Mostras I e II Arte Atual Paraibana.
Fonte: acervo FUNESC, 1988 e 1990

As duas versões da Mostra Arte Atual Paraibana, realizadas com um intervalo de dois anos, demonstrou o potencial da produção artística local e a qualidade da produção das artes visuais do estado da Paraíba. Em visões críticas diferenciadas, podemos identificar as posições da crítica de arte da época.

A participação de críticos de arte de vários estados e cidades brasileiras, como Eudes Rocha Júnior (João Pessoa), Cildo Oliveira (São Paulo), Paulo Klein (São Paulo), Alberto Beutmuler (São Paulo), Justino Marinho (Salvador), Celso Marconi (Recife), Reinaldo Roels (Rio de Janeiro), George Racz (Rio de Janeiro), Ana Maria de Paula Racz (Rio de Janeiro), Lenine de Lima Medeiros (Rio de Janeiro) e Paulo de Tarso Cheida Sans (São Paulo), e dos críticos locais responsáveis pelo processo seletivo dos artistas inscritos, como Eudes Rocha Júnior, Dyógenes Chaves, Chico Dantas, Fred Svendsen e Chico Pereira, foi fundamental para a análise crítica das obras inscritas e selecionadas.

A posição da crítica Ana Maria de Paula Racz do Rio de Janeiro, já trazia uma questão decolonial, em que questionava a visão folclórica atribuída à arte produzida fora do eixo Rio-São Paulo, principalmente os trabalhos artísticos do Nordeste ou do Norte do país, como uma visão míope daqueles que desconhecem a qualidade dos artistas e de sua produção.

Quando se fala em arte, então, é difícil até encarar a ousadia da Mostra. Arte? Atual? Na Paraíba? Como? Não é região predestinada a um folclorismo de cunho turístico e decorativo? Os possíveis talentos não teriam imediatamente imigrado em busca de melhores perspectivas e ofertas? É fácil relacionar alguns bons exemplos... (...) Essa visão colonizadora é inconcebível, embora exista. É verdade que na Paraíba, como em outras regiões, do Norte ao Sul do Brasil, os artistas procuram lançar-se no cenário nacional, mas nem todos emigram e a migração nem sempre se associa a um talento maior. (...) pela sua história passada e presente, a arte paraibana tem enriquecido sobremaneira as artes plásticas brasileiras e folclóricas são os que não sabem disso. (RACZ, 1999, s/p).

O crítico paraibano Eudes Rocha Júnior, de João Pessoa, comentou sobre a importância da realização da II Arte Atual Paraibana para a produção das artes visuais no estado como um panorama da arte local:

Agora, tentando interpretar os anseios da maioria dos nossos artistas e, para dissipar quaisquer elocubrações, eu arriscaria afirmar que o espírito dessa mostra não reside, em momento algum, numa tentativa de se criar uma bienal paraibana para competir com São Paulo ou qualquer evento do gênero, mas, antes, proporcionar aos artistas do nosso estado uma oportunidade de, conjuntamente, apresentarem, de dois em dois anos, o que de melhor conseguirem produzir, ensejando, a partir desse painel, uma apreciação e um julgamento mais amplo, preciso e correto (ROCHA JÚNIOR, 1990, s/p).

As duas versões da Mostra Arte Atual Paraibana (1988 e 1990) marcaram uma década de intensa produção e um frutífero período das artes visuais paraibanas, que reverberaram na nova geração de artistas e na inserção de novas produções, capitaneadas pelas oficinas de artes visuais desenvolvidas nas salas do Espaço Cultural José Lins do Rêgo, demonstrando o papel institucional na produção cultural do estado da Paraíba.

Considerações finais

A relação entre as três exposições descritas - 'Momentaufnahme ou Arte atual de Berlim (1987)', Mostra I Arte Atual Paraibana (1988) e Mostra II Arte Atual Paraibana (1990) - demonstra a importância do contato e do intercâmbio entre os artistas locais, nacionais e internacionais e reforça o diálogo entre a produção das artes visuais paraibanas, a chamada "produção nacional" (considerando que a produção das artes visuais paraibanas também é nacional), e a produção internacional, particularmente da Alemanha.

A atuação e a presença contínua do artista e curador Dieter Ruckhaberle (1938-2019), falecido em 2019, ao fixar residência em João Pessoa após a "Momentaufnahme ou Arte atual de Berlim (1987)", garantiram a abertura necessária para a continuidade dos convênios entre os artistas paraibanos e os alemães. Alguns artistas, como Flávio Tavares e Miguel dos Santos, residiram e desenvolveram trabalhos em Berlim, e outros paraibanos passaram a residir definitivamente na Alemanha.

As três exposições realizadas nos anos de 1987, 1988 e 1990 repercutiram na mídia local e na nacional (devido à Momentaufnahme ou Arte atual de Berlim - 1987) e foram importantes para divulgar a produção artística local em âmbito nacional.

A conjuntura que proporcionou a realização das três exposições de grande porte na cidade de João Pessoa teve o apoio institucional do Governo Estadual da Paraíba, do Governo Federal e dos órgãos federais da Alemanha, com o objetivo de estimular a produção cultural de Berlim e do estado da Paraíba, nas décadas de 1980 e 1990, apesar da falta de continuidade da Mostra Arte Atual Paraibana ou de outras mostras coletivas de artes visuais que fossem tão significativas para a arte brasileira.

REFERÊNCIAS

CANTALICE, Arthur Américo Siqueira Campos. Um ponto para discussão. In: **Catálogo da Mostra II Arte Atual da Paraíba**. João Pessoa – PB: Editora União - FUNESC – Governo do Estado da Paraíba, 1990.

Catálogo Momentaufnahme ou Arte atual de Berlim. Versões em alemão e em português. Berlim -Alemanha - e João Pessoa – Paraíba, Brasil: Museu Staatliche Kunsthalle e Governo do Estado da Paraíba, 1987.

Catálogo da I Arte Atual da Paraíba. João Pessoa – PB: Editora União – FUNESC -Governo do Estado da Paraíba, 1988.

Catálogo da II Arte Atual da Paraíba. João Pessoa – PB: Editora União – FUNESC - Governo do Estado da Paraíba, 1990.

COSTA, Robson Xavier da; ALVES, Fabíola Cristina; DIAS, Cristiane Peres e GUILHARDI, Mainara. Momentaufnahme: exposição Arte Atual de Berlim em João Pessoa – PB. In: **Revista Porto Arte**. Vol. 25, nº 43, Porto Alegre RS: UFRGS, jan/jun 2020.

RACZ, Ana Maria de Paula. II Arte Atual Paraibana. In: **Catálogo da II Arte Atual da Paraíba**. João Pessoa – PB: Editora União – FUNESC - Governo do Estado da Paraíba, 1990.

ROCHA JÚNIOR. Eudes. Apostando em melhores dias. In: **Catálogo da II Arte Atual da Paraíba**. João Pessoa – PB: Editora União – FUNESC - Governo do Estado da Paraíba, 1990.

A cidade sensível

Paulo Roberto de Oliveira Reis

Ações e proposições artísticas nos espaços urbanos caracterizam, desde o final dos anos 1960, reconfigurações simbólicas das cidades ao sobreporem nos mapas citadinos a epiderme viva de outras cartografias. No artigo *Walter Benjamin e a paixão pela cidade*, Marcio Seligmann-Silva discute o exercício reflexivo sistemático do filósofo da modernidade apontando que ele via “na cidade um livro e um mundo a ser lido” (Seligmann-Silva, 2020, p. 22.) E assim, vista como um imenso livro, talvez enciclopédia infinita e teatro dos sentidos, a urbe constitui-se discursivamente por fluxos velozes e cada vez mais complexos de significação na contemporaneidade. E é na chave dos processos de pertencimento, inteligibilidades e reiteração da discursividade dos tantos modos de vida que o compromisso da partilha pública de algumas experiências artísticas propõem distintos olhares a este “entorno vivido” (SANTOS, 2012. p. 81). E, assim posta, é esta discussão na qual se constitui e se constrói a presente pesquisa. Parte-se da “definição de arte como sendo um conjunto de signos incitadores de transformação na experiência de mundo” (BRAGA, 2017) para evidenciar uma sutil trama de fluxos de significação dos espaços-tempos urbanos. Assim, como mirar seus abandonos, apagamentos e propositadamente possibilitar uma escavação conjunta das memórias culturais e sociais da vida contemporânea. Ao reunir e justapor um conjunto de ações artísticas executadas nos espaços da cidade de Curitiba à partir dos anos 2000 e discutir suas questões poéticas entranhadas nas malhas urbanas, tem-se em vista instaurá-las como diversificados marcos de um pensamento reflexivo que trama ações crítico-poéticas aos modos de existência coletivos.

As cidades contemporâneas são atravessadas por uma miríade de novos olhares críticos e proposições fora dos espaços institucionais da arte que estabelecem um diálogo direto com a discursividade da cidade e as experimentações das artes visuais. As ações a serem aqui apontadas podem ser agrupadas em vetores próprios que perfazem modos de viver e perceber sensivelmente o entorno urbano. São elas:

1. Proposições que tecem percepções específicas sobre a paisagem e o meio ambiente urbano – *Árvore no Passeio Público* (2002) de Gabriele Gomes; *Zênite* (2007) de Cynthia Lorenzo, Denise Bandeira, Eliane Moreira, Juliane Fuganti, Laura Miranda, Lauro Borges, Mai Fujimoto, Mariana Frochtengarten, Rebeca Ficinski e Thalita Sejanos e *Jardinagem: territorialidade* (2015) de Faetuzah Tezelli;
2. Propostas que atentam para outros usos e partilhas de espaços degradados ou a serem transformados *Rua Nilo Peçanha, 3670* (2005) de Cleverson Salvaro e Rodrigo Dulcio; *Projeto Maria da Luz* (2006) de Lurdinha Branquinho e *Objeto para performance* (2013) de Washington Silvera;
3. A reconfiguração de espaços públicos através de novos marcadores sociais – *Projeto Neon (Plas Ayiti)/2014* de Milla Jung; *Recartógrafos* (2010) do Coletivo E/OU e *Instalação AMARELO I* (2009) de Carla Vendrami.

4. E, por fim, ações que partem dos registros da violência de gênero ao mesmo tempo que afirmam e propõem no escopo de suas ações uma cidade plural. São elas: *Gilda convida Maria Bueno* (2015) da CiaSenhas de Teatro; *Opereta das Excluídas* (2019) de Ronie Rodrigues em parceria com Bernardo Stumpf, Igor Alegro e Rudolfo Auffinger e *Basquete das excluídas* (2019).

Ao enredar tantas estratégias poéticas nos espaços nas quais foram realizadas, com seus distintos modos de participação e diferentes espectadores e público, elas entrelaçam discussões de performatividade, ativação de espaços, participação coletiva, estratégias lúdicas, crítica política-social e outras temporalidades.

O campo de ação das propostas aqui discutidas são ambientes urbanos específicos. E assim, toma-se como ponto de partida um pensamento das grandes cidades brasileiras historicamente planejadas, entre outras bases, na herança dos traçados do urbanismo barroco, na hierarquização dos espaços e vias monumentais da passagem do séc. XIX ao XX, nas experiências racionalistas modernas, na hierarquização de bairros ‘nobres’ e territorialidades que exilam camadas da população de baixa renda, entre outras. No livro *A cidade no Brasil*, Antonio Risério aponta alguns marcadores sociais para a pólis contemporânea: “violência, tráfico de drogas(...), expansão das favelas, carência habitacional, congestionamentos, desemprego, sistemas de saúde sucateados, falta de água ‘encanada’ e esgotamento sanitário, poluição” (RISÉRIO, 2012, p. 301/302). Entre tantos outros vetores, percebe-se a vida urbana subsumida na permanente aceleração em contraste com uma temporalidade menos veloz, na sobreposição e indefinição entres espaços públicos e privados e na virtualidade das redes de informação e localização. Também e sobretudo percebem-se posturas de resistência nas proposições de diversificados mapas marcados por outros afetos e percepções. Tais ações críticas constroem-se em pautas políticas comunitárias e também em proposições artísticas representadas por um heterogêneo conjunto de ações concebidas por artistas e coletivos.

Há uma perspectiva histórica no Brasil das manifestações artísticas que ocuparam os espaços urbanos de forma precursora e que, significativamente, traziam uma vontade crítica de refletir sobre arte, outros espaços e formas de existência. Um de seus artistas precursores foi certamente Flávio de Carvalho com as ações intituladas como *Experiência 2* em 1931, e *Experiência 3* em 1957 (OSÓRIO, 2000), ambas caracterizadas, resumidamente, por estratégias de estranhamento do sujeito na cidade. Mas foi à partir de final dos anos 1960, em especial, que textos e proposições dos artistas Hélio Oiticica e Lygia Pape e do crítico Frederico Moraes, entre outros, que construíram-se mais efetivamente um território de experimentação, além daqueles institucionais da arte. Mesmo salientando as *Experiências de Carvalho*, o contexto de final dos anos 1960 vincula-se a uma posição coletiva mais ampla e conceitualmente melhor estruturada nas suas intersecções experimentais juntos aos espaços fora dos museus.

O crítico Frederico Moraes também apresentou em seus textos e proposições algumas formulações sobre a expansão ou integração das artes visuais em locais públicos. Seja no conjunto de ações reunidas no evento Arte no Aterro – um mês de arte pública (1968) no qual em seu folheto de divulgação assim era declarado – *A arte é do povo e para o povo. É o povo que julga a arte. A arte deve ser levada à rua (...)* (MORAIS, 1995, p. 301-302). Também em seu projeto dos Domingos da criação (1971) e certamente na organização do evento Do Corpo à terra (1970) em Belo Horizonte, mostrado em paralelo à exposição *Objeto e participação*, no qual apresentavam-se uma série de proposições artísticas espalhadas

pelos espaços da cidade. Neste evento Morais apresentou sua intervenção *Quinze lições sobre arte e história da arte – apropriações: homenagens e equações* na qual privilegiava “uma certa ligação entre a vivência e leitura das propostas artísticas pelo espectador e a cidade” (REIS, 2006, p. 65). E por fim, apontar a importância de seu texto *Plano-piloto da futura cidade lúdica* apresentado no IV Colóquio da Associação Brasileira de Museus de Arte. Numa reflexão comprometida com a urgência e potência das novas práticas artísticas e da redefinição do papel dos museus de arte afirma-se que “é na rua, onde o ‘meio formal’ é mais ativo, que ocorrem as experiências fundamentais do homem” (GOGAN, 2017, p. 270).

Nos espaços urbanos de Curitiba foram realizadas as primeiras proposições artísticas no início dos anos 1970 e que já anunciavam práticas artísticas que tangenciavam a instituição museu. Tratam-se de ações que fizeram parte dos Encontros de Arte Moderna nos anos 1970, idealizados pela historiadora e crítica Adalice Araújo (FREITAS, 2017). A primeira das ações em 1971 foi justamente o *Sábado da criação* proposto por Frederico Morais ao trazer sua experiência dos *Domingos da criação* no MAM Rio e que, em sua experiência de Curitiba, foi realizado no canteiro de obras da futura Rodoferroviária de Curitiba. No ano seguinte realizou-se a *Expedição poética ao Centro Politécnico* (Campus da Universidade Federal do Paraná), também proposta por Frederico Morais, e que teve um caráter de exploração espacial e sensorial. Nas duas proposições conduzidas por Morais em Curitiba o que se evidenciava era a experimentação e o entendimento dos espaços da cidades sob um olhar que buscava um sensível não aparente e não-artístico. Ao partirem-se de novos parâmetros para se refletir em ações experimentais da arte construiu-se, além de um olhar mais sensível, uma nova apreensão corporal. Depois da radicalidade do evento *Do corpo à terra*, no qual foi organizador e também participante, a condução e/ou acompanhamento das duas ações em Curitiba por parte de Morais reverberaria, com a sua potência poética, outros acionamentos artísticos na cidade.

Mais um outro marco importante na experimentação artística nos espaços urbanos de Curitiba, ocorreu na Gincana Ambiental, proposta pela artista Josely Carvalho no VI Encontro de Arte Moderna (1974), assim descrita: “a ‘Gincana’ foi apresentada como um ‘evento urbano’ destinado a ‘envolver o participante no seu meio ambiente’ por meio de seus mais diversos aspectos: sociológico, psicológico, urbanístico e ecológico” (FREITAS, 2017, p. 286). Na proposição da artista, solicitava-se aos grupos de participantes um olhar atento em busca do estranhamento do que era conhecido na cidade e, ao mesmo tempo, atento para condições sociais e culturais específicas. Pode-se mesmo aproximar a Gincana Cultural de Jocely de Carvalho à ação do Passeio Estético-Sociológico no Brooklin, do artista Fred Forest, ocorrido um ano antes na capital paulista (FREIRE, 2000).

Nos anos 1980 os espaços públicos foram pouco a pouco retomados num contexto da redemocratização e, em especial pelo fim do AI-5, instrumento de coerção e suspensão da cidadania. Daquele contexto pode ser observada uma retomada dos espaços da cidade:

De certa forma, podemos afirmar que nos grandes comícios pelas diretas e pela reivindicação da anistia aos exilados políticos, uma retomada do espaço público era conquistada pelos cidadãos. O espaço público não era mais o espaço de cerceamento e controle militar dos anos do regime militar, mas sim tecido na nova agenda democrática. Entendemos este espaço não apenas em sua fisicalidade, mas na noção de esfera pública ao constituir-se como o novo espaço do debate e da negociação política e social (REIS, 2009, p. 170).

Ações realizadas na cidade como a movimentação do evento Moto-Contínuo (1983), formado pelos artistas Denise Bandeira, Eliane Prolik, Geraldo Leão, Mohamed Ali el Assal, Raul Cruz e Rossana Guimarães, e as ações do grupo Sensibilizar (1984), formado pelos artistas Sergio Moura, Jarbas Schünemann, Genésio Jr., Djalmir Alves, Aílton Silva e Valter Montenegro, configuram-se como ações que estabeleceram outros modos poéticos para ações urbanas no período final da ditadura.

REFERÊNCIAS

BRAGA, Paula. A cidade, a política e a mutação da arte. Entre Hélio Oiticica e Cripta Djan. *Arquitextos*, São Paulo, ano 18, n. 208.03, Vitruvius, set. 2017 <<https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/18.208/6720>>.

FREIRE, Cristina. Espaço e lugar: os registros da paisagem urbana na arte contemporânea. In SALGUEIRO, Heliana Angotti (org.). *Paisagem e arte*. São Paulo: CBHA, 2000.

FREITAS, Artur. *Festa no vazio: performance e contracultura nos Encontros de Arte Moderna*. São Paulo: Intermeios, 2017.

GOGAN, Jessica; MORAIS, Frederico. *Domingos da criação: uma coleta poética do experimental em arte educação*. Rio de Janeiro: Instituto MESA, 2017.

MORAIS, Frederico. *Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro, 1816-1994*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

OSORIO, Luiz Camillo. Flávio de Carvalho. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2000.

REIS, Paulo. RETOMADA DO ESPAÇO PÚBLICO NOS ANOS 80: análises de alguns trabalhos dos Grupos 3NÓS3, Sensibilizar e do evento Moto Contínuo in *Resúmenes*. I Seminario Internacional sobre Arte Público en Latinoamérica. *Arte público y espacio urbano. Relaciones, interacciones, reflexiones*. Buenos Aires: GEAP-Latinoamérica, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, Universidad de Buenos Aires, 2009.

RISÉRIO, Antonio. *A cidade no Brasil*. São Paulo: Editora 34, 2012.

SELIGMANN-SILVA, Márcio, Walter Benjamin e a paixão pela cidade. *Pandaemonium*, São Paulo, v. 23, n. 40, mai.-ago. 2020, p. 20-42.

Mário Pedrosa e Sérgio Milliet : dois críticos brasileiros no contexto da Associação Brasileira de Críticos de Arte.

Lisbeth Rebollo Gonçalves

Mário Pedrosa e Sergio Milliet são intelectuais brasileiros, ligados à história da ABCA e da AICA Internacional. Suas trajetórias se distinguem pela prática da crítica de arte durante o período entre as duas grandes guerras do século XX e o após segunda guerra mundial no século XX.

Seus nomes estão ligados ao contexto da história da arte moderna no Brasil, assim como à projeção da arte brasileira no estrangeiro, Europa, Estados Unidos e também na América Latina . Sérgio Milliet viveu de 1898 a 1966 e Mário Pedrosa, de 1900 a 1981. Pedrosa viveu 15 anos mais que Milliet. Este fato lhe deu a oportunidade de testemunhar as mudanças que se produziram no momento que foi chamado de pós-modernismo.

A prática da crítica e as atividades de gestão cultural que estes críticos desenvolveram no âmbito do Museu de Arte Moderna e e na Bienal de São Paulo coincidem com sua participação na história da ABCA e da mAICA.

No contexto nacional e internacional, Mário Pedrosa é quem atualmente mais chama a atenção dos especialistas em arte e das instituições artísticas. Sérgio Milliet, se comparado a Pedrosa, neste momento, apesar de haver diversas teses sobre sua produção intelectual como crítico de arte e de literatura, produzidas nos últimos 40 anos não está tão presente no cotidiano dos debates. Ele foi estudado como poeta, ensaísta, tradutor, crítico de arte e gestor cultural. A reflexão de pesquisadores sobre Milliet -- é preciso ressaltar-- sempre destaca sua notoriedade.

Fatores ligados ao contexto da globalização cultural podem explicar este fato aqui em observação. Uma apreciação crítica desta questão é um dos pontos desta breve palestra.

Os dois intelectuais em ação no contexto nacional e internacional.

Durante 25 anos, Milliet escreveu para jornais e revistas nacionais (principalmente para o Estado de S.Paulo) e para revistas internacionais (Le Carmel, da Suíça ; Lumière, da Bélgica, entre outras). E sua presença foi de grande importância para as instituições que promoviam a arte moderna no Brasil. Ele está ligado à história do Museu de Arte Moderna de São Paulo e à organização de suas quatro primeiras bienais.

No processo de criação do Museu de Arte Moderna de São Paulo, durante a década de 1940, Milliet foi interlocutor de Nelson Rockefeller, de quem o Museu recebeu um primeiro conjunto de obras para sua coleção. Quanto à Bienal de São Paulo, ele foi a pessoa que interagiu com a cena internacional da crítica de arte da época.

Críticos de diferentes partes do mundo, participaram ao seu lado de júris internacionais desta instituição.

Sérgio Milliet foi o crítico brasileiro convidado para participar do congresso de 1948 organizado pela UNESCO, quando o projeto de criação da AICA foi apresentado.

Na ocasião da segunda reunião de 1949, em Paris, sempre na sede da UNESCO, ele estava novamente presente. Nesta ocasião, foram apresentados e votados os estatutos da Associação Internacional de Críticos de Arte e noticiada a criação das primeiras 13 seções nacionais da AICA, entre elas a brasileira, a ABCA, criada por via de sua articulação. Na reunião de 1949, foi realizado um primeiro Congresso no qual Milliet apresentou a comunicação “Marginalidade da Arte Moderna”. Neste texto, publicado no Brasil como um ensaio, ele discutiu a arte como um processo social, recorrendo à antropologia e à sociologia, realizando uma análise inédita na época. Sua comunicação foi apresentada em francês e o manuscrito se encontra nos Arquivos de Crítica de Arte da AICA, hoje na Universidade de Rennes, um arquivo administrado por esta universidade, pelo Instituto Nacional de História da Arte e pela AICA Internacional.

Em 1949, quando Paul Fierens (historiador, crítico e diretor dos Museus Reais de Belas Artes da Bélgica) foi eleito como primeiro presidente da AICA, Sérgio Milliet foi escolhido como Secretário Regional para a América Latina. No mesmo quadro administrativo, os vice-presidentes foram : Lionello Venturi (itália, James Johnson Sweeney (Estados Unidos), Raymond Gogniat (França), Crespo de la Serna (México) e Gerard Knuttel (Holanda). Simone Gille Delafon (França) foi escolhida como Secretária Geral e Walter Kern (Suíça), como tesoureiro.

Como dissemos, foi Sérgio Milliet quem promoveu a criação da Associação Brasileira de Críticos de Arte, que ele presidiu até 1959. Ele ainda era o presidente quando teve lugar o Congresso Internacional Extraordinário da AICA no Brasil, em 1959 organizado por Mário Pedrosa e Mario Barata. Ele motivou Romero Brest a criar a AICA Argentina, que surgiu no início do decênio 1950.

Como mencionamos na introdução desta palestra, Milliet nasceu em 1898 e faleceu em 1966. Sua atividade no Brasil foi intensa durante o período de emergência e da afirmação da arte moderna no país, da criação dos museus de arte moderna de S.Paulo e do Rio de Janeiro e da Bienal de São Paulo.

Sua atividade é importante desde a década de 1920, na Semana de Arte Moderna e na afirmação das ideias modernistas, de 1938 até 1966, como crítico do jornal O Estado de S.Paulo. Está presente, portanto, no período de consolidação e internacionalização da arte no Brasil.

Na vida política, nos anos 1940, na época do governo Vargas, Sérgio Milliet é socialista.

Estudou em Genebra, na Escola de Comércio e dedicou-se às Ciências Sociais. Adepto da Sociologia do Conhecimento, ele considerava o papel do crítico como o de um observador que tentava apontar ao leitor, as direções que a arte moderna ia assumindo.

Como crítico, ele analisava e comentava os fatos, mas jamais tomava partido em favor de determinado movimento ou artista. Seu modo de pensar se caracteriza por uma forte dimensão ética. Para ele, num país sem tradição de vanguardas até 1930, era necessário criar as condições para que o público compreendesse a arte, os movimentos de vanguarda e a modernidade. Ele não aderiu às correntes artísticas que iam surgindo, mas procurava compreender e fazer compreender.

Seu discurso sobre arte se caracteriza pelo relativismo, o ceticismo, sua análise e suas afirmações não são impostas.

Mário Pedrosa nasceu em 1900 e morreu em 1981, Estudou em Lausanne, na Suíça e na Alemanha, aproximando-se da teoria da Gestalt que ele aplicará pioneiramente à análise da forma na arte (defendeu a tese "*Da Natureza Afetiva da Forma*"). Alargou os conhecimentos sobre o campo da psicologia e da psicanálise, durante o período em que viveu nos Estados Unidos, quando pode acompanhar conferências de pesquisadores pioneiros neste campo, os quais, na época, viviam naquele país.

Em seu discurso crítico, Pedrosa explica os movimentos artísticos, a arte moderna como linguagem, apoiando-se na Estética e na Psicologia. Teoriza e encoraja movimentos artísticos que lhe interessam como crítico.

É um observador agudo das transformações que acontecem no processo artístico. Identifica desde 1962, antes dos teóricos europeus e norte-americanos, a emergência de um momento pós-moderno.

Ele viveu nos Estados Unidos de 1938 a 1945, porque experimentou dificuldades políticas com a ditadura instalada no país, naquela época. No seu retorno ao Brasil, na cena cultural brasileira, ele desempenhará um papel importante desde 1945, principalmente para as décadas de 1950 e 1960, embora tenha iniciado sua contribuição crítica em 1933, ano em que escreveu um ensaio sobre Käthe Kollwitz e sua arte social.

Nos anos 1940 e 1950, ele estimulou os jovens artistas e defendeu suas propostas. O Grupo Concretista do Rio de Janeiro recebeu seu apoio total e ele contribuiu à difusão teórica da sua proposta estética.

Os jovens artistas concretos reconheceram a importância de Pedrosa na afirmação de suas carreiras. Além do concretismo, ele apoiará mais tarde o neo-concretismo, que deste primeiro se originou. Seus artigos sobre Ligia Clarke e Hélio Oiticica, entre outros artistas ligados ao movimento, tornaram-se referências. Pedrosa estará fortemente ligado ao meio artístico do Rio de Janeiro e de São Paulo.

Ele escreveu, de 1946 a 1951, para o jornal *Correio da Manhã* e, para o *Jornal do Brasil*, a partir de 1957. Em São Paulo, ele colaborou com artigos para com *O Estado de S. Paulo* e a *Tribuna da Imprensa*.

Durante a década de 1950, Pedrosa teve uma intensa participação na ABCA e na AICA Internacional. Será vice-presidente da AICA, em 1957. Em 1959, junto com Simone Gilles Delafon, Secretária Geral da AICA, organizará o Congresso Internacional Extraordinário realizado em Brasília, no Rio de Janeiro e em São Paulo, antes da inauguração da nova capital (Brasília, Síntese das Artes). Pedrosa, de 1960 a 1963, será o diretor do Museu de

Arte Moderna de São Paulo. De 1963 a 1969, ele será o presidente da Associação Brasileira de Críticos de Arte e também Vice-Presidente da AICA, também em 1961 e em 1970. Sua presença foi importante para as bienais de São Paulo.

Em 1968, Pedrosa desencadeou um movimento internacional contra a censura que se fizera a Exposição das obras que iriam para a Bienal de Paris, mostra realizada no Rio de Janeiro. Era o período da ditadura que se instalara, em 1964, e vigoraria por 20 anos. Este movimento recebeu o apoio ativo de Pierre Restany e resultou no boicote internacional à Bienal de São Paulo de 1969.

Observando estas datas, podemos observar que enquanto Sergio Milliet reduz sua atividade no meio artístico, Pedrosa intensifica sua ação.

No ativismo político, no contexto do século XX, podemos dizer que Sérgio Milliet apresenta um comportamento mais discreto mesmo tendo liderança na formação e direção da Associação dos Escritores que se manifesta contra a ditadura Vargas, em seu congresso de 1945.

Mário Pedrosa, como uma personalidade mais extrovertida, agia no âmbito do movimento sindical dos anos 1930, engajando-se no partido comunista e depois aderindo ao Trotsquismo e trabalhando para a organização da IV internacional.

Mais tarde, durante o período da ditadura no Brasil que se instalou de 1964 e que durou vinte anos, ele se pronunciou contra o regime que respondeu violentamente. E. Por esta razão, se exilou no Chile durante o governo Allende, onde teve importante papel como gestor cultural.

Observamos, portanto, comparando as trajetórias dos dois críticos brasileiros, que eles são ativos no contexto nacional e internacional de seu tempo. Os dois estudaram na Europa, durante as duas primeiras décadas do século XX.

Os dois são precursores, na interpretação da arte, quando utilizam teorias que emergem ou se desenvolvem novos rumos no campo das Ciências Humanas : a Antropologia, a Etnologia e a Sociologia (a Sociologia do Conhecimento – Karl Mannheim), no caso de Milliet. A Psicologia da Forma no caso de Pedrosa. Os dois são renomados como críticos de arte e participam ativamente da ABCA e da AICA, tendo relações com museus e Bienais --- de São Paulo, de Paris e de Veneza.

Os dois tem contatos com outros países da América Latina. Os dois seguem, com interesse e de perto, os desenvolvimentos da Arte Moderna da sua época, acompanhando os desenvolvimentos das tendências abstratas.

Vale colocar agora a pergunta : quais são as razões, na atualidade, do grande interesse em torno de Mário Pedrosa, do destaque dado a Pedrosa, do imenso interesse sobre sua produção, que vemos presente no circuito artístico ?

Existe hoje uma grande valorização internacional de Mário Pedrosa. O MoMA de Nova York publicou uma coletânea de seus textos em inglês, o Museu Reina Sofia da Espanha realizou uma exposição de sua trajetória crítica, reunindo artistas e obras que receberam comentários e análises e publicou igualmente um livro de ensaios sobre seu legado, com uma coletânea de seus principais textos. No Brasil. Pesquisadores criaram um grupo de estudos de Mario

Pedrosa, o qual, organizou um importante encontro científico em comemoração aos 120 anos de seu nascimento, que pode ainda ser pesquisado no YouTube. Um livro, resultado deste encontro, está no prelo.

Fatores da conjuntura cultural globalizada podem trazer luz a este fato.

Sem desmerecer o grande valor deste intelectual brasileiro, uma explicação central diz respeito ao mercado de arte, que hoje é um fenômeno global. É possível afirmar que a arte brasileira do século XX é conhecida internacionalmente. Tanto os artistas contemporâneos como alguns modernos, especialmente os concretistas e neo-concretistas despertaram o interesse internacional. Estão presentes nas feiras de arte, nas galerias e museus. Exposições com a participação de artistas contemporâneos brasileiros são promovidas em instituições internacionais, que compram obras para suas coleções.

Podemos lembrar a compra, pelo Museu de Arte de Houston, Texas, nos Estados Unidos, da coleção de arte concreta e de rica documentação que pertenciam à Adolpho Leirner.

Aquele que quiser pesquisar sobre o concretismo ou o neo-concretismo, ou sobre a arquitetura moderna que se afirma fortemente na época destes movimentos, necessariamente serão remetidos a textos escritos por Pedrosa. O interesse por Pedrosa é crescente. Um outro fator advém de sua contínua militância política.

De volta ao Brasil, no final do decênio de 1970, quando já havia uma certa abertura política, Pedrosa retomou seu ativismo político e participou da criação do Partido dos Trabalhadores. Este partido abria novas esperanças para o país que saía de uma ditadura de 20 anos. Pedrosa foi o primeiro a assinar o documento de criação deste partido. Esta ligação contribuiu no Brasil para consolidar sua aura.

Reitero : não se trata aqui de diminuir a originalidade e o pioneirismo de suas ideias na prática da crítica de arte. Ideias de arte como necessidade vital, de arte como expressão da liberdade, como modo de pensar e modo de expressão, não só por artistas, mas também por crianças e pessoas em tratamento psiquiátrico. A afetividade como fator central da compreensão da linguagem da arte de sua comunicação --- tudo isto se constitui em antecipações que serão mais tarde discutidas por outros teóricos mais próximos a nós, na linha do tempo. Tudo isso justifica a atenção dada à contribuição de Mário Pedrosa.

Na atualidade deste segundo decênio do século XXI, há seminários constantes sobre a contribuição de Pedrosa pelo grupo de pesquisadores reunidos na plataforma Mário Pedrosa Atual. A difusão do legado do crítico, vem sendo realizada seminários públicos online, onde participam os estudiosos de sua obra.

Estudos sobre Sergio Milliet, cuja presença na cena artística deu-se até a data de sua morte, em 1966, continuam, igualmente, surgindo, mas como resultado de pesquisas e teses acadêmicas.

É tudo por hoje. Muito obrigada !

A Crítica de arte de Mário Pedrosa e a afetividade da Arte - Exposições de crianças e Alienados mentais

Gabriela Borges Abraços¹

A crítica de arte de Mário Pedrosa foi marcada por uma densidade humanística que foi produto de uma vida inteira de pesquisas, leituras, debates e de muita frequência artística. Foi um dos poucos eruditos que não se prendeu a uma escola ou linha de pensamento específica. Porém, circulou por vários domínios e teorias a fim de atualizar suas reflexões e atribuir ao seu discurso argumentos coerentes. Seu compromisso com a análise estética foi além da produção de artigos para imprensa diária. Pedrosa era um assíduo visitante de bibliotecas, de conferências artísticas nos vários países por onde esteve, e viveu em contato constante com jovens artistas, acompanhando seus processos criativos. Como um crítico moderno acompanhou as experimentações estéticas com interesse, a fim de conhecer e fomentar outros parâmetros de criação humana.

Na visão da arte moderna, os padrões de experimentações artísticas incluíam o afastamento da tradição clássica e o interesse por formas de expressão não europeizadas, que revelavam mecanismos estéticos diferentes da figuração mimética praticada, à exaustão, nas escolas de Belas Artes. Este interesse programático nos esquemas artísticos de grupos não ocidentais, grupos negros e indígenas de diversas partes do mundo não só revelou, ao ambiente do modernismo, outras possibilidades de criação e de configuração artística, como também acrescentou novos paradigmas filosóficos ao modo de compreensão sobre a relação humana com a arte e suas atribuições sociais.

Essa perspectiva de valorização da prática artística para além dos ditames clássicos alcançou a produção artística de alienados mentais e crianças, como agentes portadores de uma produção “pura” (Naïf), mais próxima da essência humana primitiva, que ainda não havia sido domesticada pela ciência cartesiana.

1 Historiadora pela USP-SP, Mestre e Doutora também pela USP-SP, com pesquisa sobre a Crítica de arte de Mário Pedrosa, a Gestalt e a afetividade na arte, com doutorado sanduíche pela École des Hautes Études en Sciences Sociales de Paris, FR. Docente Universitária na Faculdade de Arquitetura da Universidade Adventista de São Paulo. Membro do grupo de pesquisa de Pesquisa Recepção Estética e Crítica de Arte Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-7343-3438> // Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3424038550327626> / Email: gabiabracos@gmail.com

A arte das Crianças

A tradição teórica romântica considerava a contemplação da vida, da natureza como pressupostos essenciais para a produção artística, e poderiam ser artistas, todos aqueles que se permitissem à reflexão e à contemplação estética. Atitude esta somente possível aos indivíduos desenvolvidos, ou seja, aqueles dispostos a desenvolver uma experiência sensível no contato com a vida e com a arte. Neste sentido, a partir do legado romântico, a arte passa a assumir uma função “pedagógica” nesta sociedade que se quer de espíritos desenvolvidos: ela tem a competência de resgatar e educar as sensibilidades de sujeitos que passam transmitir maior altruísmo e respeito pela vida alheia.

Além desta função pedagógica da arte, o pensamento filosófico romântico do século XIX cristalizava sua crítica ao modelo social europeu desarticulado e decadente a partir da valorização de outras culturas fora deste circuito. Nesta busca, os artistas vão, pouco a pouco, se envolvendo e se interessando por outras culturas e por outras demonstrações de expressão artística. Esta herança legou, a pensadores como Baudelaire, a imagem de que o artista moderno deveria observar o mundo de modo ingênuo como a criança. Assim descreve Baudelaire:

Imagine-se que um artista estivesse sempre, espiritualmente, em estado de convalescença e se terá a chave do caráter de Guy. Ora a convalescença é como uma volta à infância. O convalescente goza, no mais alto grau, como a criança, da faculdade de se interessar intensamente pelas coisas, mesmo por aquelas que aparentemente se mostram mais triviais. (...) A criança vê tudo como novidade; ela sempre está inebriada. Nada se parece tanto com o que chamamos de inspiração quanto a alegria com que a criança absorve a forma e a cor.²

Para o crítico francês, o artista moderno deveria absorver o mundo, como a criança experimenta a vida, com sua visão autóctone de quem se relaciona com formas e cores com a alegria da descoberta, que olha o mundo como novidade. Mas para além da perspectiva do deslumbramento, o crítico brasileiro Mário Pedrosa segue a curiosidade moderna e descobre na criação infantil, um pressuposto de produção artística fundamental para o desenvolvimento do indivíduo. O reconhecimento da expressão artística na criança traz uma perspectiva psicológica também. Em seu estudo sobre a *Forma e Personalidade*, Pedrosa apostava nesta capacidade infantil:

A garatuja básica graças à qual o senso artístico da criança pode ser estimulado (...) é uma coisa puramente física e emocional (...) Qualquer criança que ainda não tenha ido à escola, pode desenhar, ou rabiscar. (...), e é destes rabiscos que vem a arte verdadeiramente criadora. (ARANTES, 1996, p. 189).

A criança, segundo Pedrosa, tem a disposição para a livre expressão. Não estaria ainda limitada pelos padrões de composição, ditados por escolas artísticas. Estas crianças teriam, na arte, um livre canal para a expressão de suas emoções, de suas formas criativas de interpretar o mundo segundo o olhar fisionômico, ou seja, segundo as linhas essenciais

2 BAUDELAIRE, Charles. Sobre a Modernidade. RJ, Paz e Terra. 1996. P.18-19.

da natureza. Esta possibilidade de uma arte descompromissada com as exigências sociais cria, no indivíduo, um mecanismo sensível de se relacionar com o seu entorno. A criança experimenta a dimensão afetiva da arte e, neste exercício, tem condições de reproduzir esta afetividade em seus relacionamentos e intenções. Tal postura se coloca como se fosse um ensaio de comportamento que o sujeito leva para sua vida.

No modelo norteador dos parâmetros modernos, a arte das crianças era mais um recurso não “contaminado” pela razão cartesiana que poderia conectar artistas com formas puras de expressão ou com a pura expressão através de formas. Sobre uma exposição de crianças na Petite Galerie, no Rio de Janeiro, Pedrosa escreve:

As mostras infantis são em si mesmas mostras coletivas: elas representam um estado da cultura em seu aspecto mais vivo e original e o grau de desenvolvimento educacional atingido. Todas as crianças não estragadas pela educação, pelas instituições vigentes (...), pelos pais horríveis deformadores ou opressores da alma ou da personalidade infantil, são geniais, enquanto que adultos só, de raro em raro, apenas excepcionalmente o são. (PEDROSA, 1981).³

Neste breve artigo, Pedrosa revela dimensões fundamentais em sua animosidade sobre o desenvolvimento de oficinas de arte, como a que Ivan Serpa organizou no Rio de Janeiro nos anos 1940. Primeiramente, o crítico se refere à expressão infantil como “domínio supremamente delicado” e define a infância como “terreno virgem e insondável”. Tais figuras descritivas são reveladoras de conceitos românticos que cercam o interesse do crítico por este segmento. Para além das filiações filosóficas, o que interessa, de fato, ao crítico, é a capacidade expressiva que as crianças são capazes de articular entre formas e cores. Na reflexão sobre algumas obras de arte produzidas por crianças, Pedrosa usa termos da gramática gestáltica como mecanismos de apreciação. Termos como equilíbrio estrutural, força plástica, tensões de cores, harmonia tonal são sintomáticas da análise estrutural que Pedrosa está enxergando, nestas pinturas. O crítico está chamando atenção para o fato que estas produções são também obras de arte com A maiúscula, pois elas, potencialmente, desenham sem preocupações de serem originais ou geniais. Neste processo desinteressado, elas dão vazão à criatividade, o que justamente lhes atribui os méritos com os quais não se preocupam.

Ao valorizar e incentivar a arte para crianças e das crianças, Pedrosa está, novamente, envolvido com o poder de afetação da arte. Após sondar as teorias perceptivas, o crítico aplica este conhecimento nesta análise. Ele infere que estas crianças trazem, intuitivamente, formas de expressão e de elaboração que são sintomáticas de suas personalidades, ou do modo como tais formas e cores lhes afetaram, a ponto de serem expressas e sintetizadas em uma imagem.

A outra dimensão desta empreitada com as crianças, que interessa a Pedrosa, situa-se no poder educativo que a sensibilidade estética imprime no indivíduo, como um aprimoramento das habilidades do sentir e do julgar. O crítico deixa claro que a função destas oficinas não é formar artistas. Porventura podem até seguir, na carreira, mas a

3 Neste artigo, intitulado *Crianças na Petite Galerie*, sobre a exposição das crianças, Pedrosa revela não somente sua compreensão sobre a função da educação estética no homem, desde a sua infância, como também deixa claro que a criança está em um estágio pré-civilizacional, que ainda guarda algo da expressão livre e viva.

intenção primordial é a educação estética e sensível do indivíduo. Afirma Pedrosa no texto *Frade cético, crianças geniais*:

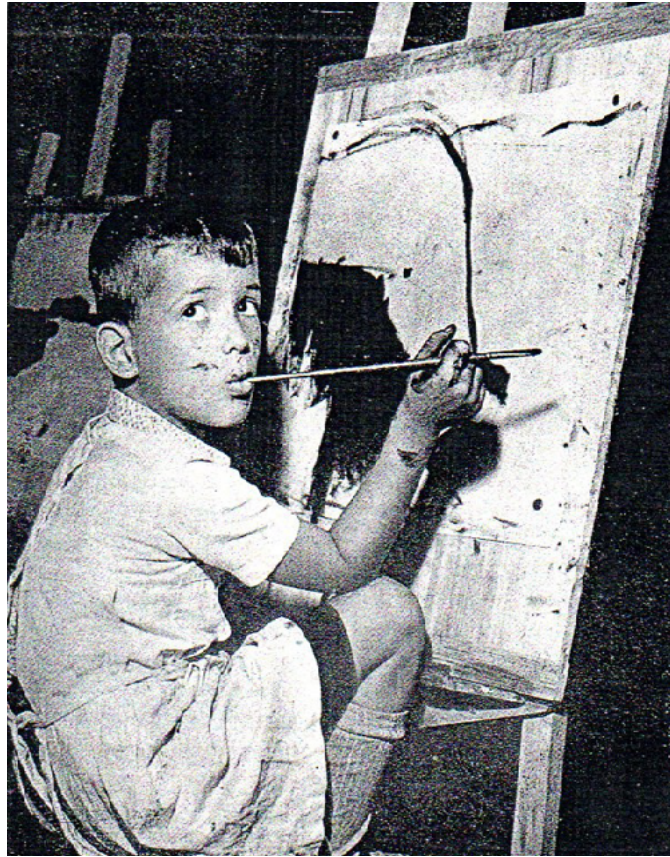


Figura 1: **Ateliê de arte com crianças** – Diogo, 7 anos.
 Fonte: ARANTES, Otilia (Org.). Mário Pedrosa: Forma e Percepção Estética, 1996.

Esses meninos todos aqui não vão continuar gênios ou grandes artistas amanhã, quando começarem a vida adulta. Não é para isso que estão trabalhando. Mas a experiência de agora servirá onde quer que estejam amanhã, como artistas, artesãos, industriais, técnicos, doutores, não importa. Ela lhes dará um estalão precioso para julgar e apreciar, sem desajustes e prejuízos, tornando-os aptos ao fazer e ao agir, ao pensar e ao sentir, com menos incoerência ou melhor sincronizados. (PEDROSA, 1981, p.77).

Ao inserir este argumento no catálogo que preparou para a exposição infantil no MAM/RJ, em 1952, Pedrosa assinala não somente o interesse pela criatividade intrínseca da criança, mas também a convicção de que a arte tem um potencial educativo e pedagógico. Ao acionar os veios da criação e da subjetividade, o sujeito se coloca em diálogo com a afetividade de si mesmo e se torna mais sensível à afetividade alheia. Ao acompanhar o trabalho com as crianças, o crítico também observa, como um cientista-pesquisador, como se dá o desenvolvimento da sensibilidade estética do homem; e, de pronto, identifica que um dos primeiros papéis do processo civilizatório é limitar essas habilidades inatas de expressão e comunicação estética, a fim de que o indivíduo viva formatado por padrões sociais.

Mais do que observar o desenvolvimento da originalidade estética nas crianças, o interesse do crítico, neste segmento, reside na preocupação humanística da formação estética. Não uma formação pragmática a serviço de uma ideia, como aquela praticada pelo realismo soviético, mas uma formação estética que colabore para o enriquecimento sensível do sujeito e para o desenvolvimento de um senso crítico coerente e ético. O poder afetivo da arte era capaz de despertar, nas crianças, já desde pequenas, a habilidade e a independência de conhecer seu mundo por suas próprias investigações, com suas conquistas e fracassos. As atividades artísticas lhes traziam o potencial libertário da autoexpressão e a possibilidade de se relacionarem com esta liberdade, a partir de suas próprias experiências. Tendo passado pela experiência estética, a criança teria vivenciado a arte como um “exercício experimental da liberdade”, como uma prévia comportamental de uma postura que deveria reverberar na vida dos infantes, quando adultos. Pedrosa trazia, em mente, não somente a valorização da pura visibilidade, mas a preocupação com o desenvolvimento de relações humanas mais humanas e justas.

A expressão artística dos alienados: A afetividade terapêutica

Outra dimensão que assume um papel importante no bojo da discussão da Arte Moderna é a arte dos alienados. Também inserida no lastro filosófico legado pelo romantismo do século XIX, a promoção de experiências artísticas com pessoas portadoras de sofrimento psíquico ganha espaço, devido à ampliação de pesquisas nas ciências ligadas à psicologia e psicopatologias – e, sobretudo, por conta do desenvolvimento da psicanálise, tanto de vertente junguiana, como freudiana.

A ciência estética também se interessa pela produção artística dos alienados, como mecanismo de aproximação das instâncias da criação humana, interessando-se pelos modos de construção da estrutura pictórica e plástica destas obras. Ao interessar-se pela arte produzida pelos pacientes psiquiátricos, muitos dos pensadores e teóricos da Arte Moderna pautavam-se, ainda, nas concepções do século XIX que viam nos alienados, as mesmas condições psíquicas da criança, como indivíduos alheios aos circuitos de formação da cultura e que poderiam trazer outras formas criativas para além das fórmulas decadentes do academicismo europeu.

Ao proferir a conferência de encerramento sobre a exposição de obras de pacientes psiquiátricos, organizada pelo Centro Psiquiátrico Nacional, em 1947, Mário Pedrosa faz uma densa reflexão sobre o interesse ocidental na arte dos alienados e, delineando suas convicções sobre a originalidade artística daquelas produções, o crítico conceitua o que entende por criação artística:

Nesse sentido até as garatujas dessas crianças e menores mentais são da mesma natureza fundamental das obras dos grandes artistas universais, obedecendo a idêntico processo psíquico de elaboração criadora tanto nos adultos artistas conscientes, quanto nos doentes e crianças. Em todas essas múltiplas e diversas manifestações em maior ou menor grau de intensidade, o de que se trata, em essência, não é senão de emprestar forma simbólica, mas forma aos sentimentos e imagens do eu *profundo*. (PEDROSA, 1949, p. 161).

Pedrosa preocupa-se em definir o conceito de arte para, a partir de então, esclarecer que as obras ali expostas tinham os mesmos pressupostos artísticos que os grandes mestres da história da arte. “Era difícil dizer que aquelas produções eram de doentes mentais”, afirmou Pedrosa, sobre a exposição. Uma vez que a arte se apresentava como estruturação formal da sensibilidade interior por meio das emoções e não da razão, qualquer indivíduo, doente ou sadio, teria o potencial para desenvolver arte. Ao rejeitar a razão, a arte, naquele ambiente, assumia uma função terapêutica, a de “fazer uso da arte como meio de se chegar à harmonia dos complexos do subconsciente e a uma melhor organização das emoções humanas”. (PEDROSA, 1949, p. 160) A diferença fundamental nas esferas da arte não estaria em sua essência conceitual, mas nos usos que fizeram dela. Na arte clássica, renascentista e neoclássica, a arte era um mecanismo de segregação social, como forma de manter “o código secreto de uma elite”. Porém, Pedrosa nos chama a atenção para outras dimensões da arte mais potenciais e pulsantes. Ao tratarmos da arte das crianças, assinalamos os mecanismos pedagógicos e educativos na atividade artística com crianças, na medida em que o que mais importava não era a profissionalização técnica de pintores, mas o desenvolvimento de um olhar estético que, posteriormente, se versaria num olhar ético, do humano em suas relações. Já no emprego da arte com doentes mentais, Pedrosa identificava uma profunda contribuição da afetividade estética para a reorganização mental dos pacientes. Uma vez que a arte é uma linguagem que dialoga com os níveis inconscientes e intuitivos, provenientes de uma experiência primeira com o mundo sensível, a ausência da consciência civilizadora ou da racionalidade estrutural não comprometeria a produção artística.

Na condição de portador de sofrimento psíquico, o indivíduo, quando estimulado ao trato com pinturas e esculturas, poderia encontrar, na arte, um veio afetivo que colaborasse para a reorganização de suas forças inconscientes e, pouco a pouco, apresentar melhoras em seu quadro clínico.



Figura 2: **Ateliê terapêutico** – Raphael, 1949.

Óleo sobre cartolina.

Fonte: ARANTES, Otilia (Org.). Mário Pedrosa: Forma e Percepção Estética, 1996.

A produção artística terapêutica não tinha a função de produzir artistas, mas de oferecer um espaço de sensibilização e de trocas afetivas para que os doentes trouxessem, à consciência, seus dilemas internos. Ao constituir uma obra de arte, o paciente dava expressão plástica, dava forma pictórica a uma emoção – que, trazida ao plano consciente, poderia ser eficazmente trabalhada e tratada. O processo de criação artística poderia auxiliar o paciente na medida em que, se a consciência apresenta-se enfraquecida, o sujeito tem menos dificuldades de entrever as representações e imagens que povoam sua mente e oferece menos resistência formal. Nestas condições, “predominam os aspectos da confiança subjetiva e a explosão do eu afetado”.

Na apreciação sobre a arte dos pacientes psiquiátricos, Pedrosa percorre vários conceitos que lhe são de interesse à análise do fenômeno artístico. Ao acompanhar o processo de desenvolvimento dos ateliês com os alienados, o crítico buscava observar os mecanismos de criação artística e o papel da afetividade nesta produção. Sobre a questão afetiva, Pedrosa cita uma referência a André Lhote, que pontua a perspectiva afetiva como aquela que “não pode ser reduzida a nenhuma fórmula exterior”. (PEDROSA, 1949, p. 150) Depreende-se, da definição, que a afetividade é um canal de diálogo interno de percepções sobre o mundo externo. Esta percepção, porém, tampouco é consciente e, quanto menos consciente for, mais se constitui espaço para a criação artística. Ao descrever a qualidade estética das obras de arte de pacientes, Pedrosa declara:

Essas conclusões não foram até hoje postas em xeque. Ao contrário, as pesquisas psicoplásticas no domínio da psicologia e da estética as vêm confirmando de dia para dia. Nós mesmos tivemos, recentemente, na exposição dos artistas do Centro Psiquiátrico do Engenho de Dentro, uma confirmação das mais decisivas daquelas conclusões. A questão ultrapassa o domínio das discussões acadêmicas e puramente psiquiátricas (...). A solução do mistério só pode ser encontrada no exame crítico das obras produzidas. E diante delas a reação dos homens sensíveis à forma artística em nada se diferencia da emoção que sentem diante de uma tela de Delacroix, Goya, ou Picasso (...). (PEDROSA, 1949, p. 208).

Ao analisar criticamente as obras de arte produzidas pelos pacientes, o crítico localizava qualidades estéticas e formais intrínsecas à livre criatividade. Por serem personagens sem o filtro das regras de composição ou de estruturação predeterminadas, os pacientes, ou artistas, tinham a liberdade de comporem o que lhe afetasse em seu mundo interior, sem os receios da reprovação. Estavam conectados com suas memórias eidéticas para constituir as formas artísticas, de acordo com suas necessidades afetivas interiores. Esta experiência artística ensaiava a organização do cogito interior, a partir da dimensão afetiva da arte, cedida como livre expressão.

Nesta problemática, ainda, Pedrosa cita os estudos da psicologia do comportamento como substrato para suas observações. Tal filiação revela o quanto o crítico brasileiro se dedicou ao estudo da afetividade e de seus desdobramentos na relação com a arte infantil e dos alienados – grupos que trazem amostras embrionárias de arte e que revelam o quanto a prática artística é vital para o exercício das emoções.

Ao desenvolverem o contato com a arte, os pacientes psiquiátricos revelavam a importância da afetividade na constituição do sujeito, enquanto indivíduo e enquanto ser social. Ao perceberem-se indivíduos capazes de produzir arte, não por acaso, diversos pacientes que foram acompanhados com o processo terapêutico de arte alcançaram a cura, ou mesmo a estabilização de quadros clínicos. Vários deles puderam retornar ao

convívio familiar ou mesmo assumir uma função na sociedade. E, ainda que diversos outros mantivessem os sintomas da esquizofrenia, a prática artística lhes possibilitaria uma vivência mais sensível e humana.

REFERÊNCIAS

ARANTES, Otília. (Org.). **Mário Pedrosa: Forma e Percepção Estética** (vol. 2). São Paulo: Edusp, 1996.

BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a Modernidade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

D'ANGELO, Martha. **Educação estética e crítica de arte na obra de Mário Pedrosa**. Rio de Janeiro: Nau, 2011.

PEDROSA, Mário. **Arte Necessidade Vital**. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1949.

_____. **Mundo, Homem, Arte em Crise**. Org.: Aracy Amaral. São Paulo: Perspectiva, 2007.

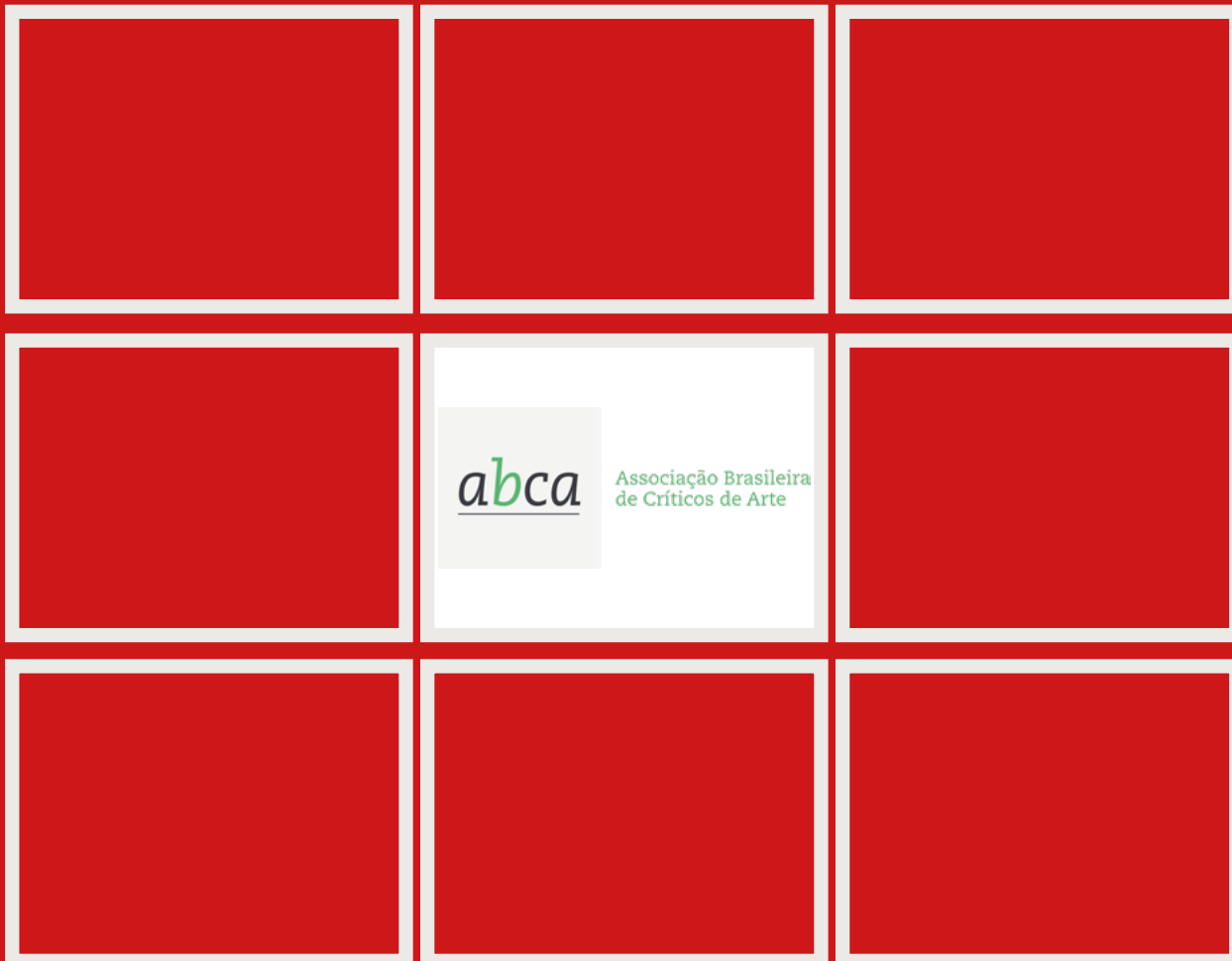
_____. **Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília**. Org.: Aracy Amaral. São Paulo: Perspectiva, 1981.

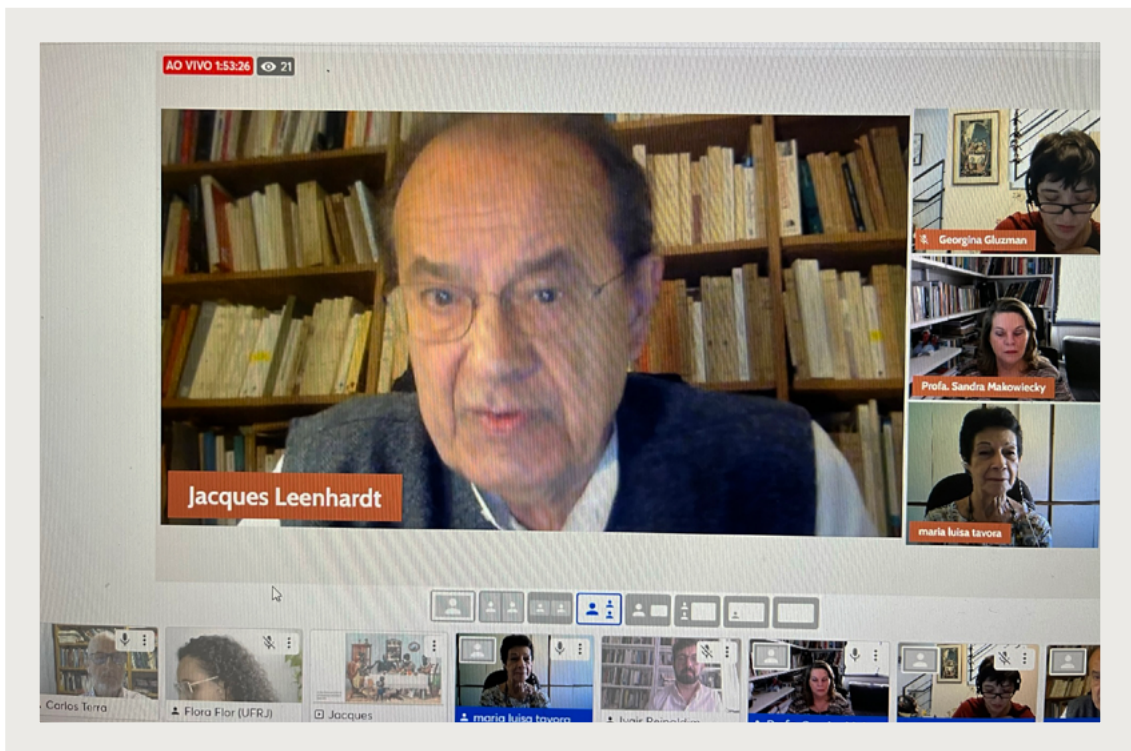
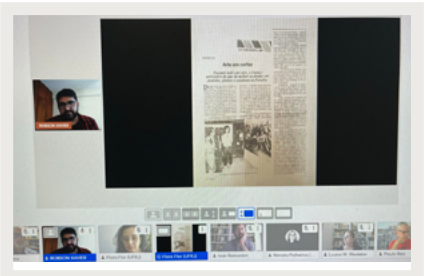
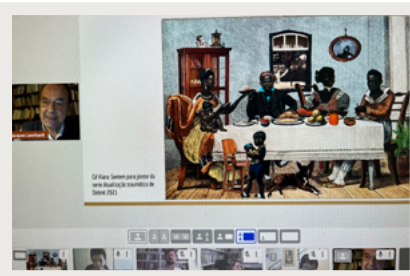
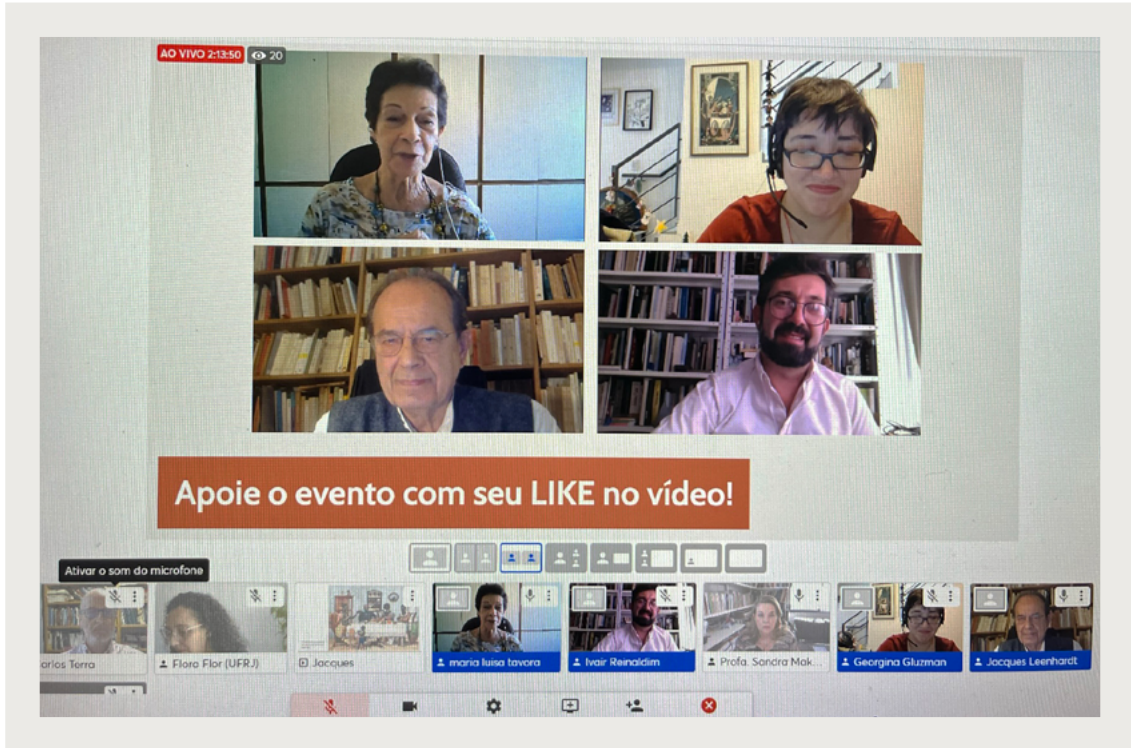
Registros fotográficos do evento online

Uma promoção de:
EBA/UFRJ, PPGAV/UFRJ, GPHP

Jornada ABCA 2022

**A crítica de arte no seu
tempo e entre tempos**







Prof. Dr. Aldrin Moura de Figueiredo...



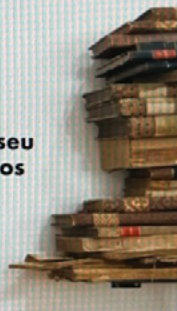
Uma promoção de:
EBA/UFRJ, PPGAV/UFRJ, GPHP

Jornada ABCA 2022 A crítica de arte no seu tempo e entre tempos

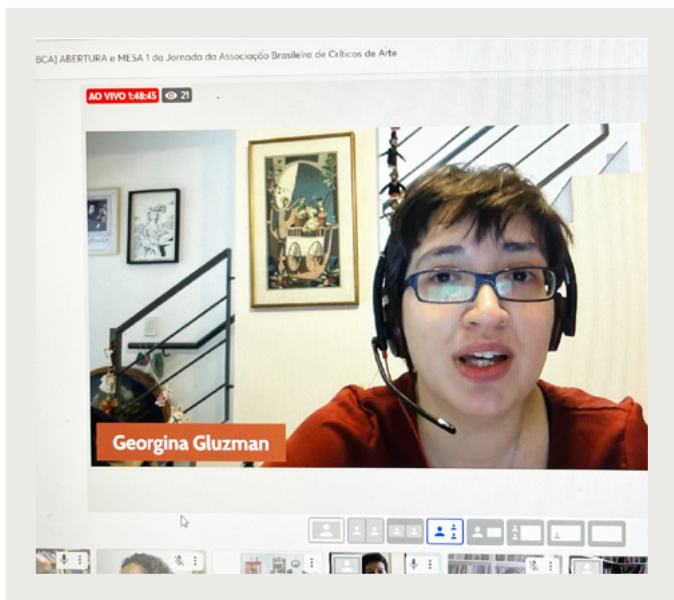
15 e 16 de dezembro de 2022

**A GRANDE CHAMA TUPI:
MANIFESTO, CRÍTICA E MODERNISMO NA
AMAZÔNIA NA DÉCADA DE 1920**

Aldrin Figueiredo – UFPA/CNPq



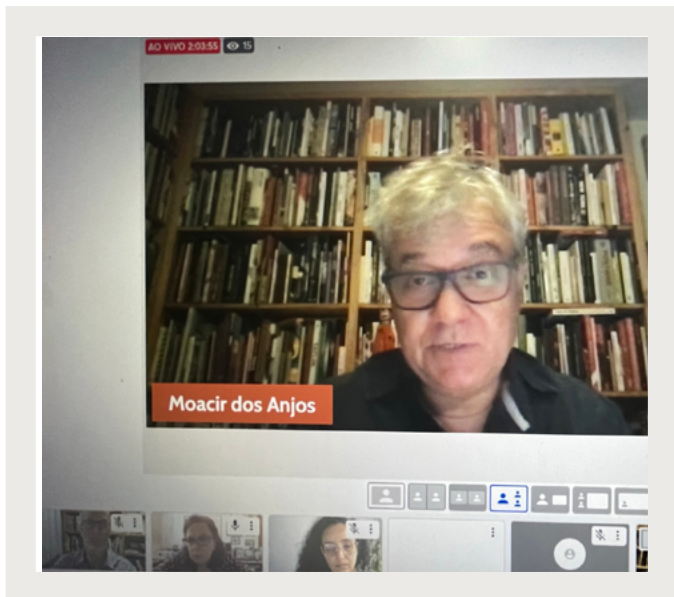
Rodr
algu
Profa
Deb
Rodr
ok
Profa
Sor
Profa
difi
Rodr
sim
Rodr
per



Georgina Gluzman



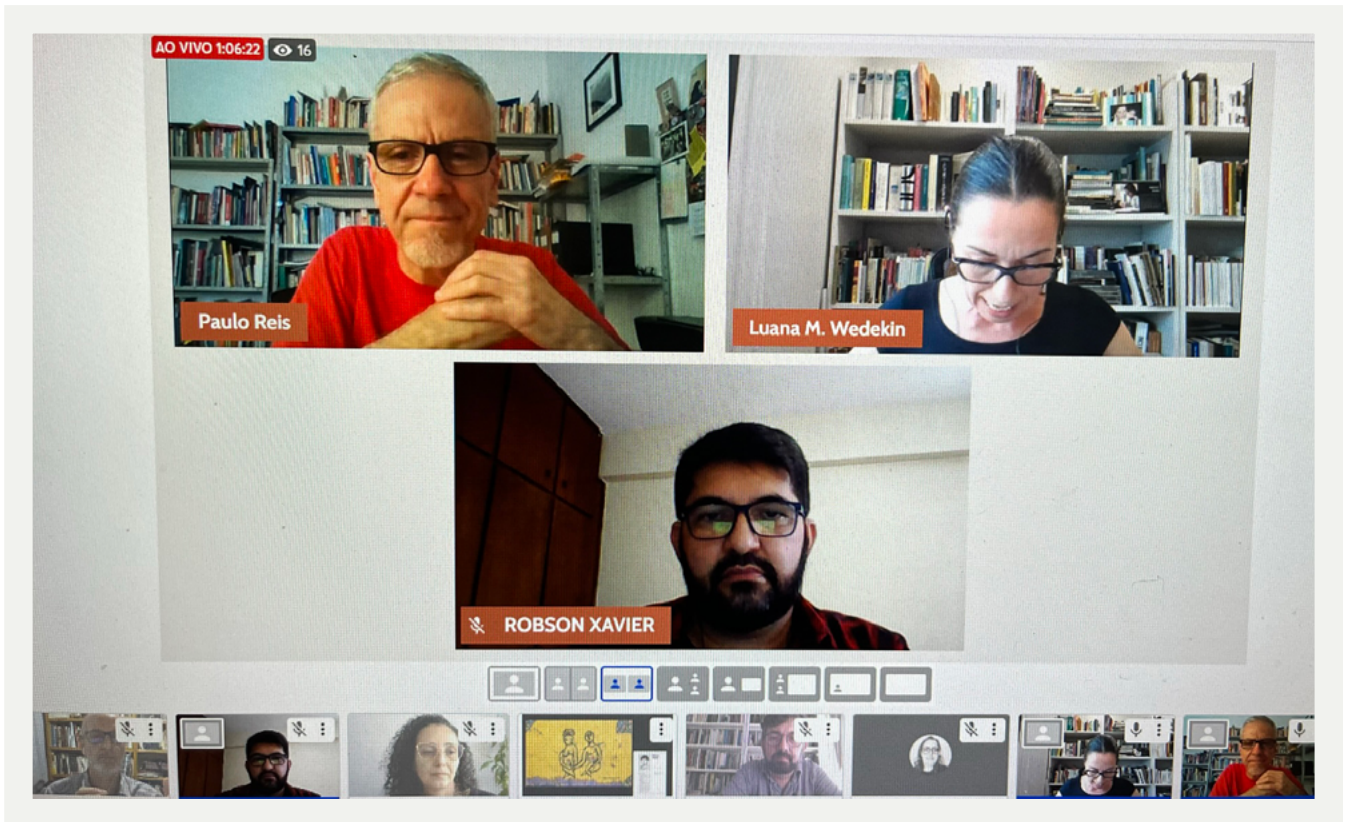
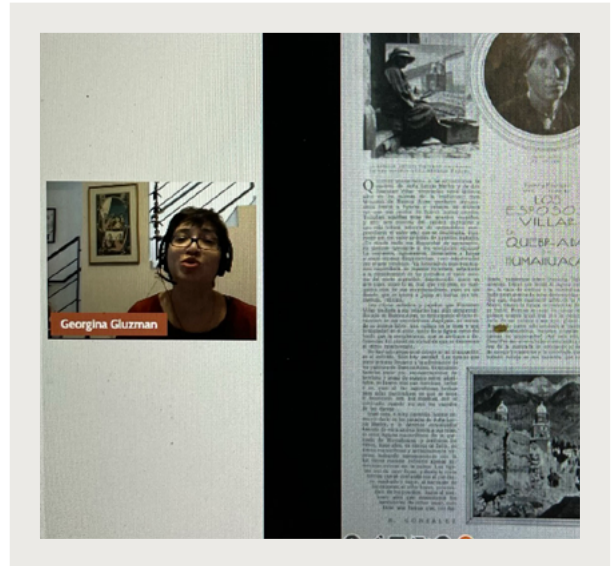
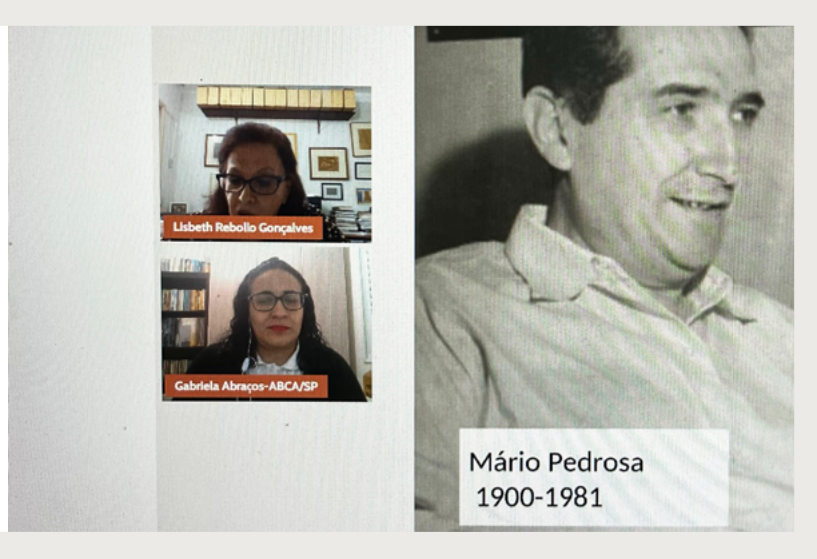
Cartografias do Presente – exposições e histórias da arte

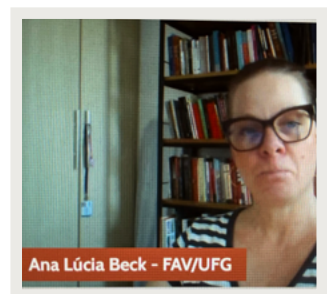
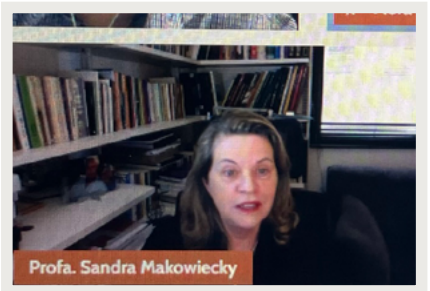
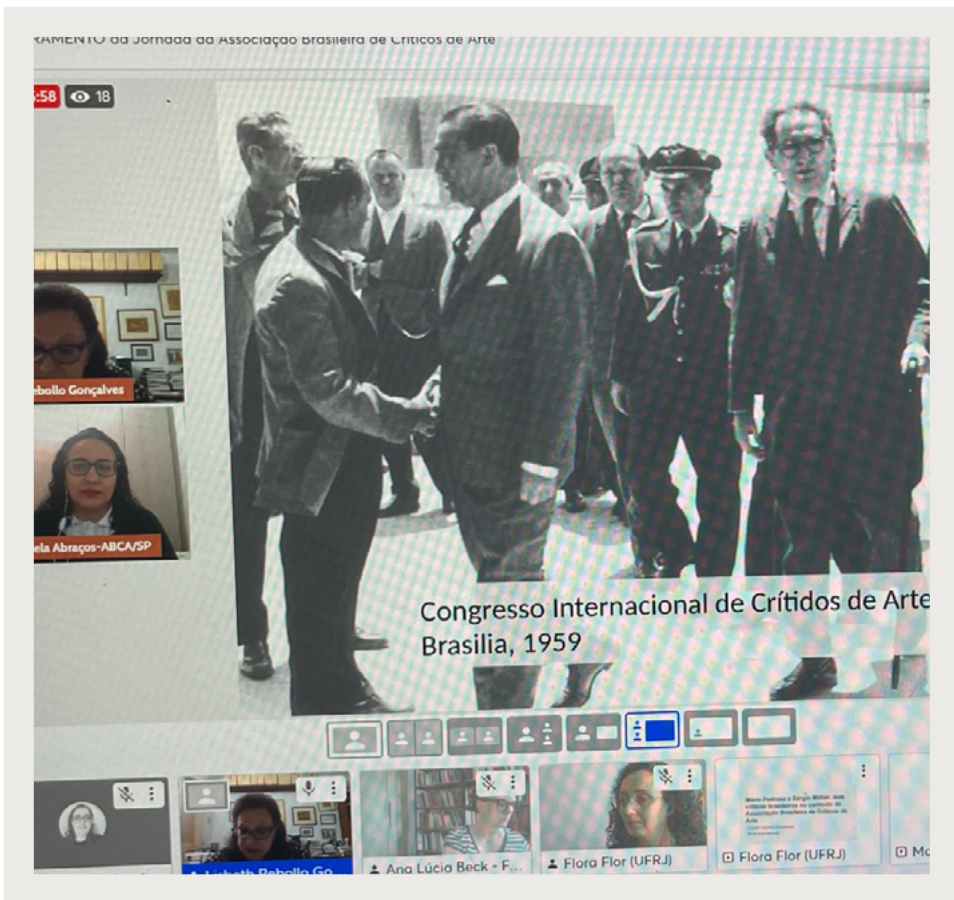
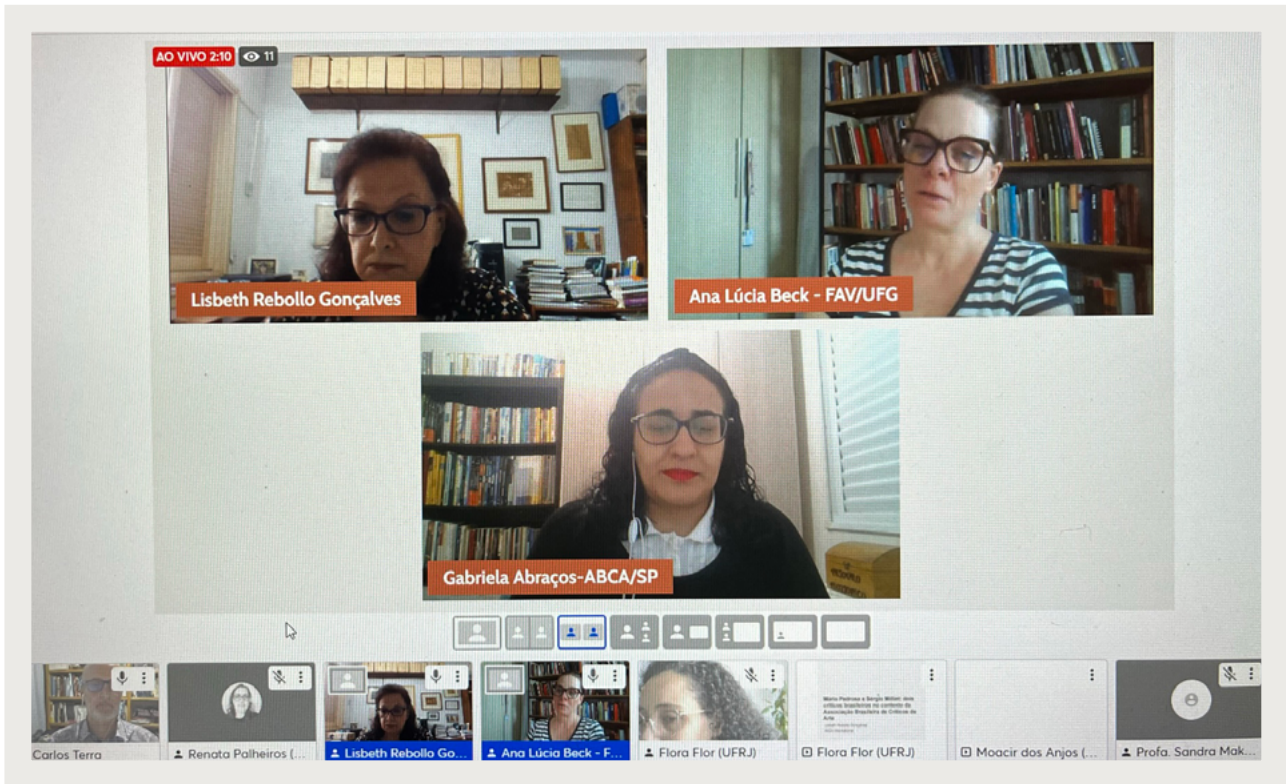


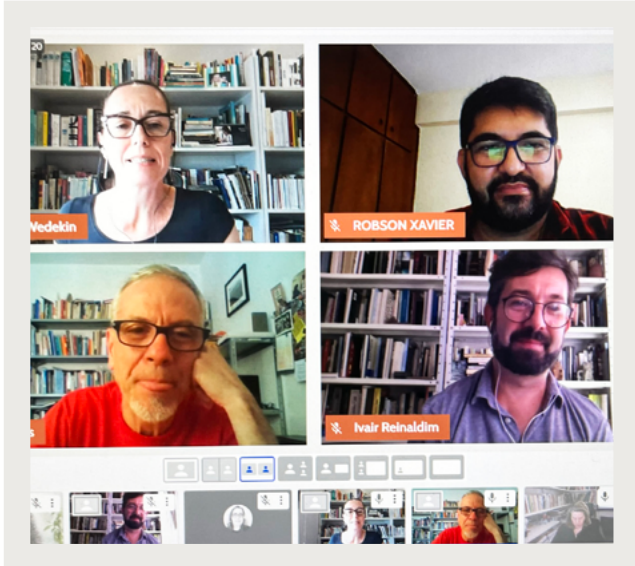
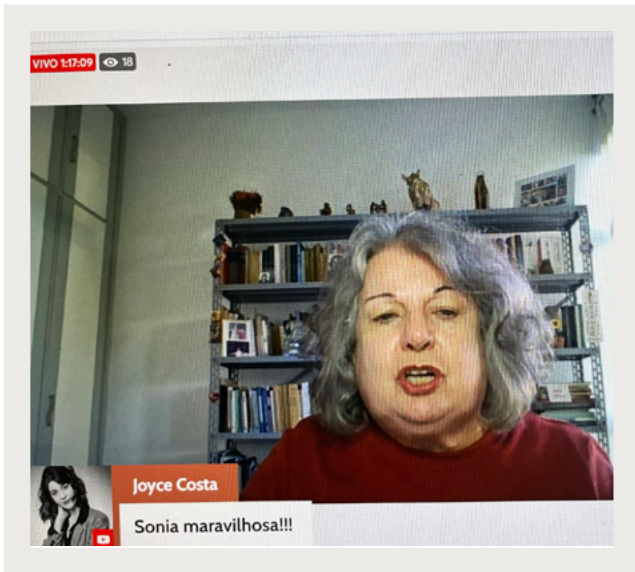
Moacir dos Anjos

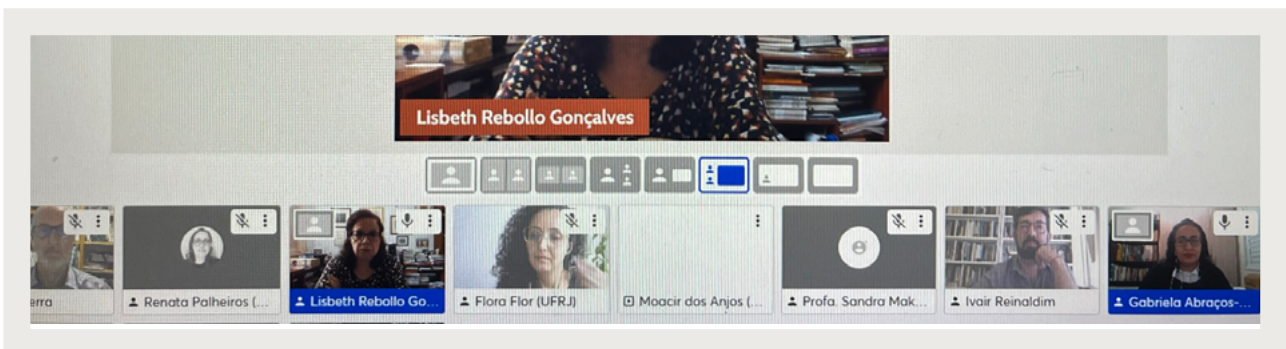
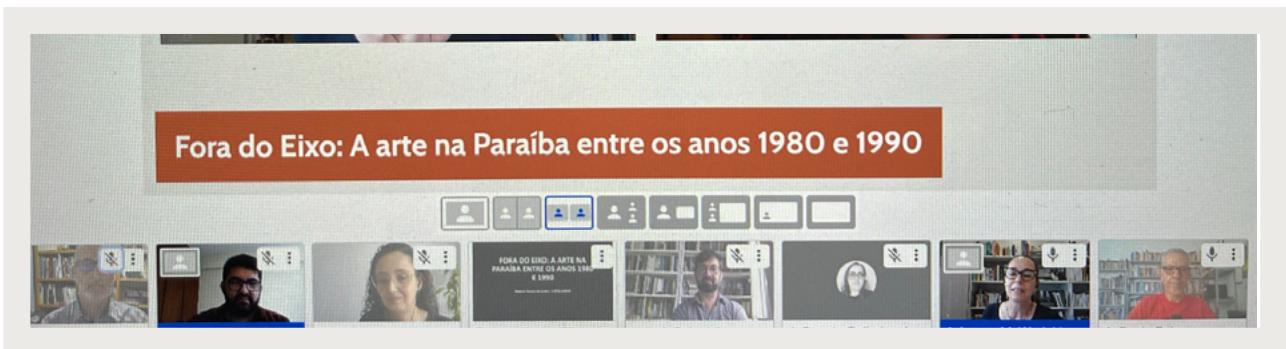
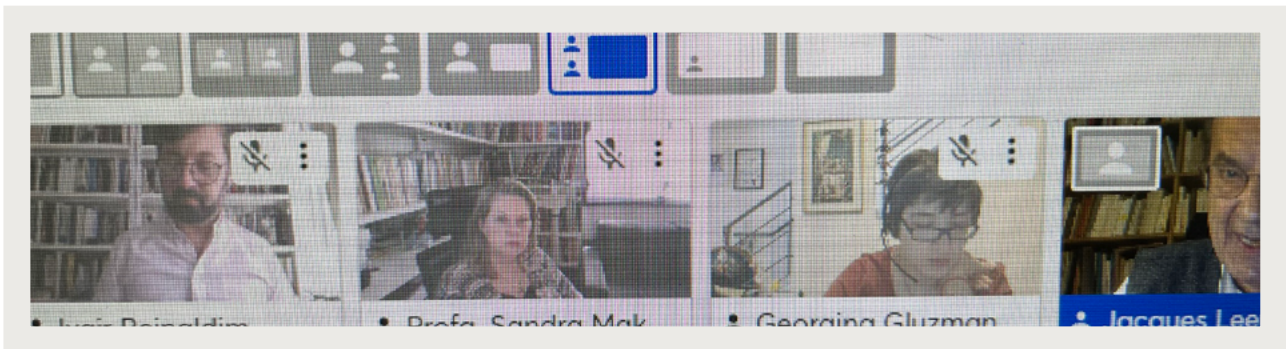
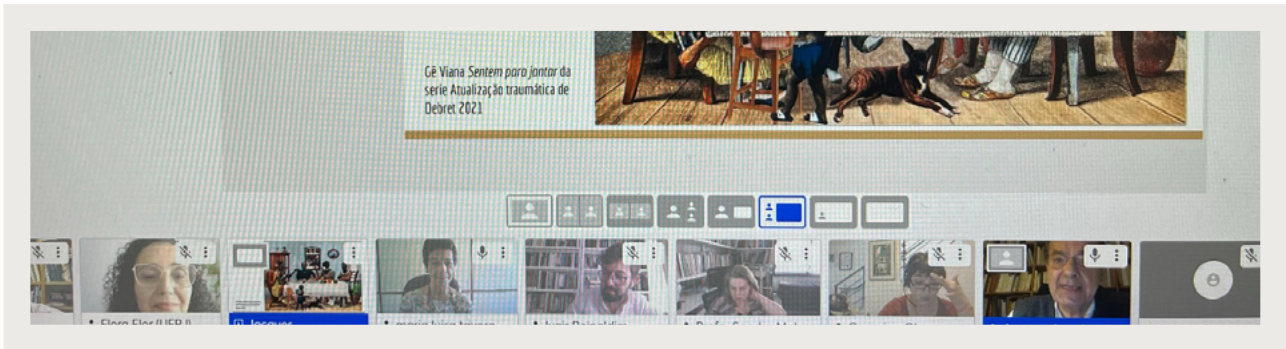
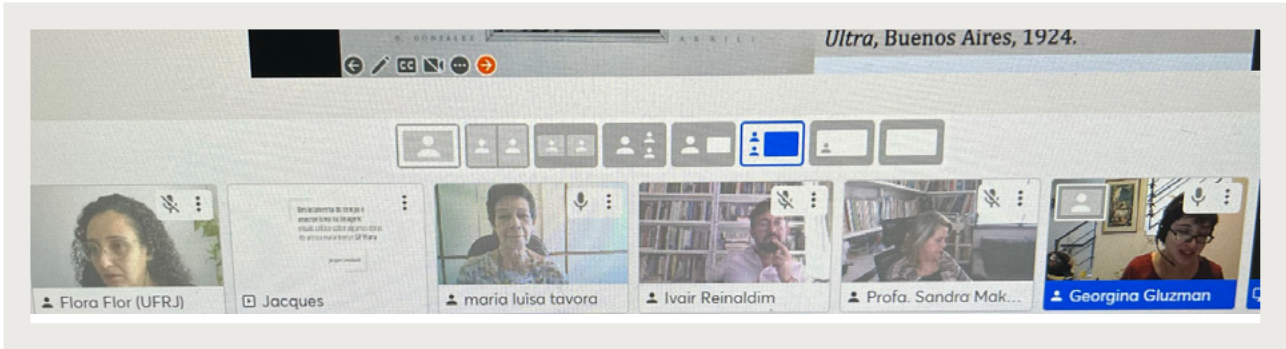


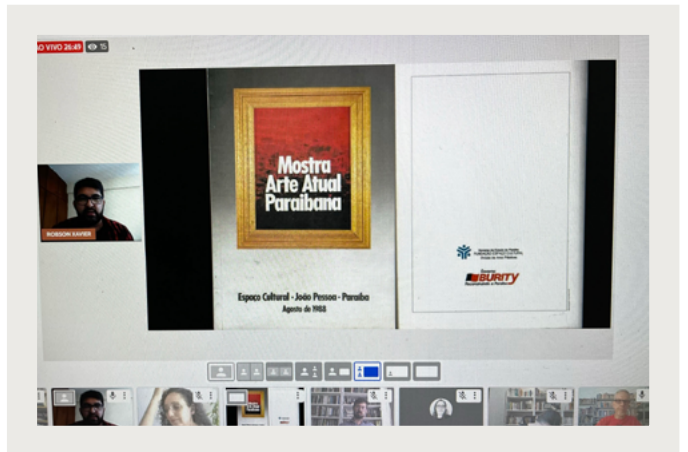
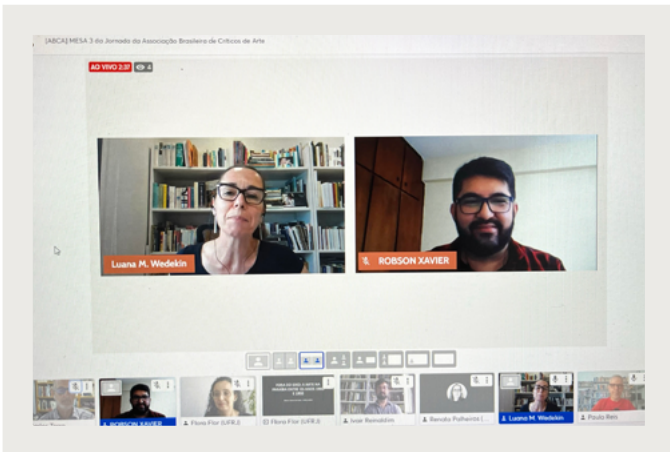
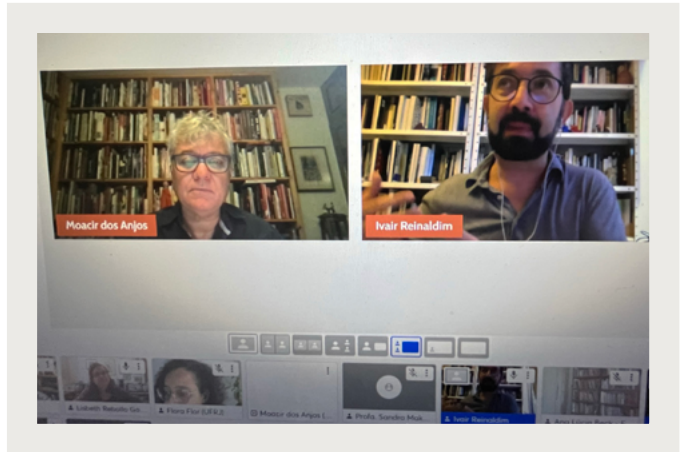
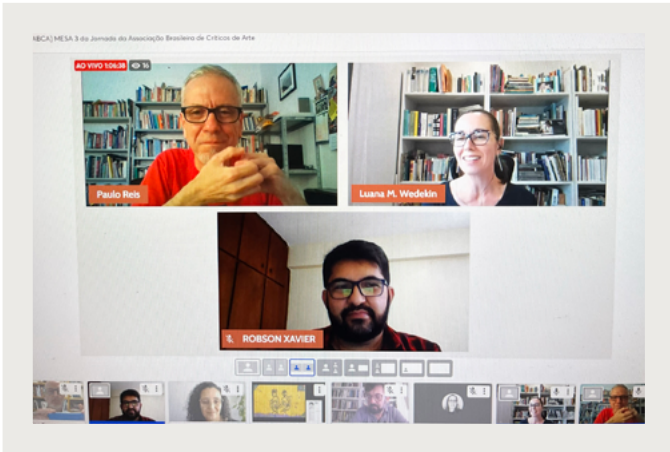
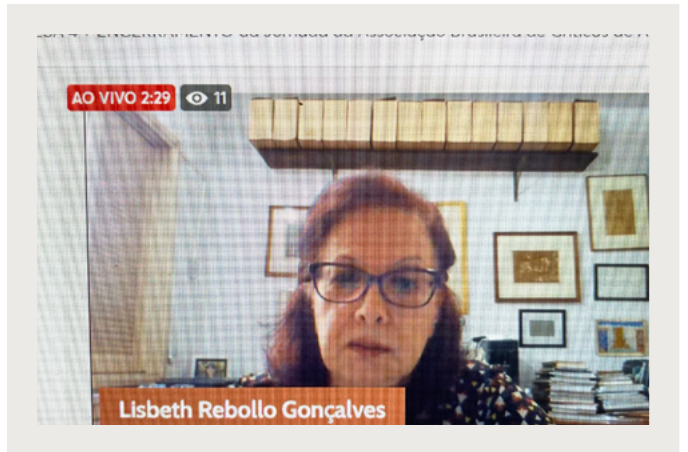
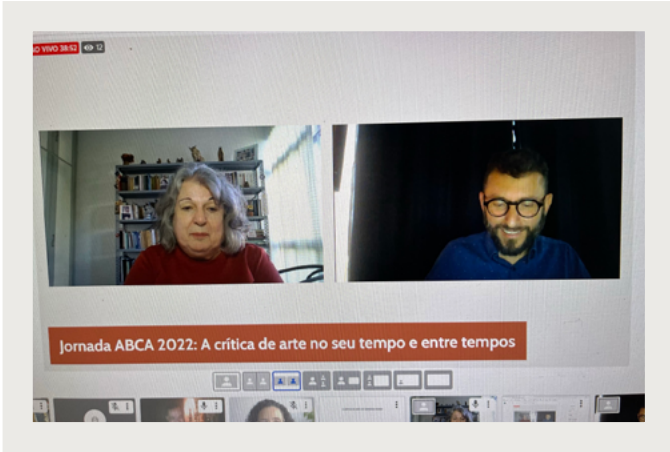
Rodrigo Vivas













abca

Associação Brasileira
de Críticos de Arte

ISBN 978-65-87783-05-5