

5

Revista Crítica de Arte  
Rio de Janeiro 1983



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE  
CRÍTICOS DE ARTE

## Metropolização das Artes no Brasil



# Revista Crítica de Arte

Nº 5 - 1983



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA  
DE CRÍTICOS DE ARTE

*seção nacional da*



ASSOCIATION INTERNATIONALE DES CRITIQUES D'ART

*orgão da UNESCO*

**Associação Brasileira de Críticos de Arte  
Seção nacional da AICA, órgão da UNESCO**

**Diretoria** **Presidentes de Honra**  
Antonio Bento  
Quirino Campofiorito

**Presidente**  
Alcídio Mafra de Souza

**1º Vice-Presidente**  
Carmen Portinho

**2º Vice-Presidente**  
Alberto Beuttmüller

**Secretário**  
Elmer C. Corrêa Barbosa

**Tesoureiro**  
Geraldo Edson de Andrade

**Comissão de Credenciais**  
Carlos Roberto Maciel Levy  
João Carlos Cavalcanti  
Fábio de Magalhães

**CRITICA DE ARTE** – Publicação da Associação Brasileira de Críticos de Arte.

Os artigos publicados são de responsabilidade de seus autores.

**Coordenação Editorial**  
Geraldo Edson de Andrade

Capa: Criação e Produção – Fernando Estarque Casás

Rua Evaristo da Veiga, nº 95 – Centro  
CEP 20031 – Rio de Janeiro – RJ – Brasil  
Telefone 240-1890

A Revista CRITICA DE ARTE nº 5 contou com o apoio cultural da CIA. SOUZA CRUZ.

## SUMÁRIO

|   |    |
|---|----|
| <b>INTRODUÇÃO</b><br>Alcídio Mafra de Souza . . . . .   | 9  |
| <b>METROPOLIZAÇÃO OU REGIONALIZAÇÃO</b><br>Alberto Beuttenmüller . . . . .  | 11 |
| <b>O PROCESSO DE CENTRALIZAÇÃO CULTURAL<br/>E OS MEIOS DE COMUNICAÇÃO DE MASSA</b><br>Carlos Roberto Maciel Levy . . . . .                | 17 |
| <b>POLÍTICA E HEGEMONIA CULTURAL</b><br>Elmer C. Corrêa Barbosa . . . . .   | 25 |
| <b>FORA DO EIXO HEGEMÔNICO</b><br>Francisco Bittencourt . . . . .   | 39 |
| <b>O NÚCLEO BERNARDELLI E A INTERIORIZAÇÃO<br/>DA ARTE BRASILEIRA</b><br>Frederico Moraes . . . . .                                       | 45 |
| <b>A METROPOLIZAÇÃO DA ARTE NO BRASIL</b><br>Osmar Pisani . . . . .   | 53 |
| <b>REDIMENSIONAMENTO DA PRÁXIS CULTURAL<br/>DO NORDESTE COMO INSTRUMENTO DE<br/>RESISTÊNCIA À METROPOLIZAÇÃO</b><br>Ruy Sampaio . . . . . | 57 |
| <b>PRÊMIO GONZAGA DUQUE/PRÊMIO MÁRIO PEDROSA . . . . .</b>  | 63 |
| <b>CARTAS . . . . .</b>   | 65 |
| <b>REGISTRO BIBLIOGRÁFICO . . . . .</b>   | 69 |
| <b>ABCA – ASSOCIADOS . . . . .</b>  | 81 |

## INTRODUÇÃO

Em fins do ano de 1981, sem maior alarde, a Associação Brasileira de Críticos de Arte realizou um evento de grande significado: o II Encontro Nacional de Críticos de Arte, em torno de um simpósio sobre a Metropolização das Artes Visuais no Brasil. De certo que a organização deste encontro, pelo tanto que conteve de dificuldades até então inéditas, neste particular incluindo-se o fato de ter sido ele programado para a cidade de Recife, em Pernambuco — decisão que contou com o valioso auxílio da Prefeitura local, mas que contudo prolongou e distanciou os meios habituais de planejamento e administração dos quais a ABCA dispõe apenas em sua sede, no Rio de Janeiro — deixou bastante a desejar quanto às providências relacionadas a comunicação e infraestrutura. Com a experiência adquirida, seguramente será fácil vencer obstáculos da natureza daqueles que podem hoje ser apontados como os principais defeitos organizacionais do encontro de Recife.

Porém, um dado possui expressivo valor: o conteúdo e o resultado do simpósio, assim como seu próprio universo temático inicial, representaram um autêntico sucesso qualitativo. Senão, vejamos: os trabalhos então apresentados lograram equacionar os problemas contidos no tema do encontro, embora não pretendessem resolvê-los de imediato (até porque seria impossível, como é evidente). Foi assim possível, através dos textos e das análises encaminhados por um infelizmente reduzido grupo de nossos membros, cumprir o objetivo de estabelecer uma efetiva discussão sobre o assunto da concentração metropolitana da produção estética nacional, além de definir uma política de ação que institui a necessidade de se buscar os meios que permitam a manifestação independente dos valores regionais.

Esta é a razão pela qual a diretoria da ABCA, atendendo às recomendações dos responsáveis pela editoração da Revista *Crítica de Arte*, determinou dedicar o n.º 5 desta publicação à divulgação integral das comunicações apresentadas e discutidas no Recife, há cerca de um ano. Tal providência tornou-se quase uma imposição quando, em meados do ano de 1982, a *Association Internationale des Critiques d'Art* (AICA), à qual a ABCA está organicamente vinculada, escolheu como tema para sua reunião anual exatamente o problema da regionalização e da centralização metropolitana no terreno das artes plásticas. Neste momento, em que uma importante parcela da contribuição de nossos associados é trazida ao público, como fruto do II Encontro Nacional de Críticos de Arte, gostaria de também tornar pública nossa dívida de gratidão para com Aloísio Magalhães, cujo auxílio foi indispensável para que o encontro pudesse se realizar e a quem devemos, portanto, parte do valor que possuem as discussões ora publicadas e suas respectivas conclusões.

Finalmente, um agradecimento muito especial deve ser creditada à Cia. Souza Cruz que, mais uma vez, colabora com a ABCA na edição desta revista.

ALCÍDIO MAFRA DE SOUZA  
Presidente

## ARTE & SOCIEDADE: METROPOLIZAÇÃO OU REGIONALIZAÇÃO

Alberto Beuttenmüller

Partindo do pressuposto de que a arte é um fenômeno social, poderemos analisar como se dá tal fenômeno — nos dias atuais — no Brasil, na América Latina, no chamado Terceiro Mundo. Ou seja, as conclusões válidas para o Brasil, valem também para a A.L. e para os países do Terceiro Mundo. Para realizar essas breves reflexões, valho-me de conclusões anteriores do poeta português — Fernando Pessoa — (1888-1935), em sua obra “Páginas de Doutrina Estética”, escritas por seu heterônimo Álvaro de Campos. Há, pois, duas qualidades que dizem respeito à vida social do Homem: o espírito gregário e o espírito individual. O gregário é aquele que o faz sentir-se igual aos outros homens, ou pelo menos parecido com eles. É, assim, uma forma de aproximação entre os seres. O espírito individual é separativo, coloca-se em oposição, faz-se concorrentes, quase adversário. Por isso — conclui Pessoa — se diz que “uma vida social sadia resulta do equilíbrio de dois sentimentos citados”, pois qualquer pessoa é ao mesmo tempo indivíduo e humano, ou ainda, “qualquer ser humano difere de todos os outros e parece-se com todos os outros”. Sendo assim, uma fraternidade agressiva define o homem social e sadio.

Como a arte é um fenômeno social — continua o raciocínio de F. Pessoa — deve existir nele ambos os elementos — o *gregário* e o *separativo*. O primeiro existe por si só, pois já está implícito. O elemento separativo da arte deve assumir uma forma social, uma vez que é seu componente. Assim, o espírito separativo ou anti-gregário possui duas formas: o afastamento dos outros ou a imposição do indivíduo sobre os outros. Ou seja, o *isolamento* e o *domínio*. Sendo o isolamento uma forma anti-social, resta-nos a segunda, o domínio, esta sim, uma forma de relacionamento social. Assim, concluímos com Fernando Pessoa, via

Álvaro de Campos, que o conceito de relacionamento Arte e Sociedade "é um esforço para dominar os outros". Há dois outros processos de dominação, segundo Pessoa, a política e a religião. Acrescentando que "há dois processos de dominar ou vencer: captar e subjugar. O primeiro é o modo gregário de dominar; subjugar é o modo anti-gregário de dominar ou vencer. Concluindo esse intróito, há uma arte que domina captando ou agradando e, outra, que domina subjugando. A arte que agrada ou capta baseia-se na idéia de beleza, porque quer agradar, ser apreciada por todos. Baseia-se, pois, no que é comum ao conhecimento de todos, comum à inteligência (razão) de todos. E, por sua representação ser compreendida, passa a ser agradável. Ao contrário, a arte que subjuga, baseia-se na idéia de força e não se destina à razão, mas à sensibilidade, que é individual, particular e pessoal. A arte que domina agradando é voltada para o ideal de beleza, sendo definida como idealista. A segunda, a que subjuga é mutante, por ser dialética, justamente por não possuir regras que satisfaçam a todos, mas, ao contrário, vive e convive com as contradições da "realidade". A força que subjuga é a História da Humanidade. É arte produto histórico, fruto da História e com ação sobre a história.

## DUAS VERTENTES

A arte brasileira, de maneira geral, está voltada para agradar ou captar, quer ser agradável e agradar a todos, notadamente a determinada classe social e ao mercado de arte. Baseia-se ainda nos ideais de beleza Aristotélica, justamente por ser subproduto de histórias que não são a sua. E, justamente por isso, não podem ter uma ação efetiva sobre a sua própria história.

Duas são as vertentes da arte brasileira atual. Uma, que se define por sua universalidade de conceitos e preconceitos — defendendo a arte dos grandes centros urbanos, a metrópole; outra que se quer regionalista, por defender a arte periférica, a que está à margem das grandes cidades. Percebemos, nesta última, sua influência nos meios rurais, pois ela própria emergiu longe das cidades, próxima da terra e dos costumes do interior do País e do sertão. Aí estão as duas vertentes principais da arte brasileira, nesse momento atual, atuando até como impasse. Queremos crer que ambas as facções possuem conveniências e inconveniências. E refletem um problema comum à América Latina e ao Terceiro Mundo, países que foram dominados econômica e politicamente por outras nações mais poderosas e acabaram adotando a estética do vencedor, do colonizador, deixando de lado seus costumes, sua religião, sua maneira de ser.

E já que falamos em maneira de ser, lembramos que Heldegger em "A Origem da Obra de Arte" (conferência de 1936), questão levantada para além das fronteiras da Estética, versando mais sobre o sentido da obra de arte, e em sua obra anterior — "Ser e Tempo", em que pergunta "pelo sentido do ser", acaba por nos dar a resposta, aqui colocada de uma maneira simplista: "As duas indagações têm um só e mesmo horizonte, o sentido da obra de arte não se aparta do sentido do ser. O caráter problemático do ser passa igualmente pela obra de arte, que se problematiza. Por outras palavras, a questão da arte acha-se imediatamen-

te ligada à questão do ser", conforme nos ensina Benedito Nunes, em "O Dorso do Tigre" (pg. 53, Editora Perspectiva, 1969).

Sendo assim, na raiz do ser gregário, ou ser separativo, já estão as duas tendências da arte — ou a metropolização, ou a regionalização. O homem carrega ao mesmo tempo, o espírito gregário e o espírito individual. Os dois espíritos convivem tanto na metrópole quanto nas regiões mais longínquas. A arte metropolitana no Terceiro Mundo, porém, possui como "praxis" a perda de determinadas características próprias, de sua própria história e geografia, em detrimento de uma imagem considerada universal, de uma iconografia muitas vezes alienígena. Ou seja, reza-se pela Estética do poder dominante, já que foi dito atrás, citando Fernando Pessoa, que "a arte é um esforço para dominar os outros". Ora, como o Terceiro Mundo não domina, só pode ser dominado por uma iconografia dita universal, por uma temática considerada mundial, mas que não passa de uma relação entre dominador e dominado, seja política, econômica ou artisticamente. No caso do Brasil, da América Latina, do Terceiro Mundo não é saudável seguir as cartilhas estéticas dos países desenvolvidos, pois como a origem da obra de arte é a mesma que a origem do ser, acabamos não sendo nós, quando seguimos os modismos que nos vêm de fora. Este perigo pode ser evitado com a simples cumplicidade do artista urbano diante do seu habitat. Como a ecologia está em moda, basta ao artista criar o seu ecossistema cultural, viver e conviver com a sua verdade. As cidades, as metrópoles se parecem, mas São Paulo não é Nova Iorque, Caracas não é Paris. E nem queremos que sejam. O caráter individual de cada artista deve prevalecer. Assim, se houver "o esforço de dominação" de que nos fala Pessoa, este será apenas uma dominação estética pela qualidade da obra de arte, por seu valor realmente universal, porque inserido na poiesis do ser humano. Sem a perda de seu caráter particular, de sua verdade local. Se olharmos para a arte brasileira figurativa, veremos que isso não é tão difícil, pelo menos após a chamada Semana de Arte Moderna, de 1922, que já completou 60 anos. Poderíamos citar muitos exemplos de arte metropolitana sem perder as características próprias. Bastaria, porém, citar como exemplo dois artistas — Tarsila do Amaral, no passado, e Alfredo Volpi, no presente. Tarsila, apesar de ter ido à Europa fazer o seu aprendizado no Cubismo, via Léger, jamais abandonou a realidade brasileira, chegando mesmo à ficção de cunho regional — o "Abaporu" — nome dado por Oswald de Andrade e Raul Bopp a uma obra de Tarsila, semente da antropofagia como movimento literário. "Abaporu", em Tupi, "homem que come", figura de pés grandes, plantado na terra, mas com cabeça minúscula. Tarsila foi fiel à sua história. Se estava na Europa retratava o que via, suas paisagens. No Brasil, era brasileira, com suas fazendas. Poucos pintores modernos retrataram um pé de bananas, uma palmeira. Tarsila foi metropolitana e caipira a um só tempo.

O mesmo se dirá de Volpi, atualmente com 86 anos, um cúmplice com o seu Tempo e com tudo que o rodeia. Nascido em Lucca, Itália, mas desde pequeno convivendo com a realidade brasileira, Alfredo Volpi estudou em escolas italianas e até hoje mantém um forte sotaque. Aos poucos depurou sua arte em obras próximas à realidade que ele via e convivia. Nasceram assim as velhas paisagens de antigos bairros paulistanos, como o Cambuci, onde vive até hoje, praias de San-

tos do começo deste século, madonas à maneira primitiva, com vestidos de chita, caipiras como a realidade. Seu pincel fixou-se em fachadas de mansardas coloniais e nas festas juninas, com mastros, balões e as bandeirinhas. Com o Construtivismo, Volpi descobriu a geometria. Assim, suas casas, bandeiras, mastros foram tornando-se sintéticas e sincréticas, ou seja, deixavam de ser linguagem para ser metalinguagem; deixavam de ser representação da coisa para ser símbolo heráldico da festa. A síntese terminou numa forma geométrica da bandeirinha. E o pintor preocupou-se, daí para a frente, apenas com a pintura-pintura, tornando o signo — “bandeirinha” — apenas suporte de suas transparências e emoções. Há tempos atrás, respondendo a uma pesquisa, Volpi disse, sabiamente, que: “arte brasileira é a arte feita no Brasil”. Poucos entenderam a aguda sutileza de sua frase simples. Jamais passaria por sua mente que um artista faça uma obra distante de sua própria vida. A segunda vertente, a arte regionalista, possui características determinantes e ligadas aos costumes e à maneira de ser do povo, ao contrário de certo artificialismo da metrópole, onde a cultura tem sido manipulada pelos meios de comunicação, criando um produto, não raro, pseudo-cultural, que é imposto à população, como a criação de falsos artistas e de não menos falsos movimentos. O perigo no regionalismo é o *isolamento* e o *nacionalismo exacerbado*. O primeiro caso oferece, como já vimos anteriormente, ou uma arte anti-social, isolada, porque não atua sobre a história, caindo na contradição de ser anti-social, uma vez que a arte é um fenômeno social: ou uma arte de dominação, que se julga a mais importante do país ou do mundo, até por ingenuidade, e quer a hegemonia de sua cultura sobre as demais. Este fator ao lado do segundo caso, o nacionalismo acompanhado de xenofobia, dá-nos um quadro fascista da arte. O nacionalismo exacerbado no âmbito da cultura nos propõe seus valores como absolutos, enquanto desvaloriza tudo o que é de fora, caindo numa “autarquia cultural”. Para sermos breves, a Alemanha de Hitler, a China de Mao, a Espanha de Franco, a Itália de Mussolini e a URSS de Stalin defenderam e praticaram o nacionalismo cultural. Tentaram criar uma cultura isolada, quem sabe descontaminada dos estrangeirismos, do cosmopolitismo, da metropolização da arte. O escritor Mario Vargas Llosa, peruano, em artigo n.º Estado de São Paulo (3/1/82) diz o seguinte: “Na realidade não existem culturas “dependentes” e “emancipadas” nem nada semelhante. Existem culturas pobres e ricas, arcaicas e nobres, débeis e poderosas. Dependentes são todas, inevitavelmente. O foram sempre e são mais agora, quando o extraordinário avanço das comunicações volatilizou as barreiras entre as nações e fez de todos os povos co-participantes imediatos e simultâneos da atualidade”. Tudo isso não quer dizer, por outro lado, que devemos abandonar o que é nosso-nossos costumes, nossa maneira de ser. Nossas reflexões apontam apenas para o perigo de julgarmos que somos únicos, o que não é verdade.

Alguns artistas brasileiros, que vivem fora do eixo São Paulo-Rio, o eixo metropolizador da arte brasileira, nos mostram que é possível fazer arte ao mesmo tempo regional e metropolitana, ao mesmo tempo nacional e universal, desde que o artista seja portador de humanismo. O exercício da obra-de-arte deve ser o de liberdade. Ao acaso, podemos citar artistas como Siron Franco, João Sebas-

tião, Humberto Espíndola, Silvan Samico como cultores de uma arte que equilibra valores regionais com universais. Cada civilização tem sua maneira de ser sagrada, de transformar a sua natureza primitiva em tecnologia, na qual interve-nham os anseios, angústias, devaneios peculiares ao Homem.

O artista interroga as formas e as idéias que estão acumuladas em sua memória. E tanto as idéias particulares e regionais como as metropolitanas e universais acabam por materializar-se em obras de arte. As culturas se entrelaçam, se interpenetram e se dependem uma das outras, tal qual os homens se necessitam e se perdoam. Se a arte for realmente uma forma de especular acerca do universo, dependerá sempre do artista as dimensões desse universo. Se arte for uma forma de pensar a realidade, ainda assim estará à mercê do pensador desta mesma realidade. Dependerá sempre mais do artista do que da própria realidade, uma vez que a origem da obra de arte tem seu fulcro no ser.

Aqueles que assumem atitudes agressivas em favor do regionalismo, defendendo-o com xenofobia, seria melhor se meditassem na cultura realmente genuína — aquela das civilizações indígenas que nós conseguimos assassinar, quando não diretamente, com a nossa omissão. Eram seis milhões, quando Cabral aqui aportou. São pouco mais de milhares e condenados à morte, por terem sido agredidos tanto em sua individualidade quanto em seu coletivismo de Nação autóctone. Eram eles livres, com suas culturas próprias, verdadeiramente universais sem jamais perderem suas características. Do verdadeiro povo brasileiro — as Nações Indígenas — veio-me a inspiração para este texto, nesse momento em que caminhamos, se não vier uma grande catástrofe, para a megalopolização da arte, como já ocorre em São Paulo, com seus 12 milhões de habitantes, se contarmos a sua periferia.

Como vimos, graças aos ensinamentos de Helddeger, a origem da obra de arte está no ser. Não está como muitos pensam no mercado de arte. E esta é a nossa grande esperança de sermos futuro. A origem da obra de arte está no ser humano. Só é preciso aprendermos a viver conosco e conviver com os outros. Como fizeram outrora, nesse mesmo país, nossos irmãos índios. Que seus velhos deuses nos perdoem.

## O PROCESSO DE CENTRALIZAÇÃO CULTURAL E OS MEIOS DE COMUNICAÇÃO DE MASSA

Carlos Roberto Maciel Levy

### 1. CARACTERÍSTICAS DA DIFUSÃO CULTURAL NO CAMPO DAS ARTES VISUAIS DURANTE O IMPÉRIO

De certo que a primeira modalidade concreta de acesso e difusão da produção artística no Brasil, no campo das artes visuais, foi a instituição formal do ensino da pintura, do desenho, da escultura e da arquitetura. Seu advento decorreu da ação da Missão Artística Francesa, liderada por Joachim Lebreton, a partir de 1816. Proteger e incrementar a criação artística tornou-se um imperativo humanista do regime autocrático, envolvido pela responsabilidade social de aperfeiçoar seus instrumentos de justificativa política e assim também promover a consolidação de uma consciência nacional unitária.

Os métodos e objetivos da estética neoclássica, própria e exclusiva dos membros da missão Lebreton, constituiram um adequado elemento de "modernidade" em relação ao panorama vigente, no Brasil, em termos de produção artística, ao passo que, formalizados num conjunto homogêneo de preceitos rígidos e estáveis, proporcionaram uma situação de segurança conceitual por demais integrada aos propósitos de equilíbrio e tranqüilidade da Corte recém-instalada. Ademais, representaram a possibilidade de fazer convergir para a colônia valores culturais de origem européia, ainda que não portugueses, de modo a assegurar a instauração de um processo de "aprimoramento" civilizatório dos recursos nativos (quanto a isso seria conveniente recordar a própria constituição específica dos componentes da Missão Francesa no que concerne às habilitações artesanais da maioria deles, sobretudo quanto aos profissionais vinculados a funções técnicas auxiliares ou subalternas).

Com a progressiva afirmação dos códigos de conhecimento aportados com os artistas franceses, até a situação de fato configurada com a presença institucional da Academia das Belas Artes, definiu-se a metrópole brasileira, o Rio de Janeiro, como polo concentrador da ação de difusão das práticas e do ensino artístico. Porém, o simples fator de formação técnica de pintores, desenhistas e escultores, quase no âmbito do artesanato e da aptidão para acompanhar sistemas radicalmente lógicos e rigorosos, não foi suficiente para atender aos objetivos governamentais de fausto e opulência cultural. Bem mais tarde, já através das idéias esclarecidas e independentes de Manuel de Araújo Porto-alegre (frequentemente um rebelde em relação à artificial estabilidade do legado institucional da corporação de mestres franceses), a partir de meados do século XIX cria-se um potencialmente poderoso mecanismo de atualização cultural, mediante a instituição de pensões de estudo no exterior concedidas aos alunos mais promissores. Supunha-se então que a permanente injeção de novos valores artísticos, processada mediante a vivência européia daqueles que viriam a renovar os propósitos, as idéias e, em especial, o corpo docente da Academia, fosse capaz de proporcionar tamanho impulso ao fenômeno da produção estética que por certo haveria ele de transpor os limites cosmopolitas da metrópole.

O passar dos anos demonstrou que o principal resultado de tal política foi a perpetuação dos valores acadêmicos, alinhados segundo uma verdadeira e inflexível "escola" de tendências e maneiras cada vez mais cosmopolitas e centralizadas (veja-se, nesse sentido, o caso de Pedro Américo de Figueiredo e Mello como um perfeito exemplo de progressiva europeização e cosmopolitização de valores culturais — ou, se quiserem, vocações — regionais). Deste período bem pouco se obteve no tocante a qualquer interiorização dos processos de produção artística, tarefa de resto virtualmente impossível no amplo contexto da situação política e econômica do Império e de suas principais Províncias.

A década de oitenta do século passado, contudo, representou talvez uma primeira oportunidade concreta de expandir o universo nacional de uma arte até então concentrada na Corte. Inúmeros viajantes estrangeiros, naturalistas e mesmo pintores profissionais, aplicaram-se a conhecer e investigar os limites continentais do país, ignorando a predominância exclusiva do Rio de Janeiro e preferindo, quase sempre, estabelecer conexões mais permanentes com os elementos da cultura regional. O progresso da imprensa, este um fenômeno não tão exclusivo da capital, favoreceu a ocorrência de fatores críticos voltados para o questionamento do *statu quo* no que dizia respeito tanto à produção artística quanto à sua difusão para o interior da nação. Surgem, de certo modo autônomos em relação ao Rio de Janeiro, pintores e professores atuantes em suas próprias regiões (dentre estes pode-se mencionar, pela simultânea ação no que tange à criação e ao ensino artístico, Manoel Lopes Rodrigues, na Bahia). Não foram raros os casos, inclusive, de deslocamento de pintores naturais da metrópole para as províncias mais distantes, ainda que por períodos curtos e de resultados efêmeros. No entanto, a política centralizadora do Império ignorou e jamais favoreceu tais tentativas, ocupada em estimular um mecenato isolacionista, discriminatório e bairrista (seria recomendável, neste particular, analisar mais profundamente o significado das

diversas exposições industriais realizadas durante esta época, tendo sido estas manifestações no mais das vezes plenas de um bem demarcado caráter pluralista, insubstituível quando estava em questão a peculiaridade da produção econômica de cada Província).

## 2. CARACTERÍSTICAS CONTEMPORÂNEAS DA DIFUSÃO DA PRODUÇÃO CULTURAL NO CAMPO DAS ARTES VISUAIS

Até o início do presente século, São Paulo não possuía qualquer posição cosmopolita enquanto centro urbano ou região metropolitana. No que concerne às artes visuais, sua presença foi restrita à atuação privada de artistas que recorreram ao Rio de Janeiro para estudos, premiação ou exposições. A primeira exposição pública de pintura realizada no Estado, já sob o regime republicano, foi resultado da iniciativa independente e habitualmente ousada do paisagista Antônio Parreiras, que pioneiramente apresentou seus trabalhos na capital, em Santos e em Campinas, entre os anos de 1893 e 1895. A essas primeiras mostras outras se seguiram, já com alguma constância, e muitas delas se deveram ao estímulo de Parreiras (p.ex. Castagneto, em 1895, que mediante sua peculiar personalidade, segura e agressiva, somada a um bastante sólido conhecimento teórico de arte e bem definidos propósitos promocionais, passou a colaborar como crítico de arte no jornal O ESTADO DE SÃO PAULO. Em suas matérias procurou difundir a produção de seus colegas do Rio de Janeiro (Estevão Silva p. ex.) e identificar e divulgar os artistas locais (Ferrigno, Berthe Worms, Reichardt, etc).

Com a transição entre o século XIX e o atual, verificou-se uma lenta e persistente ampliação dos limites da difusão cultural no âmbito das artes visuais, mais precisamente no sentido do eixo Rio de Janeiro / São Paulo. Os fatores de natureza econômica foram então preponderantes, conferindo uma importância inédita à evolução cosmopolita da cidade e do Estado de São Paulo. Tal situação desembocaria no fenômeno singular da Semana de Arte Moderna de 1922, quase uma necessidade social de inverter a direção do circuito de informações culturais que partiam do Rio de Janeiro — já então um tanto esclerosado no que tange às suas relações culturais com a Europa, ou seja, ainda vinculado aos efeitos da consolidação do sistema implantado desde há quase setenta anos com a instituição das bolsas e premiações de viagem ao exterior, limitadas rigorosamente ao cumprimento de tarefas acadêmicas sujeitas ao implacável critério verificador da Congregação da Escola Nacional de Belas Artes (versão pseudo-republicana e pseudo-reformista que sucedeu a Academia das Belas Artes) —, através da sintonia com os modelos mais atualizados das correntes da arte européia, justificados e teoricamente embasados em conceitos de identidade cultural brasileira na verdade bastante revolucionários.

De fato o Movimento Modernista quase nada pôde conseguir (se é que em algum momento o pretendeu) em termos de ampliação do raio de ação dos processos de produção artística quanto à motivação regional, no contexto da nação.. Casos isolados podem ser inventariados, sem que contudo assumam maior representatividade do que aqueles ocorridos, em circunstâncias semelhantes, no passa-

do. Um dado, porém, não pode ser ignorado: se o fim da Primeira Grande Guerra suplantou por completo o clima de euforia romântica e idealista da *Belle Époque*, demarcou também o nascimento de um período de crescente opção pelo cientificismo e pela tecnologia. E, mais ainda, anunciou o início de um fenômeno capital para a compreensão social, política e cultural das décadas que consolidariam um mundo moderno e cada vez mais próximo das conquistas de um futuro vislumbrado desde a Revolução Industrial: o advento de uma sociedade "planetária", interligada por poderosos meios de comunicação, de alcance ilimitado.

No entanto, pouco adiante dos anos festivos da voracidade antropofágica de 1922, já no início da década de trinta, a consolidação de uma arte visual "moderna" encontra surpreendentes e inesperados focos de evolução regional independente. A formação do Núcleo Bernardelli, no Rio de Janeiro, e os movimentos do Grupo Santa Helena e da Família Artística Paulista, em São Paulo, ocorrem como fenômenos autônomos de natureza muito semelhante, ambos diversos daquelas condições predominantes no campo das artes visuais tanto no Rio de Janeiro quanto em São Paulo. E, significativamente, desamparados de qualquer modalidade de comunicação ou intercomunicação convencional, menos ainda dos recursos tecnológicos que já então se anunciavam. Neste particular é curioso verificar os pontos-de-vista extremamente sectários e desinformados que até o presente servem como meios de análise para este período. Em recente seminário realizado na Universidade do Estado do Rio de Janeiro — UERJ, sobre o tema "Como se pensa a História da Arte no Brasil", o artista Carlos Zílio (coordenador de curso de pós-graduação em História da Arte na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro) contestou um espectador que levantara exatamente esta questão, sob a alegação de que tanto os artistas no Núcleo Bernardelli quanto os do Grupo Santa Helena possuíam possibilidades de informação sobre as correntes de arte européia da época, haja visto a existência "— dos prêmios de viagem," Tal alegação, ademais de sua inconsistência intrínseca, representada pelo desconhecimento factual de que tanto os artistas cariocas como os paulistas nem ao menos possuíam oportunidade de manusear livros ilustrados procedentes do exterior, conforme menciona Frederico Moraes em seu livro-O NÚCLEO BERNARDELLI (Edições Pinakothek, 1982), implica numa visão aprioristicamente deformada do fenômeno, que encontra fortíssimos argumentos de contestação na publicação citada. Neste trabalho, Frederico Moraes torna patente e estruturalmente comprovada a hipótese da autonomia e do valor essencialmente regional das tendências que na década de trinta, em São Paulo e no Rio de Janeiro, propuseram questões que, *efetivamente* e pela primeira vez, serviram como decisivo elemento de difusão da produção cultural no campo das artes visuais. E se num momento inicial estas tendências concretizaram-se ainda no âmbito dos polos hegemônicos da arte brasileira, conforme configurado a partir da década de vinte, em seguida transferiram-se para um contato com as tendências européias que realmente viria a ser transposto, durante os anos quarenta, para os demais estados do país. Não seria precipitado, portanto, afirmar que desta época data seguramente um primeiro sintoma da possibilidade (ou da necessária viabilidade) da interiorização nacional da produção artística.

As décadas subsequentes aos anos quarenta estiveram ocupadas por fenômenos principalmente associados às questões da arte internacional, já como decorrência da maturação dos diversos meios de comunicação surgidos ou fortalecidos após a Primeira Grande Guerra Mundial. Com a polarização dos esforços e das atenções em torno de questões estanques, de evolução frequentemente veloz e dependente dos recursos próprios e exclusivos das duas grandes metrópoles brasileiras, constituiu-se definitivamente a hegemonia do eixo Rio de Janeiro / São Paulo, não apenas como segmento quase único da gestão dos processos artísticos mas como um eixo de tensão e oposição permanente, competitiva e isolacionista. Neste particular, observa-se hoje a permanência de uma característica já bem anterior, representada por uma certa vocação do Rio de Janeiro, sucessivamente "capital política" e "capital cultural" do Brasil, em responsabilizar-se ao menos pela consciência de sua potencialidade como agente de interiorização e apoio às manifestações artísticas regionais.

Verifica-se presentemente, como de resto no passado recente, o papel totalizador e central dos poderes públicos. Se a administração federal, sediada até hoje no Rio de Janeiro, não tem logrado qualquer sucesso permanente no proporcionar condições suficientes, de qualquer natureza, para o estímulo à produção artística regional — conseguindo, isso sim, mais uma vez afirmar-se como núcleo gerador de padrões em geral desvinculados das realidades regionais, de consequências inibidoras —, os governos estaduais e municipais operam numa faixa de dificuldades que é antes de mais nada infraestrutural. E o resultado persiste em configurar um panorama desolador de desintegração cultural, fragmentado em milhares de tempos e espaços adjacentes e subordinados ao predomínio absoluto, inabalável e incommunicável de uma curiosa e nociva relação (porque enfim persiste o eixo de ligação metropolitana entre Rio de Janeiro e São Paulo) de anteposição recíproca. Tal relação se reproduz em quase todas as esferas do circuito de produção artística, sendo oportuno mencionar a própria estrutura de funcionamento e distribuição de atividades da Associação Brasileira de Críticos de Arte, bem como a constante parcialidade dos intercâmbios no que concerne à produção cultural no campo das artes visuais, seja em termos de instrumentos convencionais, como exposições, ou de recursos menos ortodoxos, relativos à discussão intelectual ou às publicações de investigação e análise estética.

### 3. COMUNICAÇÃO DE MASSA E PROCESSOS DE DIFUSÃO CULTURAL

Torna-se evidente que, independentemente de sua posição, no plano do desenvolvimento econômico e social, como um país do terceiro mundo, o Brasil encontra-se extremamente apoiado na evolução tecnológica e centrado na problemática da comunicação de massa. As dimensões continentais de seu território e a pluralidade regional que o caracteriza convergem para as soluções que simultaneamente impõem e dependem dos modernos processos de codificação e emissão de mensagens definidas pela ampla extensão de seu alcance quantitativo, notadamente em termos da estrutura de produção organizada segundo o modo de produção capitalista. Deve-se considerar que a predominância de um eixo metropoli-

tano entre os dois principais centros urbanos, no campo da cultura e das artes visuais, nada mais é do que a perfeita reprodução da hegemonia econômica e industrial estabelecida entre eles. Contudo, observada a questão pelo ângulo oposto, ou seja, do consumo em vez da produção, tal situação apresenta poucas ou pelo menos relativas diferenças no que tange a outras capitais, Estados ou regiões. Um dado significativo é o movimento publicitário, e por conseguinte a atuação do *medium* mais poderoso, a televisão, que se desenvolve de maneira não tanto diferenciada entre Estados e regiões, em seu objetivo de estimular o consumo e proporcionar o escoamento da produção industrial. Além disso, estatísticas recentes demonstram que aproximadamente quatrocentos municípios, dos mais de três mil que integram a divisão administrativa do país, concentram quase que a totalidade da capacidade de consumo da sociedade brasileira, sendo os mais bem dotados quanto à existência de meios de comunicação eficazes. Isso indica que a relação econômica Rio/São Paulo não é necessariamente exclusiva, comportando relações e situações intermediárias e específicas que incluem: a possibilidade de descentramento das capitais estaduais e a incorporação de novos segmentos a nível municipal, no traçado de eixos de predominância ou afirmação em termos de valores econômicos e correspondentes recursos comunicacionais públicos.

Porém, é notório que a existência da possibilidade de considerar — efetivamente praticada no pertinente ao consumo de bens e serviços, veiculação publicitária e ação de meios de comunicação de massa —, outros eixos subsidiários de movimento econômico não possui correspondência com a instituição de polos de intercâmbio de criação e difusão de informações culturais. O tanto que ocorre neste setor restringe-se aos fenômenos específicos da cultura de massa (muitos deles recuperados pelas modalidades contemporâneas de invenção estética, através de apropriação crítica ou outros processos), sem que contudo tenha havido qualquer estudo ou tentativa de fazê-los acompanhar pela difusão de informações culturais não restritas à linguagem ou aos objetivos dos *mass-media*. Um fator elucidativo é a própria constituição da linguagem presente da televisão, analisada em sua evolução recente e constante, na qual passam sistematicamente a predominar valores e sistemas de significação há bem pouco tempo exclusivos do domínio da "cultura erudita". É certo que estas transformações dizem respeito aos objetivos comerciais (e frequentemente políticos) dos *media*, mas também são produto de determinadas imposições sociais que caberia avaliar com maior precisão e cuidado.

O fato é que existe um imenso e inexplorado espaço de difusão cultural, eventualmente não-centralizador e não-diretivo, intrinsecamente associado aos meios de comunicação de massa. Vale recordar que um dos principais veículos tradicionais da informação artística no campo das artes visuais, e mesmo uma instituição que se confunde histórica e contemporaneamente com a crítica de arte no Brasil, é a imprensa, teoricamente também um meio de comunicação de massa. Se o alcance das tiragens dos jornais brasileiros é bastante limitado, as razões desta característica são bastante simples e suficientemente conhecidas pelas implicações que possuem com os sistemas e políticas vigentes, atualmente e no

passado, em termos de ação governamental no setor de educação elementar. E ainda assim é patente o quanto é valiosa e eficaz, talvez até por sua condição de unicidade, a informação artística veiculada através da imprensa como fator de difusão cultural. As experiências que envolvam outros *medias* menos tradicionais, notadamente a televisão, praticamente inexistem.

Difícilmente se poderá contestar a ineficácia dos meios tradicionais, como por exemplo as exposições de qualquer tipo, competitivas ou não, nacionais, estaduais ou municipais, se analisarmos apenas um dado estatístico: a Exposição Geral da Academia das Belas Artes, realizada no ano de 1879, portanto há mais de um século, foi visitada no Rio de Janeiro por dezenas de milhares de pessoas. Ora, avaliados os índices de frequência das grandes exposições brasileiras da atualidade, o Salão Nacional de Artes Plásticas ou a Bienal de São Paulo, e admitida uma relação proporcional com as taxas demográficas dos períodos em exame, veremos que muito pouca importância têm estes eventos no que concerne à manutenção da hegemonia do eixo Rio de Janeiro/São Paulo no contexto da produção artística no Brasil de hoje. E, mais ainda, será possível verificar que a importância única que possuem, neste sentido, é a representada pelo interesse que despertam através dos meios de comunicação de massa. Estes, portanto, possuem características tais que não apenas permitem, como sem dúvida em breve virão a impor de modo taxativo, a substituição vantajosa das modalidades tradicionais de difusão cultural por novas aplicações baseadas na tecnologia e nas linguagens que transcendem o contato direto com o público.

Inúmeros outros fatores exigem análise detalhada e profunda, na perspectiva do tema aqui abordado, como elementos de ligação e importante desempenho no objetivo de motivar, informar, estimular e conhecer a produção artística independente da hegemonia calcada na metropolização do fenômeno estético: seria impróprio e pretencioso procurar inventariá-los no contexto de uma simples comunicação a este II Encontro Nacional de Críticos de Arte. Porém, constituem eles assunto de grande oportunidade para os debates que integrarão o presente simpósio. Cabe, no entanto, estabelecer uma observação final: se existem eixos de natureza econômica subsidiários aos principais eixos da produção industrial no país, conforme mencionado anteriormente, e se a orientação dos *mass-media* é determinada por qualquer destes eixos — ainda que principalmente pelos de grandeza exponencial — segundo seus objetivos de incrementar o consumo de acordo com os princípios essenciais da sociedade capitalista, torna-se flagrante a possibilidade de examinar a hipótese de inserir projetos culturais alinhados às particularidades gerais dos sistemas de comunicação de massa, tanto pela maior potencialidade destes meios quanto pela viabilidade de tais projetos incluírem, entre seus objetivos, a meta de proporcionar a descentralização (ou uma regionalização favorecida em sua autenticidade e independência) dos processos de difusão e intercâmbio no campo das artes visuais.

#### 4. PROPOSIÇÃO DE ESTRATÉGIAS ESSENCIAIS

Tópicos alinhados para eventual discussão e aprofundamento:

a) Regionalização e interiorização dos eventos projetados e/ou organizados pela Associação Brasileira de Críticos de Arte (como exemplo de exequibilidade pode-se considerar o resultado deste II Encontro Nacional de Críticos de Arte, realizado no Recife, Pernambuco);

b) Desenvolvimento de projetos específicos relativos ao estudo, análise, planejamento e implementação de recursos associados aos *mass-media* (como por exemplo o programa CRÍTICA DE ARTE, veiculado através de televisão e possivelmente estruturado de acordo com possibilidades concretas de edição e transmissão em caráter regional, descentralizado);

c) Promoção de contatos voltados para a sensibilização das autoridades governamentais, em todos os níveis administrativos, para as questões relativas à motivação da produção artística regional, sempre através de instrumentos viáveis e eficazes, principalmente os *mass-media*;

d) Estabelecimento de contatos de caráter permanente, eventualmente através de convênios, entre a Associação Brasileira de Críticos de Arte e as Universidades e demais instituições culturais dos diversos Estados e municípios do país.

e) Estabelecimento e manutenção de uma política formal da Associação Brasileira de Críticos de Arte quanto ao problema da metropolização da arte no Brasil;

f) Elaboração e ampla e sistemática divulgação das conclusões do presente II Encontro Nacional de Críticos de Arte, preferencialmente segundo critérios determinados por um plano de ação estratégica formalmente definido, aprovado e desencadeado em termos executivos considerados viáveis e eficazes, considerada mais uma vez a preferência pelos meios de comunicação de massa mais poderosos.

## POLÍTICA E HEGEMÔNIA CULTURAL

Elmer C. Corrêa Barbosa

### DEPENDÊNCIA ECONÔMICA E CULTURAL

A hegemonia nas artes do eixo Rio-São Paulo, em relação ao resto do país, decorre não somente da concentração de recursos econômicos neste eixo, mas da centralização do poder de decisão política que caracteriza o Brasil o que se reflete nestas duas principais cidades, como uma pretensa política cultural desenvolvida por nossas autoridades.

Hoje procura-se articular uma ação cultural mais abrangente e flexível, mas sempre instrumentada pelos órgãos públicos, que estabelecem uma relação hierarquizada, que passa das esferas do plano federal de cultura, ao estadual e ao municipal. Reproduz-se, nos diversos níveis, as relações de dependência e subordinação que caracterizam as relações de poder de decisão e controle das verbas.

O imediatismo dos políticos e das políticas culturais, acaba por concorrer para uma atrofia centralizadora e equivocadamente unificadora. Nesta tentativa, os chamados programas culturais fazem uso de critérios que não apenas deformam o perfil cultural, como impossibilitam os artistas de traduzirem as expectativas e os anseios de mudança das comunidades em que vivem. A sensibilidade, a imaginação e a razão do artista brasileiro não estão de todo emancipados. Voltado para o que acontece nos *grandes centros* hegemônicos, nossos artistas não vivem a sua própria experiência cultural. Não contradizem, acatam. E quando acatam, não fazem da arte um instrumento revolucionário, no plano das idéias, mas uma simples expressão comportada e modernizadora; nova, mas não rebelde e civilizadora. Nossa modernidade não transgride a ordem estabelecida, falta a ela vitalidade. Os responsáveis pelas *políticas culturais* desejam uma unidade, aspi-

ram por ela. Em seus gabinetes, trabalham até a exaustão, buscando defini-la, planejá-la e projetar estratégias para deflagrá-la em amplo programa nacional, sem se aperceber que estes projetos e programas são reducionistas. Talvez por isto mesmo invistam tanto nestes programas. É que, na medida em que se pretende definir os parâmetros da cultura, negam-se as diferenças, não se reconhecendo a pluralidade da produção cultural e artística do país. Pensa-se promover cultura quando se faz a seleção de objetos *tidos como artísticos*, expostos oficialmente em Salões inaugurados com muito discurso, salgadinhos e bebidas, oportunidade em que se distribuem prêmios de diversos valores, de acordo com a importância de cada obra. Em alguns destes eventos, se distribuem viagens ao estrangeiro, em outros se permite a venda dos objetos expostos, que podem atingir um bom preço. Do mesmo modo, em alguns outros recintos dedicados às artes (e à cultura por extensão), se pode ver e ouvir espetáculos culturais, que o bom senso comum e universal elegeu como dignos de proteção e subvenção pelas nossas autoridades responsáveis pelos programas culturais.

As manifestações artísticas no Brasil deram no passado, e ainda dão no presente, expressão à sensibilidade e às *preferências de gosto* das elites dominantes. Isto porque estas elites têm seus interesses mesclados aos do aparelho político do Estado e criaram, historicamente, uma complexa rede de dependência que afeta o processo social, não só a nível econômico, mas toda produção, inclusive a intelectual. Por esse motivo torna-se importante, e até mesmo necessário, o debate sobre as relações de dependência, e o papel hegemônico que alguns centros passaram a desempenhar em nosso processo civilizatório. Precisamos colocar em debate as *diferenças* sociais e culturais. Acreditamos que a hegemonia do eixo Rio-São Paulo — e até bem pouco tempo do Rio apenas, — é responsável pelo desencorajamento de uma produção artística não alinhada aos valores de uma Estética Oficial. Esta hegemonia dos grandes centros metropolitanos só favorece o plágio e as influências duvidosas que nos chegam pelos meios de comunicação. É esta visão estandardizada que valida a preocupação de absorver sofregamente as conquistas estéticas de outros grandes centros como Paris, Nova Iorque, Londres ou Berlim, justificando instituições caducas como os Salões, Bienais e premiações, fixando uma escala de valores às artes, que parece não ter mais fim. Anacronismo como o Salão de Artes Plásticas, instituição que convive com os nossos artistas há quase um século e meio e que, apesar de muito criticado, é ardorosamente defendido por muitos artistas, inclusive por aqueles reconhecidos como da vanguarda.

A relação de dependência que se estabelece entre a periferia e os centros metropolitanos é de interesse e objeto de análise, pela contemporaneidade do tema e pelo nosso passado histórico: um longo período de dominação colonial.

Não vejo como separar, para análise, dependência econômica de dependência cultural. Quando os portugueses ocuparam o litoral atlântico da América, os nativos que encontraram já faziam uso da dança, do canto, das pinturas corporais e parietais. Construíam suas habitações, fabricavam seus utensílios e barcos, coziam as suas cerâmicas e traçavam a palha, assim como uniam as penas coloridas dos passaros, amarrando-as umas às outras, obtendo efeitos de extrema originali-

dade e criatividade, numa variedade quase infinita de formas. Nossos silvícolas davam expressão plástica a seus sentimentos, sem valorizá-los ou distinguí-los como objetos de arte.

Mal saídos da Idade Média e ainda confusos e perplexos com as descobertas que faziam, os portugueses não estavam preparados para tamanha façanha de conquistas e dominação. Sem terem conhecido em seu passado, como os burgueses flamengos e os mecenas das cidades italianas, interesse maior pela filosofia e pelas artes, os conquistadores portugueses e espanhóis deram pouca importância às comunidades que encontraram.

Em tudo que o nativo faz, está a revelação daquele que descobre a beleza e organiza o caos. O sentimento estético está diluído no rito, nas formas totêmicas. Manifestações contingentes que dão expressão a uma necessidade vital e pura.

Simplem em sua concepção, o indígena chegou à mais complexa relação com a natureza. Ignorando a façanha do fazer artístico, que as culturas de origem europeia já conheciam por ocasião dos descobrimentos, o silvícola americano reconstituía a trajetória da genese do estético, que na sua comunidade a tudo preside, sem privilegiar-se. Um fazer artístico que é apenas uma expressão vital como o sorrir, o chorar, o pintar o corpo ou o cantar. Mas o português que desembarcava nada disto viu. Se avaliou, foi o potencial indígena como força de trabalho. As tradições e os mitos deveriam ser apagados da memória das comunidades nativas. O modelo de fé, a língua e os costumes a serem adotados seriam os introduzidos pelos senhores desembarcados. Ao índio restava a submissão.

O reconhecimento de posse das terras descobertas por Portugal e Espanha, estava condicionado à missão cristianizadora dos monarcas ibéricos que, segundo a Bula Papal de Alexandre VI Inter Caetera, deveriam preparar um clero para as missões catequéticas. Ocupar os territórios descobertos e explorar o potencial de riquezas das novas terras, acabou por transformar o cristianismo, através das ordens religiosas conventuais, em instrumento de capital importância no processo de colonização. E foi para atender a estas exigências e necessidades — explorar e catequizar — que chegou ao Brasil a fé católica, trazidas por padres de convento. O catolicismo da Contra-Reforma, trouxe consigo uma arte nova e revolucionária: o *Barroco*. Como trouxe também o pressuposto de que os valores europeus são universalmente válidos.

Para alcançar a perfeição, o nativo deveria se esforçar por aprender a língua e adotar a religião do conquistador, acima de tudo, submeter-se a ele. Para ocupar o território, o português fortificou o litoral, construiu casas e erigiu igrejas; eram os primeiros lugares, redutos da nova cultura.

A medida que as povoações cresciam, iam surgindo conventos e Igrejas. Para construí-los, vieram mestres e artesãos portugueses e para decora-las importou-se imagens e pinturas. Com o tempo, os artífices qualificados passaram a vir para executar os trabalhos artísticos aqui mesmo, quando já eram muitos os lugares e vilas. Assim, o estilo de arte religiosa, saído do Concílio de Trento, foi ganhando por aqui forma arquitetônica, escultórica e pictórica. Nas talhas, nas pinturas e no mobiliário ficaram o testemunho da íntima relação de dependência que se estabeleceu entre a Colônia e a Metrópole. Tudo porque a nossa economia estava de tal modo subordinada a Portugal, que inibia o processo de desenvolvimento

cultural. Tinhamos limitados horizontes econômicos e, por extensão, o cultural. Nossa dependência da Metrópole era total.

As vilas litorâneas criadas pelos portugueses, além de ocupar o território que lhes cabia na América, serviam economicamente como centros administrativos e de controle da exportação dos produtos agrícolas procedentes das fazendas do interior. Eram também a larga porta de entrada, de quase tudo que se consumia. Estes portos serviam como centros comerciais e quartéis para defesa da costa. Nas vilas as ordens religiosas erigiram suas Igrejas, conventos e colégios, Ali se vivia a aparência do fausto e da corte. Por ocasião das festas religiosas, os grandes proprietários fundiários apareciam para exercer suas influências, fazendo doações aos padres e frades. Aquele clero que estava ali para servir e prestar assistência religiosa nas fazendas, servia como elo cultural com a Metrópole, e único meio do senhor da colônia alcançar posições vantajosas nos patamares superiores da ordem social do Reino. Apesar de corrupto, era o clero na colônia, como escreve Eugênio Genovese (in "O Mundo dos Senhores e Escravos"), o único abrigo para a inteligência e a cultura da classe dos dominadores. Estranho, mas preciso mecanismo de dominação, a religião servia ao rei e aos poderosos, fôsse na Metrópole ou na Colônia — no jogo de dominação, interesses e riquezas, mais que à causa cristã. Nesta breve análise de arte brasileira em que buscamos focar as relações de dependência e hegemonia, constatamos que em todo o período colonial se adotou, por contingência, a arte religiosa imposta pela matriz. Mas nem por isso nossa arte deixou de dar expressão própria, na forma e sentimentos de um povo, à medida que refletia os andamentos da economia colonial. Assim é que a descoberta de metais e pedras preciosas desviou para o sul para a região logo conhecida como das Minas de Ouro, o eixo econômico, que até o final dos anos seiscentos, mantinha-se fixado no litoral.

As vilas minerais resultaram da forma como se organizou a produção do ouro. Não existindo motivação na região mineira para a população se fixar no campo, em atividades agrícolas, surgiram então os núcleos urbanos. A partir daí, diversos fatores concorreram para fazer emergir uma sociedade e uma cultura distinta da existente no litoral. Embora se chamasse de *mineiros* a todos os que trabalhavam na região, aquela sociedade esteve dividida desde a sua origem. Ali os proprietários de terras misturaram-se aos escravos, e aos faiscadores sem títulos de propriedade, que tinham apenas a posse de seus instrumentos de trabalho. Estes podiam ser livres ou escravos e, neste último caso, podiam até comprar a sua alforria, o que veio a promover uma constante mutação na *ordem social* das vilas. Chamamos a atenção para este particular da sociedade mineira, pois só ele torna possível explicar a peculiaridade da cultura e da arte nas Minas Gerais do século 18. Aquela sociedade populista e dinâmica chegou a manifestações genuínas, em consonância com as forças de produção e os diversos interesses dos segmentos que dispunham os vetores sociais.

O período áureo da produção artística nas Minas Gerais se dá na segunda metade do setecentos, coincidindo, portanto, com o declínio das lavras e a conseqüente descapitalização de muitas empresas mineiras, o que concorreu para elevar o número de trabalhadores livres nas vilas. A política mercantilista portuque-

sa, que impedia a instalação de manufaturas na colônia e o conseqüente desestímulo do trabalho manual, visava exclusivamente ao homem livre. O aumento de negros alforriados e a crescente concentração de trabalhadores livres nas vilas deu-se às dificuldades impostas pelas autoridades portuguesas que buscaram a todo custo impedir que se esvaziasse a região aurífera — Minas, Goiás e Mato Grosso. Era importante manter ali a população mineira confinada, para legitimar a posse de um território que avançava para muito além dos limites de Tordesilhas, mas que o Tratado de Madrid (1750) dava agora como terras de Portugal.

As tensões geradas pelos extorsivos impostos e as diferenças sociais, levaram as autoridades metropolitanas e implementar o desenvolvimento das vilas, possibilitando a construção de pontes, cadeias, palácios e, através do clero do *padroado*, igrejas para as confrarias: Irmandades e Ordens Terceiras. Foram estas condições, mais a criação do Seminário de Mariana, que levaram a destacar, em Minas, o papel do mulato e do negro alforriado como artistas e artesãos, construindo o que hoje constituem as obras de arte mais expressivas do internacionalmente conhecido *Barroco Mineiro*. Atípico, o fenômeno de arte mineira dos setecentos ilustra a importância cultural das diferenças sociais, que mesmo ordenadas e agrupadas pelas autoridades metropolitanas em confrarias, deram, naquele momento, expressão à sensibilidade de toda uma comunidade sufocada pelo autoritarismo metropolitano. O *Barroco Mineiro* é revolucionário na sua dimensão estética; como conteúdo expresso em formas escultóricas, pinturas, composições musicais, nos riscos das igrejas e nos edifícios construídos. Há na arte mineira, principalmente na arquitetura, um forte sentimento de identidade que transcende o próprio significado da obra, enquanto utilidade. Este estilo, de algum modo, subverteu a ordem e afastou-se do modelo metropolitano de arte religiosa; uma originalidade que se distingue-se, entre outras manifestações realizadas em outros territórios colonizados por portugueses e espanhóis.

Já que vamos dando sentido diacrônico a esta nossa análise, avancemos até o Século 19, quando o Rio de Janeiro alcançou a uma posição hegemônica. Geralmente, as análises deste fato começam por considerar a transferência da Família Real Portuguesa, que acabou se fixando na cidade e modernizando-a, como uma necessidade conseqüente.

A vinda da Missão Artística Francesa, liderada por Lebreton, mas encomendada a Nicolau Antonio Taunay — segundo revelação recente do colega Donato Mello Junior — que veio a fundar a Academia Imperial de Belas Artes, seria o fator decisivo para o desestímulo da produção artística local, que os missionários encontraram na cidade do Rio e nas províncias. A presença da Família Real Portuguesa, a Missão Francesa e a fundação e posterior funcionamento da Academia concorreram para destacar o Rio em relação as outras províncias. Todavia outros fatores, alguns anteriores à vinda da Família Real, foram de igual importância: a transferência da sede do Vice Reinado para o Rio, e o fato de ser a cidade porto obrigatório dos navios que se dirigiam ou que vinham da África Oriental ou da Ásia, privilegiando-a com o tráfico marítimo interno. No último quartel dos anos setecentos a proibição da instalação de manufaturas no Brasil, foi um golpe mortal para o desenvolvimento urbano na colônia, pois orientou os grandes cabedais

para o tráfico negreiro e para a agricultura. Deu-se uma metamorfose em que o caçador de riquezas, "converteu-se em senhor de rendas, e a fazenda de monocultura toma caráter de latifúndio fechado", como escreve Raymundo Faoro.

A economia destinada à exportação acentuou a atrofia do processo de dependência cultural das províncias, em virtude das muitas medidas legislativas tomadas por D. Maria I a Louca, que procurou, por todos os meios, agravar a dependência da colônia em relação à Metrópole, o que veio por outro lado, acentuar a hegemonia do Rio em relação às outras províncias, por ser o Rio a sede do Vice Reinado.

A economia monocultora interiorizou as forças promotoras da cultura urbana, quando levou para as fazendas as grandes famílias e reduziu sua presença nas vilas, mas nem por isso a produção artística nas províncias litorâneas e do interior declinou. Mesmo quando a Família Real Portuguesa instalou o seu trono no Largo do Paço, esta produção artística entrou em colapso. A importância do Rio cresceu consideravelmente, como não poderia deixar de ser, pois a única cabeça coroada da América estava agora instalada com a sua corte e seus ministérios aqui, mantendo o mesmo sistema administrativo centralizador que exercia de Lisboa, e agora o fazia do Rio. Isto foi suficiente para exercer um movimento de convergência cultural que privilegiava a nova sede do Reino. Mesmo assim continuaram os artesãos trabalhando no interior, nas províncias. Foi a preocupação do Príncipe D. João em trazer para a sua Corte no Rio as condições e o ambiente científico, artístico e cultural que conhecia na Europa que o levou a criar diversas instituições culturais, a exemplo da Academia de Belas Artes. Este fato em si, como já dissemos, não é suficiente para explicar o fenômeno de projeção do Rio como centro hegemônico. Havia uma disposição geral para que o processo se deslanchasse, mas não deslanchou. As mudanças políticas estruturais advindas da Proclamação da Independência e que reorientaram a política provinciana e redimensionaram o país culturalmente, na medida em que afastou instituições até então ativas e de tradições locais, que no passado serviram ao mecanismo de dominação colonial, como as Irmandades, as Ordens Terceiras, a Mesa de Consciência e Ordens e o Clero de Convenientes estamentos que as autoridades metropolitanas instrumentavam para manter a dominação, graças ao *Direito do Padroado*. O Imperador brasileiro só recuperaria o Direito do Padroado em 1848, com regalias bem menores, se comparadas às concedidas pela *Bula Inter Caetera* de Alexandre VI. Mas o período que se passou tem os privilégios do Padroado, concorreram para o esfriamento das atividades artísticas em quase todas as províncias. Chegava-se ao fim de um ciclo.

O Rio, aí sim, começa a despontar como centro hegemônico. A Independência mudava algumas poucas coisas, e mantinha muitas outras. A Corte do nosso Imperador diferenciava-se pouco da Corte Portuguesa; a ordem social foi mantida, e a estrutura econômica inalterada, dependendo o Império dos produtos agrícolas para exportação, e que concorreu para a formação de grandes latifúndios, ficando os proprietários dependendo exclusivamente do trabalho escravo. Em

pleno *capitalismo de competência*, quando em todo o mundo cada nação começa por definir-se por sua capacidade de produção, o projeto econômico do Império seguia vigorosamente uma orientação agrícola, como uma vocação natural. Importava-se de um tudo, fosse o que fosse, mas não se produzia nada aqui. Como escreve Raymundo Faoro, depois da Independência, o Brasil modernizou muito, "civilizando-se pouco, o luxo no lugar da cultura". Portugueses, franceses e ingleses disputavam o mercado interno nas cidades portuárias, principalmente no Rio, sede da Coroa e a cidade mais importante do Império. Esta economia de importação desenfreada e a pouca visão dos nossos responsáveis pelas finanças levou o Brasil a uma relação de dependência colonial nova, agora com a Inglaterra.

No Rio se decidia tudo que estivesse em relação à política de exportação, dos empréstimos obtidos nos bancos estrangeiros, à importação do que fosse necessário para se viver aqui, como se vivia na Europa. O brilho da corte e os favores das autoridades atraíam os grandes senhores rurais de todas as capitais e cidades do interior, ávidos da intimidade do poder, desinteressados agora pelas coisas e pelos acontecimentos de suas províncias. Voltavam-se para a Corte onde se podia merecer as benesses do monarca, comprar um título de nobreza, ou simplesmente ser distinguido por um. Neste contexto íntimo de um pequeno grupo de cortesãos, a importância da Academia Imperial de Belas Artes cresceu, atrofiada pelo protecionismo e pela intimidade com o poder. Os professores reivindicavam e obtinham favores e privilégios para si, para a Academia e para os alunos. Em troca buscavam agradar o Monarca e a corte. O professor Alfredo Galvão revela, num de seus trabalhos, um relatório enviado por Felix Emílio Taunay a D. Pedro II, em 20 de dezembro de 1844, onde o zeloso diretor expõe as dificuldades vividas pela Academia de Belas Artes, que "sofre — dizia Taunay — experimentando toda a languidez de uma instituição isolada, sem relação com a sociedade, sem utilidade positiva, e por conseguinte sem provir com professores cuja inatividade os desacredita às vistas dos estudantes". Esta análise crítica é muito significativa pois espelha a ausência de um mercado e a artificialidade da produção artística num meio social estático. A Academia vivia sob a expectativa de um colapso, divorciada da sociedade, o que levou a Congregação da Academia a propor que "todo e qualquer projeto de arquitetura civil fosse enviado à Academia de Belas Artes, servindo como mesa consultora de trabalhos e obras públicas". Engenhosa sugestão pois dava aos alunos e professores o privilégio de só eles projetarem e "avaliarem" os projetos realizados em todo o país.

De qualquer forma, a criação da Academia teve pontos positivos, pois emancipou o artista, distinguindo-o do artesão. O ensino ministrado pelos mestres da Academia, acompanhado de alguma teoria e aspectos formais de arte era, metodologicamente, diverso da transmissão de conhecimentos feita a partir do trabalho em oficinas, com mestres práticos. Por outro lado, os *conceitos* axiológicos de *estilo* e de *validade* impostos pelos *mestres* da Academia levaram muitas gerações de artistas a um estranhamento, em relação a cultura brasileira.

Seguindo as tradições européias do ensino de arte, a nossa Academia também instituiu exposições periódicas para "avaliar" o trabalho dos alunos. Coisa interna no início; só em 1840 é que estas exposições, por decisão de D. Pedro II,

foram abertas a todos os que quisessem concorrer, mesmo não sendo alunos da Academia. Em 1845 foi criado o Prêmio de Viagem ao Estrangeiro - à Europa, é claro. As Exposições Gerais com os jurís formados por professores da Academia Imperial de Belas Artes, seus cobiçados prêmios e o "rigor da seleção e da premiação", deformaram a arte que se expunha nas mostras oficiais. As viagens a Europa, as bolsas concedidas pelo nosso Imperador e a ausência de mercado, fizeram com que o moderno Neoclássico se transformasse em um vazio estilo de arte, que só deu expressão às preferências de gosto de uma Corte, muito preocupada com o que se passava nos salões parisienses de Napoleão III.

Para estudar na Europa nossos artistas levavam indicações precisas dos mestres e Academias que deveriam procurar. Geralmente dirigiam-se à França ou à Itália. De volta ao Brasil, estes artistas *consagrados* pelas bolsas não encontravam mercado e tinham uma única opção de trabalho: ser professor na Academia.

Ao se aproximar o fim do século, uma inquietação tomou conta das elites intelectuais. A Europa agitada por idéias filosóficas e políticas assistiu a profundas mudanças sociais. Por aqui, um pequeno grupo esclarecido tentou colocar em questão o modelo social, político e econômico do Império. A aceleração industrial européia indicava novos caminhos e, com clareza, o anacronismo da política econômica de D. Pedro. Assim, as duas últimas décadas do século marcaram o momento fecundo de reação ao conservadorismo oficial. Esta reação vinha da filosofia, que se manifestou em Recife. Nas artes plásticas, da mesma forma, aparecem as primeiras manifestações de oposição a rigidez conservadora dos mestres da Academia. Em Niterói um grupo de artistas egressos da Academia, reuniram-se em torno de George Grimm, como escreve Maciel Levi, procurando desenvolver uma pintura mais próxima do que se fazia na Europa na época. Toda aquela produção artística, hoje reconhecida como uma reação à estética oficial, apesar da identificação com as vanguardas européias do fim do século, perdeu-se no imenso vazio, em virtude da falta de mercado.

Da monarquia constitucional ficou muito mais que as cores verde e amarelo dos Orleans e Bragança. O liberalismo que orientou a política do nosso Imperador, soube conviver com a filosofia de Augusto Comte, naqueles pontos em que as teses deste coincidiam com o liberalismo, vindo influir na República. A Constituinte de 1891 era de inspiração liberal, mas a forma do regime trouxe os traços da ditadura republicana de Comte. Ao losango amarelo sobre fundo verde do Império, acrescentou-se o disco e a frase de inspiração *positivista*.

No poder, nossos políticos republicanos mostraram-se elitistas e conservadores em todos os aspectos. A economia agro-pastoril gerara uma plutocracia cautelosa e acomodada aos limites ideológicos que orientaram os republicanos: a paz e a ditadura de positivismo. Em nosso país sempre se acreditou ser possível uma transformação qualitativa da sociedade, uma *evolução social*, sem confronto. Quando muito se assistiu a uma certa inquietação, uma irrupção que deu resultados positivos favoráveis as forças mais conservadoras.

Logo após a proclamação da República e as reformas institucionais, Bernardelli propôs — e foi efetivamente criado — o Conselho Superior de Belas Artes:

uma acessoria de governo constituída por intelectuais e artistas, para dar um *programa* de arte e cultura ao país. Parece-nos que este era o objetivo da criação do Conselho, aprovado pelo Ministro do Interior da República.

O Rio de Janeiro não era apenas uma cidade que se destacava em relação a outras cidades e capitais no que se refere às artes e à cultura. O Rio era o centro do poder e só se destacava por isso. Nas artes plásticas, a própria ENBA ditava a política para todo o país, já que eram os *mestres* da Escola que se sentavam à mesa do Conselho Superior de Belas Artes. Estes mesmos mestres eram membros dos jurís das Exposições Gerais que conferiam prêmios e reconheciam o *talento de um novo artista* expositor, enviando-o com uma bolsa para o Estrangeiro. Assim, a tirania dos jurís frustrou qualquer tentativa de renovação que eventualmente apareciam nas Exposições realizadas durante a República Velha. A sociedade republicana estava imobilizada pela plutocracia aboletada no poder, desde o Império.

Os convidados para o Baile da Ilha Fiscal eram, com raras exceções os mesmos que cruzavam os salões nas festas republicanas. Apesar de todos os sintomas de crescimento em outros centros urbanos do país, o Rio de Janeiro mantinha-se como o reduto inabalável da *arte e da cultura oficial*: certamente porque a política não permitia muitas alterações — ou nenhuma. O poder como que mumificara a ordem social, impedia a circulação das camadas sociais de baixo para cima; inibindo as expectativas, estrangulava o acesso. As oligarquias exerciam suas influências desde o interior para a capital, fazendo indicações para os cargos públicos, num sistema político em que todas as decisões estavam — como ainda estão — centralizadas, dependendo dos órgãos públicos. Manipulavam-se as verbas para atender a uma clientela — a exemplo do que hoje se faz — como forma segura de pressão política.

Talvez tenham sido estas as causas que possibilitaram à arquitetura um desenvolvimento sensivelmente superior às outras manifestações artísticas. Isto porque desde a emancipação política do país em 1822, se construiu, com regularidade, edifícios para abrigar repartições públicas. Com a República o número de obras públicas aumentaram consideravelmente em todo o país. As cidades cresciam e essas concentrações começam a interessar aos políticos republicanos, sensíveis e preocupados com a opinião das classes sociais que ali se organizaram.

Envolta pelo obscurantismo arbitrário, a República Velha assistiu ao aparecimento do centro industrial de S. Paulo, fonte de muitos problemas sociais e políticos e de grandes transformações.

A Grande Guerra desmoronou as velhas estruturas da República, sem fazer ruir, em definitivo, os velhos valores. O precário equilíbrio político era sustentado pelo *pacto* celebrado em Ouro Fino entre os políticos representantes das oligarquias mineiras e paulistas, que se comprometeram a alternar o poder entre políticos mineiros e paulistas ordenadamente. Esta política do *café-com-leite* é uma tênue garantia de estabilidade para a República. Os anos 20 revelaram a tensão provocada pelas antinomias dentro da sociedade que, pela primeira vez, afloravam. O confronto manifestou-se politicamente no movimento dos Tenentes em 22 e repercutiu em outros segmentos sociais: Escritores, pintores, músicos, arqui-

tetos e escultores deram expressão sensível a estes anseios de mudança, repudiando os padrões estéticos estabelecidos oficialmente e cultivados pela plutocracia. Apoiava a estes jovens intelectuais parte da burguesia paulista, insatisfeita com o caipirismo que dominava a República. A *paulicéia desvairada* gritava, repudiando a antiga e podre estética. Mas o seu grito não era ouvido além das portas do Teatro Municipal de São Paulo. Por ter sido dado em S. Paulo, e não no Rio, não repercutia no resto do país. O eco do grito modernista só foi ouvido quando Graça Aranha o pronunciou na Academia Brasileira de Letras, no Distrito Federal em 1924. Apesar do impacto e os ares escandalizados dos acadêmicos, as sólidas estruturas do conservadorismo estético não foram abaladas. Nem mais tarde, a escandalosa conferência de Marinetti no Teatro Lírico, abriu espaço para as vanguardas; apesar de ser um intelectual consagrado, na Europa sua fala não foi ouvida. A República tinha ouvido seletivo, preferia ficar com intelectuais também europeus, mas conservadores, aqueles sintonizados com as preferências das elites do *Velho Mundo*.

As construções dos teatros, mercados, palácios e algumas residências, eram encomendados a arquitetos europeus, ou reproduzidas a partir do modelo europeu, por arquitetos da terra. Isto se fez no fim do século e no início deste em quase todo o país. O mesmo ocorria com a música, com a pintura e a literatura. Viviam-se a nostalgia de uma cultura exilada. Um sentimento que saía do Rio e repercutia em todas as capitais dos Estados. Quando Getúlio chega ao poder, em 1930, se esboça a primeira mudança modernizadora. A revolta trouxe a predominância de segmentos sociais marginalizados pela política. A Revolução voltou-se para as grandes concentrações urbanas. Tinha origem neste meio, o que a colocava em virtual oposição ao modelo primário exportado, embora dependesse basicamente dele. Estabelecia-se um movimento de sedução e repulsão política. Getúlio procurava, por todos os meios, aumentar a importância política do trabalhador urbano, sem afastar, é claro, a sempre necessária participação dos grandes produtores agrícolas no poder. Uma mexida no jogo de cartas marcadas que manipulava a política do país. Uma grande alteração para muitos, uma superficial mudança para alguns; mas de profundas consequências no plano cultural. Valendo-se da máquina política que chegava ao poder, naquelas circunstâncias revolucionárias, promoveu-se uma série de nomeações colocando vários intelectuais em posições-chave dentro do sistema administrativo do Estado. Tudo dentro das tradições consagradas pelas velhas oligarquias da República Velha: nomeações por apadrinhamento. A metamorfose modernista se processava de dentro para fora, começando pelo Distrito Federal. No Rio de Janeiro, portanto. Com relação às artes plásticas, o primeiro sintoma de mudança modernizadora começa com a nomeação de Lucio Costa para diretor da ENBA. A realização do 38ª Exposição Geral de Belas Artes em 1931, seria o segundo momento deste esforço para mudar: um Salão sem júri e sem prêmios. Lúcio Costa saiu da ENBA pouco tempo depois de inaugurado o Salão, na certeza de ser impossível qualquer renovação na arcaica instituição.

Em 1934 o modernismo foi assumido oficialmente pelo Estado, quando se realizou o concurso para a construção do prédio para o recém criado *Ministério*

*de Educação e Saúde*. Depois que o júri premiou um professor da ENBA, autor de um projeto para o Ministério em *estilo marajuará*, o Ministro entregou a outro arquiteto concorrente, que perdera o concurso, a responsabilidade de erigir o edifício do MES. Este concorrente derrotado era Lucio Costa. A reação do professor da ENBA que teve o seu projeto preterido, de políticos e da imprensa em geral, não demoveram o Ministro Capanema de seu propósito de entregar a Lucio Costa a responsabilidade de projetar o novo "ministério". Tudo se fez para que as vontades do jovem arquiteto fossem satisfeitas. Inclusive trazendo Le Courbisiér ao Brasil para orientar a equipe. O Ministro e seus auxiliares (Mario de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira e Rodrigo de Mello Franco) acabavam e conquistavam um espaço para a arte nova. Logo em seguida — além dos poetas e de arquitetos — pintores e músicos, também modernos, tomavam de assalto o poder. Rompia-se a resistência das elites conservadoras, no momento que, também a estas elites, interessava aproximar-se da sensibilidade das grandes concentrações urbanas. Naquele contexto, ser moderno era estar num tempo de transformações e revoluções.

As massas operárias, os trabalhadores urbanos, ampliaram, de 1930 em diante, a sua importância no contexto sócio político e, por extensão, cultural brasileiro.

A originalidade da nossa arquitetura não ficou no prédio do MES, feito com base num risco de Le Courbisiér. A arquitetura moderna espalhou-se pelo país. Começou por Belo Horizonte e chegou a outras capitais, logo em seguida. O conhecimento que os jovens arquitetos tinham da nossa arquitetura do passado, e a constante preocupação com os problemas de estética — o que se constata nos textos de Lúcio Costa e do russo formado pela *Escola de Roma*, G. J. Warchavchik, residente em S. Paulo — possibilitaram o avanço da nossa arquitetura. Isto não veio só, muitas foram as encomendas que procediam das cidades capitais dos estados, o que veio garantir a ousadia e a originalidade da nossa arquitetura moderna. Brasília foi contingência.

O mesmo não ocorreu com os nossos pintores que optaram pelo modernismo. Na inexistência de um mercado com galerias de arte, nossos pintores, escultores e gravadores ficaram limitados aos Salões onde mostravam seus trabalhos, sempre dependentes das premiações como único instrumento de consagração e reconhecimento pelo trabalho que realizavam. Também os *modernos* lutaram por um Salão separado, premiações idênticas às concedidas aos *acadêmicos*. A *seção moderna* no Salão Nacional de Belas Artes, a premiação e, anos depois, um Salão Moderno, foram conquistas difíceis. Entretanto, apesar da importância destas conquistas, nossos artistas modernos continuaram sob a tutela do Estado e o Rio de Janeiro a "*Capital Cultural*" do país.

Numa lenta operação os artistas modernos foram rompendo a cinta impermeável do conservadorismo dos *mestres* da ENBA, que no Conselho Federal de Cultura pontificavam, dando a orientação estética do Estado. A criação da Bienal de S. Paulo reflete esta tentativa de esgarçar a malha do poder e sua orientação centralizadora, também de modo a reduzir a importância hegemônica do Rio.

Mas tudo que se conseguiu foi fragmentar a hegemonia do Rio, agora comparilhada com S. Paulo. Com as Bienais, de modo mais efetivo, nossos artistas foram colocados ante jurados internacionais que vieram confrontar e julgar a *qualidade* dos artistas nacionais, o que acabou por criar uma relação de dependência muito mais perniciosa do que os Salões. Nossos artistas são pouco familiarizados com questões filosóficas e científicas da atualidade como tempo e espaço, mas muito preocupados com o que ocorre nas grandes metrópoles: Nova Iorque, Londres, Paris ou Berlim. Portanto, também os modernos passaram a se voltar para fora das nossas fronteiras, satisfazendo-se com a forma que absorviam, como se arte fosse um produto novo, sem se deter em uma reflexão mais profunda sobre o ato de criação plástica. Adota-se o novo, como no passado nossos artistas acadêmicos adotaram a pintura passadista em voga na Europa.

O conhecimento sobre nossa realidade aumenta e já podemos assumir as *nossas diferenças*; permitir expressão à periferia das metrópoles. Não basta tutelar as manifestações artísticas pensando torna-las acessíveis ou compreensíveis. Não tem sentido financiar *programas culturais*, pensando faze-los mais baratos e por isso acessíveis à massa, quando na verdade este tipo de programação só serve ao Estado que, ao tutelar os programas culturais, os orienta, estruturando os valores ideológicos de seu interesse, preocupado que está em manter a sociedade ordenada. Isto quando sabemos que é preciso aguçar as diferenças e os grupos, explorar criticamente as antinomias e as discrepâncias: permitir que as dissidências se manifestem. Enfim, deixar o conflito para a *redução* necessária. O novo só é novo porque corrompe. As vanguardas têm um papel importante, penso eu: subverter o processo cultural, para salvá-lo da esclerose e da artrite intelectual — doenças que nossas elites políticas sofrem como mal congênito.

Para que estas mudanças se processem, torna-se necessário um maior aprofundamento no estudo da filosofia e da história da Arte no Brasil, particularmente de alguns de nossos pensadores e artistas marginalizados; eliminar a censura, este órgão arcaico que sobrevive como um dinossauro entre nós, classificando a todos nós brasileiros, como menores de idade que precisam dos cuidados protetores de meia dúzia de policiais da ética que sem nenhum pejo, mutilam obras de arte, em nome da moral. Precisamos conhecer melhor nossos equívocos; os nossos "marxistas positivistas" e os metafísicos nostálgicos. Analisar a vanguarda que se academiza e a Academia que exterioriza a sensibilidade conservadora de nossa sociedade sempre sonolenta, pronta para despertar a qualquer momento e aplaudir exemplos equivocados de arte do passado ou do presente.

Penso ser necessário estimular o nosso voraz apetite antropofágico — mas criticá-lo e condená-lo também — uma vez que ele expressa uma preferência das cúpulas oficiais, ou dos meios de comunicação. Também é preciso questionar a crítica, sempre mais informada com o que se passa no estrangeiro do que como que acontece no ateliê de um artista em Ipanema, Belo Horizonte ou Porto Alegre. Cabe chamar a atenção dos nossos associados, pois são os críticos que acabam servindo de júri de Salões e Bienais. No lugar de criticar e analisar, muitos *judgam*.

Nos salvará o humor e a disposição de tudo digerir, assimilar e expelir. Ocorra-me agora, já no fim, um poema de Carlos Drummond de Andrade, dedicado a Manuel Bandeira, ambos *poetas federais*:

"O poeta municipal  
discute com o poeta estadual  
qual deles é capaz de bater o poeta federal.  
Enquanto isso o poeta federal  
tira ouro do nariz."

Trago para este encontro estas minhas notas, na intenção de debatê-las. É claro que esta minha análise tem falhas, pois é visão a partir de um ponto de vista, a minha perspectiva. Como toda perspectiva deforma os ângulos, são estas deformações de visão que ponho em questão e as submeto a um debate.

## FORA DO EIXO HEGEMÔNICO

Francisco Bittencourt

Depois de um longo período de sonolência e de dependência do ditado cultural das grandes metrópoles, através de eventos como a Bienal de São Paulo, que dominaram a cena brasileira por muitos decênios, assistimos agora a uma espécie de despertar criativo do interior brasileiro, através de manifestações que vão desde a fundação de espaços artísticos dedicados exclusivamente ao experimentalismo de vanguarda, como é o caso do Núcleo de Arte Contemporânea de João Pessoa e do Espaço NO de Porto Alegre, até o surgimento, com apoio oficial, de museus dedicados à pesquisa cultural da região, como o Museu de Arte e Cultura Popular da Universidade de Mato Grosso.

Há neste momento, sem dúvida alguma, uma forte tentativa de renovação em todo o Brasil, fora dos padrões oficiais de arte impostos pelo Rio de Janeiro e São Paulo através de seus mercados de arte e dos ditatoriais valores estéticos de acontecimentos como o Salão Nacional de Artes Plásticas e a Bienal, ambos dominados, pelo menos até algumas de suas últimas edições, por mentores e criadores que têm por únicos parâmetros Paris ou Nova York. A face artística deste país está mudando aos poucos. Nas capitais de muitos Estados há grupos que trabalham incansavelmente, não mais para mostrarem-se à altura do que se faz nas metrópoles, mas antes para criar as raízes de algo novo dentro de seu universo próprio e, se possível, para expandir e ampliar seu círculo de ação até englobar outros grupos e outros movimentos da chamada "província" brasileira. Vivemos assim uma época em que a criatividade do interior do país não mais se estiola simplesmente pela falta de estímulo e pela falta de interesse do público. O Salão Paranaense, já na sua trigésima oitava edição, é um exemplo de resistência e de capacidade de renovação. Em certo sentido, ele pode ser mais representativo do

que o próprio Salão Nacional de Artes Plásticas pelo interesse que desperta nos jovens de todo o país e nos artistas mais criativos e atualizados com a realidade brasileira, assim como pela seriedade de sua realização e o realismo de seus prêmios. É bem verdade que o Salão Paranaense talvez seja o único exemplo de continuidade entre eventos regionais, mas nem por isso podemos deixar de ver nele uma lição que outros Estados podem aprender para reencetar ou iniciar salões que muitas vezes foram suspensos por falta de interesse oficial, ou então cujos projetos nunca saíram do papel. Em Cuiabá, o Museu de Arte e Cultura Popular é outro exemplo de perseverança no trabalho de desbravamento de um pequeno grupo de pessoas, que hoje começa a colher os frutos com o surgimento de talentos e de uma pesquisa séria e bem feita.

Não podemos dizer que no Brasil, atualmente, Rio e São Paulo detêm o poder absoluto da criatividade. Já se foi de fato o tempo em que as vanguardas internacionalizantes desses grandes centros impunham sua linguagem e o seu "como fazer" aos criadores de outras regiões. Ainda continuam, claro, sendo os bastiões de uma cultura cada vez mais internacional e menos brasileira, o epicentro dos leilões de arte que tanto artificializam a propagação da cultura, mas já têm de enfrentar a pressão e os choques sísmicos provocados pelo surgimento de artistas de valor inegável e importância indiscutível para a arte brasileira e centros culturais menores e afastados e que não se deixam levar pelo canto de sereia da metrópole. O Nordeste é o exemplo mais claro dessa resistência cultural. Temos aqui alguns dos maiores nomes das artes nacionais, trabalhando voltados para seu universo, ligados por raízes profundas à sua terra e criando com uma linguagem que pode ser reconhecida instantaneamente como representante da região e ao mesmo tempo de acento universal, sem se preocupar com o último grito da moda internacional nem com a última bolação das vanguardas metropolizantes. São artistas que trabalham tendo em vista o seu próprio processo evolutivo e que estão muito mais preocupados em encontrar um modo de transmitir às outras regiões do país sua mensagem do que impressionar as platéias da metrópole ou ter alta cotação nos leilões de arte.

Essa posição implica muitas vezes numa imensa solidão e numa grande cota de sacrifício. A renúncia às facilidades da metrópole pode levar a um isolamento às vezes doloroso. Acredito, porém, que esse estado de coisas começa a mudar com a luta tenaz e a perseverança que vem caracterizando a carreira dos que se recusaram a abandonar o que consideram sua fonte de inspiração em troca de um sucesso fácil e muitas vezes duvidoso. Cedo ou tarde esses artistas terão de ser reconhecidos pelas metrópoles como os verdadeiros e mais autênticos representantes da arte brasileira, sem vínculo ou compromisso com as correntes que produzem de acordo com as regras do mercado.

Desde a criação de Brasília, implantada num cerrado com a sadia esperança de fertilizá-lo, tornou-se inevitável que a criatividade brasileira também se voltasse para o interior, pois na nova capital estava presente um dos símbolos mais autênticos da nossa esperança de renovação e singularidade. E de fato, com a repercussão de Brasília como prova viva de força criadora diante do mundo, muita coisa mudou. Não se pode dar mais como certo que se duas maiores cidades do

país continuam impondo para o interior sua vontade absoluta, embora ainda permaneçam naturalmente com enorme peso cultural. Mas isso não quer dizer que o Rio e São Paulo sejam as ditadoras incontestes dos nossos gostos e vontades. Surdamente, e mesmo à revelia das metrópoles, há grupos trabalhando para criar sua linguagem independente, para mostrar sua obra num circuito que não passa necessariamente por Rio e São Paulo, mas que tem suas ramificações regionais que funcionam perfeitamente lubrificadas. Nota-se o fenômeno do Centro-Oeste. Ali, graças ao esforço de uma crítica de arte, Aline Figueiredo, não só a informação cultural, como a realização de mostras e salões estão dando a esse imenso espaço geográfico uma estrutura própria e independente, sem qualquer vínculo com a metrópole e sem ter de recorrer ao poder centralizante da FUNARTE.

Fora do eixo Rio-São Paulo está surgindo assim, aos poucos, e nos recantos mais afastados, como Cuiabá, a consciência de que precisamos descobrir o que existe de autenticamente nosso para mostrar, sem levar em conta o eterno complexo de culpa das vanguardas oficiais que, ao mesmo tempo que se recusam em reconhecer valores próprios num país de cultura ainda em parte colonizada, sentem vergonha de ser os porta-vozes oficiais das linguagens internacionais. Os artistas que estão trabalhando no interior do país há muito resolveram esse impasse. O jeito, para eles, é aprofundar a pesquisa nas nossas fontes e não buscar fora a maneira de expressar a nossa realidade. Na verdade, as opções estão feitas há algum tempo. Aos poucos, vemos que o interior vai ganhando força e espaço e que até mesmo alguns artistas excepcionais vivendo fora do eixo estão servindo de exemplo e influência para seus colegas mais jovens e de talento das metrópoles. É uma inversão de valores que se processa lentamente, mas que um dia poderá chegar a pesar muito na balança do julgamento crítico e mesmo na condução do mercado de arte. Quando chegar esse dia, o órgão oficial administrador da cultura, que é a FUNARTE, terá talvez de mudar sua sede do Rio para a Capital Federal e o Salão Nacional tornar-se-á intinerante, para assim atender as exigências de uma nova geração atuando no interior e de um público de âmbito nacional.

O debate sobre a metropolização da arte já tem muito tempo, mas nos nossos dias pode ser dividido em antes e depois de Brasília. Se, antes, a interiorização da arte era um sonho acalentado por um ou outro criador isolado, hoje o fenômeno já é visto como uma fatalidade. Já existem, como dissemos acima, os bolsões culturais dominando vastas regiões do país. Aos poucos surgirão outros, com a implantação de escolas de artes nas universidades e a maior veiculação do produto cultural de uma região para outra. Mesmo os salões estaduais que firmarem sua posição vão acabar por ser mais importantes do que o próprio Salão Nacional de Artes Plásticas para os jovens artistas desejosos de renovar a expressão de suas linguagens e de mostrar a um público local cada vez mais amplo o resultado de suas pesquisas. O Salão Nacional, imóvel como está, vai se estagnar, embora regido por um regulamento mais atual. Depois de uma fase em que parecia estar trilhando o caminho certo, esse Salão dá mais uma vez mostra de que não tem chance de recuperação se não mudar sua abordagem e voltar-se para o interior, inclusive levando suas edições para diferentes capitais, anualmente ou de dois em dois anos. Mas enquanto isso não acontece, o que vemos nas capitais

estaduais é uma forte inquietação. Formam-se e desfazem-se grupos de artistas dispostos a pesquisar até as últimas conseqüências as várias estradas que se abrem à sua frente. Hoje, está claro que o país começa a se estruturar para viver voltado para dentro, desenvolvendo intensa atividade cultural para um público cada vez mais ávido de opções. Tudo depende da inclinação dos governantes de proporcionarem essas opções. Aí está, por exemplo, Curitiba, que se transformou num centro regional irradiador de cultura graças à constante ajuda dos poderes públicos e de organizações privadas. Nas artes visuais, é em Curitiba, como já disse acima, que se realiza o salão mais constante e antigo do país, com uma tradição de renovação e de qualidade que só fala a favor de seus organizadores.

Mas a hegemonia do eixo Rio-São Paulo é ainda, apesar de tudo, dentro do nosso horizonte cultural, a única realidade indiscutível. Para transformar em definitivo esse estado de coisas é que a crítica e os artistas interessados devem se bater, realizando encontros como este, que ampliam o debate entre todos os interessados das mais diversas regiões e que fazem nascer a certeza de que um dia as coisas mudarão inevitavelmente de enfoque. Se o Brasil ainda continua curvado ao ditado cultural das metrópoles mundiais é porque nós, os críticos, principalmente aqueles que atuam nos órgãos de divulgação de massa, e os artistas que trabalham para expor em bienais, salões e eventos desse tipo, ainda não fizeram a opção clara e decidida de romper com essa estrutura e de voltar-se definitivamente para as fontes de brasilidade. Claro que não se fala aqui de um nacionalismo tacanho, de uma negação dos valores universais da arte, mas de uma autonomia de expressão e de uma capacidade de independência diante dos modismos que a nossa civilização já tem maturidade suficiente para poder expressar com desenvoltura.

O intercâmbio cultural constante e vigoroso entre as diversas regiões do país será o primeiro passo importante para o desmantelamento da hegemonia da metrópole. Acredito que encontros como o que está se realizando aqui no Recife, e o primeiro de Curitiba, sejam no campo da crítica o caminho certo para esse voltar-se para o interior. Dos artistas atuantes nos grandes centros deverá surgir a compreensão de que uma cultura realmente brasileira só poderá atingir sua maturidade se levar em conta todos os fatores que compõem o enorme quebra-cabeça brasileiro. As vanguardas de fundo internacionalizante têm por obrigação neste momento dar sua contribuição com um novo enfoque de seus propósitos e planos, voltando seu olhar para a riqueza que oferece a opção brasileira e a verdadeira vivência dos problemas desta terra. Enfim, todos os artistas, da metrópole ou do interior, devem concentrar-se naquilo que é tudo que realmente temos de nosso e que está a nossa disposição, à flor da terra por assim dizer, para ser explorado e cultivado como o filão mais genuíno da nossa singularidade e como mais representativo do mundo em que vivemos. Acredito que, nos tempos atuais, a única maneira correta de colocar a problemática da arte é pelo ângulo de sua potencialidade como acontecimento único e representante autêntico de uma dada região, mas capaz de ser sentido e apreendido por ter um acento cuja regionalidade é de entendimento universal.

Os poderes oficiais detêm igualmente larga parcela de responsabilidade nessa mudança que todos aspiramos. A eles cabe administrar por meio de seus salões, universidades e da FUNARTE a justa distribuição das parcelas que possibilitarão esse florescimento sadio e uniforme da arte em todas as regiões do Brasil. O debate está aberto e as propostas foram lançadas em seu centro. Tudo isso deve render muitos frutos; a colheita terá de ser feita não só por aqueles que produzem a cultura, mas também por segmentos cada vez mais amplos da população brasileira, que até aqui têm se mantido totalmente alheia ao problema.

## O NÚCLEO BERNARDELLI E A INTERIORIZAÇÃO DA ARTE BRASILEIRA

Frederico Morais

Como as linguagens internacionais, forjadas ou intensificadas nas bienais, trienais e quadrienais e outras mostras esparsas atuam sobre as culturas nacionais, especialmente aquelas de países ou continentes periféricos, como o Brasil e a América Latina?

Para responder a esta questão, é preciso ver como atua o próprio circuito da arte entre nós. O problema está em localizar, dentro do país, os intermediários dessa cultura dominante, quais são seus agentes, veículos ou canais de divulgação, quais são as estruturas e estratégias de ação; exposições, bolsas de estudo, prêmios de viagem ao exterior, revistas, bienais, crítica de arte etc.

Numa primeira etapa, é preciso localizar a origem e significado dessas linguagens internacionais e, em seguida, saber como são usadas dentro das nações periféricas e dependentes, essas mesmas linguagens, localizar como elas anulam ou impedem o surgimento de outras tendências, vinculadas às raízes nacionais e às necessidades culturais locais. A este respeito, creio ser possível usar o conceito de Gunnar Myrdal ("Teoria Econômica e regiões subdesenvolvidas") no campo da arte: as desigualdades internacionais têm sua exata correspondência nas desigualdades regionais, ou melhor, elas acentuam as desigualdades regionais.

Se a Bienal de São Paulo dilui, com atraso, as exposições internacionais para nós, funcionando a reboque das bienais européias, pode-se perguntar se o Salão Nacional não cumpriu, até aqui, a mesma função no tocante ao resto do país. Ou por outra, tal como Nova York ou Paris, o eixo Rio-São Paulo pretende colonizar o grande vazio brasileiro. O colonizado por fora, quer colonizar o de dentro.

É sabido que à época colonial, na América Latina, o barroco serviu ao "conquistador" como instrumento de dominação política e espiritual. Ou melhor, pa-

ra o indígena, para o *criollo* ou mulato, a pintura barroca chegou a determinar o seu próprio modo de perceber o mundo. Naqueles tempos, o colonizador português ou espanhol mandava o artesão, os modelos e, as vezes, até a matéria prima, impedindo o nativo de descobrir ou criar seus próprios caminhos em arte. Hoje, as grandes exposições internacionais funcionam da mesma forma, como postos avançados da colonização cultural. De conluio com as multinacionais do mercado de arte, determinam o nascimento e obsolescência das tendências mundiais, valorizam ou minimizam as "mitologias individuais", decretam a morte ou a vida dos suportes e mídias, impõem os temas e seus modos de representação. Como essas bienais são européias e sofrem pressão do mercado europeu e norte-americano, as tendências vigentes na arte internacional são européias ou norte-americanas. Como lembra Michel Ragon, os fluxos e refluxos da vanguarda acompanham os fluxos e refluxos do dólar e do marco. Em todas as épocas as tendências internacionais foram ditadas pelos países ricos ou pelas metrópoles culturais e, dentro dos países, regra geral, pelas capitais dos Estados mais ricos.

Como mudar este panorama? Eu não tenho aqui a resposta, mas, creio que a busca dessa resposta deverá ser o tema de todos os nossos debates e a razão desse encontro. De qualquer maneira, é interessante notar que é no interior mesmo dos países que estimularam este internacionalismo que se inicia um processo de auto-crítica.

Há três anos, em Bogotá, Colômbia, assisti a uma conferência de John Canaday, que durante 30 anos foi o todo poderoso crítico do New York Times, na qual acusava Nova York de impor ao resto dos Estados Unidos uma arte internacional, por ela criada, que nada tem a ver com o Realismo que seria, no seu entender, a vocação nacional norte-americana. Por sua vez críticos norte-americanos como Max Kossloff, Eva Crockett e Shifra Goldmann mostram como a expansão do Expressionismo Abstrato, intensamente apoiado pelos organismos oficiais norte-americanos, coincide com a ideologia da guerra fria. Em outras palavras, é preciso rever o mito do Universalismo em arte.

Catherine Milliet, no catálogo da penúltima bienal de Paris (1978) observa que como consequência da internacionalização da informação, ocorre hoje uma internacionalização dos estilos: "De Los Angeles e Belgrado — diz — produz-se hoje a mesma "arte conceitual" à base de Kodakolor que não deixa qualquer chance à cor local". Ou seja, verifica-se hoje "um academismo da vanguarda internacional". Pergunta Milliet: "Se a internacionalização tem como efeito essencial aplinar as contradições, quais podem ser as consequências para a transformação e renovação das formas artísticas?", e responde, ela mesma: "Os grandes momentos da arte moderna nasceram do choque do encontro com uma expressão totalmente estrangeira". As expressões nacionais ou raciais são fundamentais ao próprio desenvolvimento da arte internacional, a arte negra foi fundamental ao Cubismo.

Em recente viagem por alguns países europeus, pude constatar que em meio à sensação incômoda de que a internacionalização da arte teve como consequência uma espécie de achatamento criador, italianos, alemães e franceses buscam, desesperados, sua própria identidade, querem afirmar suas diferenças nacionais.

Mostras exaustivas e enciclopédicas como as que foram realizadas este ano em Paris ("Les Réalismes", "Paris-Paris", "Identité Italienne", todas no Centro Pompidou, e "Art Allemagne Aujourd'hui", no Museu de Arte Moderna de Paris) colocam de forma dramática a questão: a busca da identidade nacional. Da mesma maneira, coincidindo com a substituição de Pontus Hulten na direção do Centro Pompidou, o novo ministro francês da cultura, seguindo as diretrizes socialistas do governo Mitterant, propõe uma nova política de descentralização para a arte francesa.

Conclusão, a questão regional não é uma discussão menor ou apenas vinculada a complexos de inferioridade de brasileiros ou latino-americanos. É uma questão vital, cuja discussão interessa também às grandes nações. Da mesma maneira, não é uma questão isolada de várias outras igualmente graves e urgentes. Há hoje, em todo o mundo, uma expectativa quase unânime de que a década de 80 virá aprofundar o debate em torno das minorias e dos grupos marginalizados dentro de cada sociedade, a brasileira inclusive. Importa, hoje, discutir as questões concretas e particulares que nos afligem, como indivíduos e sociedade: minha cor, meu corpo, meu sexo, minha origem racial, mas, também, a minha região, a minha cidade, a comunidade do meu bairro. Política do corpo, a delimitação das terras indígenas, ecologia, direitos dos consumidores, as questões do negro e da base, tudo isso é parte de um mesmo debate.

No que diz respeito às artes plásticas, não se trata de um regionalismo temático, que entretanto não se exclui, mas de uma atuação na região, ou ainda, de uma descentralização e interiorização da arte brasileira.

Desde os anos 70 estamos vivendo, no Brasil, uma segunda etapa do processo de interiorização da arte moderna. Depois da *feira* de 1922, ocorrida em São Paulo, o Modernismo transferiu-se, nos anos 30, para o Rio de Janeiro, de onde expandiu-se para todo o país, sedimentando-se nos anos 40/50 nas capitais regionais: Belo Horizonte, Recife, Salvador, Fortaleza, Porto Alegre, Curitiba, Florianópolis. Hoje, esta interiorização é mais profunda, vai além das capitais para atingir as cidades do ABC paulista, do Vale do Paraíba, da Baixada Fluminense, do Vale do Itajaí, da Zona da Mata, em Minas Gerais, o eixo Recife-Olinda-João Pessoa ou vastas regiões como o Centro-Oeste: Brasília-Goiania-Campo Grande-Cuiabá.

Intelectuais e eruditos, os modernistas de 22 e aqueles que os patrocinavam, eram oriundos da elite econômica enriquecida com o café. Enquanto Oswald de Andrade se permitia constantes viagens à Europa, em busca das modas vanguardistas, os artistas que começavam a atuar nos anos 30, pobres e humildes, sem cultura livresca, limitavam-se a pequenos passeios nos fins de semana, nos arredores proletários da grande cidade: Núcleo Bernardelli, no Rio de Janeiro, Grupo Santa Helena, em São Paulo, ou, já nos anos 50, o Clube de Gravura, no Rio Grande do Sul, e o Ateliê Coletivo, em Recife. "De Porto Alegre partíamos para o interior, nessa busca do específico gaúcho. Quanto mais particular, mais universal, quanto mais gaúcho, mais brasileiro", esclarece Glauco Rodrigues, um dos fundadores do Clube, ao lado de Scliar, Vasco Prado e Bianchetti, confirmando a tese esboçada por Carlos Scarinci, no seu ensaio "A gravura contemporânea no

Rio Grande do Sul" (Porto Alegre, 1980) de que o emprego da gravura na abordagem de uma temática regional, é parte de um projeto de arte nacional.

À medida que crescem na profissão, desenvolvendo sua carreira, esses artistas estendem seus "passeios" até o interior do país, no que são estimulados pelos prêmios de viagem ao país no Salão Nacional. E assim, ao mesmo tempo que redescobrem o Brasil, sua paisagem física e cultural, divulgam as idéias modernistas dentro de uma ótica menos culta e mais proletária. Ou seja, o regional e o nacional casavam-se com a idéia de arte social. Fato, aliás, bem observado pelo crítico argentino Jorge Romero Brest em seu livro "La pintura brasileña contemporánea" (Poseidon, Buenos Aires, 1945): "O fato mais curioso e importante no processo acelerado da pintura brasileira parece ter sido esta fusão da rebeldia estética com o social, que começou a dar seus primeiros frutos maduros depois de 1930, quando aparecem espíritos mais construtores, entre eles o grande Portinari".

Com efeito, se a Semana de Arte Moderna realizou-se com vaia, apupos e petardos lançados sobre o palco, mas sem perder o seu caráter de festa, os vários "núcleos operários" que foram nascendo, tinham, como sede, porões, sótãos, ruínas ou pequenas salas escuras em edifícios ou sobrados, de onde eram freqüentemente enxotados, numa seqüência de despejos humilhantes e expulsões violentas. O Núcleo Bernardelli funcionou durante vários anos nos porões da Escola Nacional de Belas Artes até que foi dali expulso, após os incidentes que culminaram com a invasão da Sociedade Brasileira de Belas Artes, que funcionava ao lado, num ataque noturno perpetrado por estudantes integralistas a mando de um diretor reacionário. A partir daí pulou de sala em sala, em velhos sobrados, até extinguir-se por falta de sede.

O Grupo Santa Helena funcionava no Palacete do mesmo nome, que ficaria conhecido como sede de vários sindicatos profissionais, assim como a Praça da Sé, onde estava situado, seria palco de grandes escaramuças entre integralistas, trotskistas e comunistas. O curso de desenho e pintura instalado por Guignard, em Belo Horizonte, em 1944, funcionou nas ruínas de um teatro inacabado, projetado por Oscar Niemeyer. Durante muitos anos, na década de 50, conviveu, ali, com uma delegacia de polícia e, mais de uma vez, os trabalhos de alunos e professores foram destruídos.

A primeira sede da Sociedade Cearense de Artes Plásticas, fundada em agosto de 1941, foi nos porões da Liga Paraense, em Fortaleza. A Primeira exposição coletiva do Ateliê Coletivo, de Recife, em 1954, realizou-se na sede do Sindicato dos Comerciantes. As primeiras exposições de arte moderna realizada em Belo Horizonte, Salvador e Porto Alegre, foram recebidas não apenas com vaia e apupos, mas com giletes e navalhas de descontentes que, na calada da noite, investiam contra as obras expostas, destruindo-as. Na capital mineira, a primeira mostra de arte moderna ali realizada, em 1944, no *hall* de um edifício no centro da cidade, provocou escândalo e polêmica. O público, estimulado pelos artigos contrários publicados na Imprensa, se dirigia à exposição não para apreciar as obras, mas para depreciá-las. Obras de José Moraes, Luiz Soares, Djanira, Hilda Campofiorito, Santa Rosa e Milton Dacosta foram cortadas com navalha, ficando irre-

mediavelmente perdidas, enquanto inscrições indecorosas foram acrescentadas sobre algumas pinturas de Portinari.

Em Porto Alegre (1942) e Salvador (1944) escritores e artistas acadêmicos promoveram exposições-réplicas às primeiras mostras de arte moderna, cujo objetivo principal era caracterizar os artistas modernos como subversivos e comunistas e suas obras como atentatórias à moral e aos bons costumes. A réplica reacionária dos gaúchos foi acompanhada da publicação de um manifesto onde se lê: "o falso e o deturpado "modernismo" destas correntes postas em voga . . . é obra destruidora, subversiva, subterrânea e letal, que utiliza processos ultra-socialistas, vermelhos e implacáveis. Subverte a ordem, cria com suas estravagantes manifestações (. . .) um clima favorável à infiltração de idéias extremistas e perturbadoras do ritmo cristão em que há muito vive a Humanidade em sua luta pelo Ideal e pelo Belo".

Está claro que essas reações violentas ao processo de implantação da arte moderna no Brasil, escondiam algo que estava além do fato político. Este serviu, freqüentemente, como alibi para as ações daqueles que não queriam perder seus cargos, seus salários, a parcela de poder que detinham. A propósito do Salão Revolucionário de 1931. Mário de Andrade escreveu em sua coluna no *Diário Nacional*: "na verdade o que nas suas fugas e covardias eles defendem não é a arte não, mas as suas pessoinhas empafiosas, as gloriolas que conquistaram e o dinheiro que lhes advém disso". E acrescenta, em outro artigo: "quando esses caducos esperneiam contra o atual e o novo, em nome duma tradição que jamais adiantou a ninguém, em nome duma pátria colonial de imitação, nós todos, eles como nós, e os ministros sabemos que os caducos o que defendem é a vaidade deles, é o dinheiro que a concorrência lhes fará perder".

Mário de Andrade tocou no ponto. A Semana de 22 foi, na verdade, uma grande festa promovida no Teatro Municipal de São Paulo, símbolo da burguesia ascendente, pela aristocracia cafeeira. Eles não ameaçavam ninguém, apenas provocaram um escândalo. Os artistas operários dos anos 30, tinham outra mentalidade e outra formação, e, principalmente, tinham outros propósitos. Buscavam uma profissão, queriam fazer da arte uma profissão e ocupar, com ela, um espaço na sociedade, participar da divisão social do trabalho. Como lembra Mário Pedrosa, enquanto a atmosfera da Semana era intelectual, nos núcleos artísticos dos anos 30, a atmosfera era profissional. Esses artistas eram, portanto, concorrentes em potencial. Daí a violência da reação acadêmica.

Com efeito, imigrantes ou filhos de imigrantes, oriundos de uma classe média pobre, trabalhavam durante o dia e, à noite, treinavam o desenho como caminho para a pintura, dividindo entre si as despesas com o pagamento do modelo vivo. Nos fins de semana saíam pelos bairros proletários ou arredores de São Paulo, Rio, Recife ou Porto Alegre, para pintar ou gravar a realidade ao seu redor. Os modernistas de 22, ao contrário, reuniam-se em noitadas nos "salões" tradicionais de São Paulo, faziam constantes viagens a Paris, como Di Cavalcanti, Rego Monteiro ou Tarsila do Amaral, que um dia seu marido, Oswald de Andrade, chamou num poema, de "caipirinha vestida por Poiret".

Dentro do processo de interiorização da arte moderna brasileira e, simultaneamente de abasileiramento de nossa arte moderna, é preciso analisar a repercussão que dentro desse processo tiveram os prêmios de viagem ao país concedidos no Salão Nacional. Se o prêmio de viagem ao exterior era (é) um resquício colonialista (nosso melhor artista, isto é, o premiado do Salão, deve deslocar-se para uma das metrópoles culturais européias e, ali aprender com um dos mestres disponíveis), o prêmio de viagem ao país reverte esta dependência estrangeira, propondo uma redescoberta do próprio país. Recorde-se a este respeito a polêmica travada em torno da concessão do prêmio de viagem ao país antes do prêmio de viagem ao exterior, no Salão Nacional, tal como ocorreu com dois integrantes do Núcleo Bernardelli, João José Rescala e Bustamante Sá. Um crítico geralmente lúcido, Frederico Barata, comentando o Salão de 1942, escreveu: "Não se compreende que o prêmio de viagem ao país preceda o outro. Um artista que ainda não teve contato com os grandes centros, que não viu e estudou as grandes obras clássicas e do presente, que não completou, portanto, a sua educação, que vai fazer no interior do Brasil? Estudar. Evidentemente, não. Passear? É o mais provável. Assim como quem faz uma excursão, a caixa de tintas sob o braço, à procura de novos cenários na Tijuca ou em Icaraí, ele vai ao Rio Grande do Sul ou ao Amazonas".

Já àquele tempo, como se vê, se acusavam os premiados com viagem ao país de não cumprirem os objetivos do prêmio, limitando-se a tomar a barca e realizar sua tarefa do outro lado da baía, em Niterói. Não foi esse o caso de artistas como Rescala, Bustamante Sá, Ado Malagoli, Guignard, José Moraes, Pancetti, Poty Lazzarotto, Inimá de Paula, Djanira, Scliar, Loio Persio, Abelardo Zaluar, que cumpriram as regras do prêmio, viajando por vários Estados brasileiros, expondo nas capitais visitadas e, depois, no Rio, como recomendava o Regulamento do prêmio. Não é difícil, assim, concluir que foram justamente esses prêmios de viagem ao país em grande parte os responsáveis pela expansão do espírito modernista pelas províncias brasileiras, bem mais seguramente que os prêmios de viagem ao exterior.

Os catálogos das exposições realizadas e correspondência trocada, por exemplo, entre Bustamante e Rescala com José Gomez Correia, que foi um faz-tudo no Núcleo Bernardelli demonstram o aproveitamento que os dois fizeram do prêmio de viagem ao país. Bustamante viajou por Vitória, Florianópolis, Curitiba e Porto Alegre, além de Salvador, expondo individualmente nessas três últimas capitais, enquanto Rescala, que já estivera, em 1936, em Goiás, ali descobrindo e revelando para o Brasil a obra barroca do escultor Veiga Valle, preferiu seguir a rota do Nordeste/Norte: Espírito Santo, Bahia, Pernambuco, Rio Grande do Norte, Ceará, Pará e Amazonas. Rescala refere-se continuamente ao trabalho que vinha realizando, falava do fascínio que exerceu sobre ele a Bahia, falava do barroco, de seu avanço pelo interior do Ceará, para melhor expressar um tema que lhe interessava, o do vaqueiro, falava do Museu Goeldi, em Belém, do Rio Amazonas. Em 26 de junho de 1938, já cumprindo o seu prêmio de viagem, Rescala declarava ao jornal *A Tarde*, de Salvador: "A pintura brasileira vive, no momento, dominada por um sentimento vivo de brasilidade. Busca-se, antes de

tudo, transplantar para a tela o que há de verdadeiramente brasileiro — os nossos costumes, os nossos tipos, as nossas paisagens. Os velhos pintores patricios voltaram da Europa imbuídos de um sentimento alheio ao nosso meio, ao nosso ambiente. Tínhamos os seguidores das escolas francesa ou italiana. Os pintores ainda não haviam visto o Brasil". Rescala via esta descoberta como resultado do movimento moderno, acrescentando que "pintar um quadro, hoje, não é mais para o pintor a fixação, em cores, de uma emoção. Torna-se preciso um trabalho árduo de pesquisa de ambientação".

Comentando a exposição que Rescala realizou, em junho de 1939, na Casa Leandro & Martins, após seu retorno ao Rio, o crítico Tapajós Gomes escreveu no *Correio da Manhã* (2.7.1939): "antes de partir para o Norte, a pintura de Rescala era ligeiramente escura. A viagem modificou-a por completo, dando-lhe uma luminosidade extraordinária. Muito mais seguro no desenho, muito mais sadio no colorido o pintor enfrenta agora os assuntos com mais audácia e resolve-os com maior segurança". Tapajós referia-se especialmente aos quadros pintados em Natal, dizendo tratar-se de "aspectos inteiramente inéditos de paisagem estranha, que lembram desertos de areia ou estepes geladas, curiosas no seu colorido branco de bruma e que, entretanto, são perfeitamente brasileiras". Explica Rescala: "as salinas são paisagens diferentes, paisagens feitas pelo homem. É um mundo novo, onde tudo é branco: o céu, o sal, as águas, a areia, as casas. Só tem cor o homem queimado de sol que construiu tudo aquilo. O pintor que por ali se detém muito tempo, tá sujeito a esquecer as outras tintas. Eu tive a impressão de que meus olhos nunca tinham distinguido outras cores. Assustado, Rescala apressou-se em "fugir daquele mundo branco", como ele mesmo confessou.

Lendo, hoje, este depoimento, é difícil não lembrar de Djanira, que de maneira mais radical ainda, clareou a pintura brasileira à medida que ia descobrindo o Brasil. As salinas de Rescala têm sua correspondência nas salinas de Cabo Frio ou nas jazidas e usinas de beneficiamento de cal que Djanira pintou nos anos 60/70. Assim como é o mesmo o sentimento nacionalista que animava ambos pintores, em que pese a diferença de resultados. Pois se Djanira aliou seu sentimento nacionalista a uma visão moderna e construtiva da arte, Rescala ainda se sentia muito comprometido com certos padrões inibidores da pintura acadêmica. De qualquer maneira, este clareamento da pintura brasileira é consequência direta do afastamento do ensino acadêmico e da redescoberta do Brasil pelos pintores: Almeida Jr, Tarsila, Pancetti, Djanira etc.

Como seu congênere paulista, o Núcleo Bernardelli pode ou deve ser considerado um grupo regional. Com efeito, se Volpi, Reboló, Bonadei, Pennachi, Mário Zanini e Manuel Martins pintaram a paisagem operária de São Paulo, os seus bairros proletários, com suas chacinhas domingueiras, seu casario simples e pequenos morros circundantes, tudo em sóbrios meios-tons, os rapazes do Núcleo saem em grupos, nos fins de semana, para fixar em suas telas os arredores do Rio: morros, praças, parques e igrejas do Caju, Santo Cristo, Grajaú, Andaraí, Santa Teresa, o Morro do Querosene, a Glória, Urca, Alto da Boa Vista, Calabouço, o Arsenal da Marinha. E viajaram pelo país, deslocando-se para o Sul, para o Nordeste e o Norte, para o Centro-Oeste, para o interior de Minas (cidades barro-

cas e Juiz de Fora), de São Paulo (Campos do Jordão) e do Rio de Janeiro (Cabo Frio, Arraial do Cabo, Barra de São João, Saquarema e Niterói). Caso de Dacosta, Pancetti, Bustamante Sá, Rescala, Malagoli, Camargo Freire, Tenreiro, Edson Motta. Esta interiorização realizada pelos artistas do Núcleo, de forma muito mais profunda que seus colegas paulistas do Grupo Santa Helena, começou por influenciar tematicamente a pintura de vários deles, acabando por repercutir, profissionalmente, na medida em que abriu novos campos de atuação. Com efeito, muitos deles iriam se transformar em professores e, posteriormente, diretores de Escolas de Belas Artes em diferentes Estados brasileiros, onde também atuaram como técnicos em conservação e restauração de bens culturais e animadores culturais.

## A METROPOLIZAÇÃO DA ARTE NO BRASIL

Osmar Pisani

Como gigantesca libélula iluminada, a metrópole ainda atrai a maioria dos valores da província. E isto se justifica por vários motivos: é na "polis" que o artista se afirma ou se projeta através dos meios de valoração de sua obra e dos meios de comunicação. Aliás, é ali onde acontece com mais freqüência a revelação do fenômeno cultural e a divulgação destes acontecimentos.

Alí está a atração para um campo maior de atividades.

O eixo Rio-São Paulo é ainda o pólo convergente de muitos artistas, não só pintores, mas sobretudo compositores e cantores que nele se instalam para receber a marca de qualidade ou de reconhecimento pelo seu trabalho.

No entanto, este processo de busca de prestígio se inicia, historicamente com a Missão Francesa, em 1816, definindo-se depois, no Rio de Janeiro como Capital do País e em São Paulo como Estado economicamente próspero.

Antes disso, nossas atividades culturais restringiam-se aos pólos coloniais de maior riqueza, como Minas Gerais, Bahia e Pernambuco.

Em Minas Gerais, como sabemos, desenvolveu-se, principalmente, a escultura e a arquitetura, através de Aleijadinho, responsável por diversas igrejas, imagens e estátuas de pedra-sabão, como o monumental conjunto dos Profetas da Igreja de Bom Jesus do Matosinhos, em Congonhas do Campo.

Por outro lado, no mesmo século, no Rio de Janeiro, o mestre Valentim da Fonseca e Silva foi o escultor da primeira estátua em bronze fundida no país (que se encontra no Jardim Botânico), do Chafariz dos Jacarés, conjunto em bronze no Passeio Público do Rio de Janeiro, o Chafariz da Praça 15 (antigo Ter-

reiro da Polé, do Carmo e Largo do Paço, porque ali foi, no atual prédio dos Correios, o Paço dos Vice-Reis), além disso, numerosas peças de arte religiosa em templos cariocas.

O primeiro traço a definir-se é o da origem estrangeira com elementos formadores de outra cultura, uma forma transplantada de valores culturais estranhos ao Brasil.

O gosto e os parâmetros estéticos passam a ser aqueles feitos nas províncias mais ricas ou na *Metrópole*, e não há outra forma de ascensão fora daqueles padrões impostos pelas circunstâncias geográficas e políticas.

Decisivamente a formação da cultura brasileira desenvolveu-se sob o símbolo internacional. Poucas vezes esteve isolada sem a intervenção alienígena.

Com o declínio desses centros que apresentaram duas Escolas importantes, a Baiana e a Mineira, no século XVII, surgiu mais tarde, no século XIX, a Missão Francesa de que nos referimos no início.

Antes de chegarmos à Missão de 1816, na arquitetura seiscentista, o Rio de Janeiro também possuía grandes mestres, como o arquiteto do mosteiro de São Bento, o português Frei Bernardo de São Bento Correia de Sousa.

Na mesma época e local, sobressaiu o escultor Frei Domingos da Conceição e Silva, célebre pelos trabalhos com que embelezou a Capela do citado Mosteiro, da qual hoje, nada mais resta, pela reforma que sofreu no século XVIII.

Neste processo de *metropolização*, a igreja concorre com enorme parcela de trabalho para o enriquecimento de uma arte destinada à religião e realizada na metrópole. Aliás, diz Carlos Cavalcanti: "Até os princípios do século passado, nossa pintura era feita exclusivamente para as igrejas por autodidatas, artistas nascidos e morridos no país, sem formação técnica regular. Inspiravam-se em gravuras religiosas estrangeiras, geralmente espanholas e italianas, que reproduziam composições barrocas.

A estampa, como muito bem disse Celso Kelly, "era o mestre mudo".

A afirmação dessa preferência pela *Metrópole* fica assim, comprovada no quadro histórico das províncias que constituíam um modelo estético, paralelo à exigência de uma elite em formação, remanescente de Lisboa e em fase de estruturação no Brasil.

Na longa perspectiva da história e, em qualquer sentido, é difícil conceber que um artista se realizasse fora dos núcleos mais prósperos do Brasil. Inclusive ainda hoje, se estabelece um mecanismo onde as Capitais funcionam como pólos de atração para artistas plásticos que vem do interior e, depois de algum tempo procuram o eixo Rio-São Paulo.

Com a Missão Francesa, no Rio, a arte feita no Brasil sofreu profunda influência, mantendo por longo tempo uma linha estilística neoclássica ou acadêmica que só vai ser interrompida com a Semana de Arte Moderna.

Eis aí o toque final e definitivo que dá às *Metrópoles* a imagem de uma aura cultura intocável e produtora de talentos. A Semana aconteceu quase simultaneamente em São Paulo e Rio de Janeiro, com extensões tardias em Belo Horizonte, Pernambuco e outras cidades.

E é natural que elas exerçam ainda uma forte influência no processo cultural brasileiro, apesar do aparecimento de outros núcleos que começam a ter vida própria.

Mesmo assim, é preciso submeter à crítica militante na linha Rio-São Paulo, o trabalho de artistas que se destacam nos Estados de menor expressão cultural.

A emoção estética determina uma forma de expressão, ligando-se a diferentes tipos de sensibilidade que o artista reproduz e, em consequência reflete-se na estrutura social onde se insere.

Em sua essência busca mostrar para um maior número de pessoas, a obra que produziu, assim se inicia num mercado de arte ainda incipiente e, mais uma vez surge a *metrópole* como ponto vital de sua fama e sobrevivência.

Atualmente, no entanto, vem diminuindo esta mágica atração pelas duas grandes metrópoles e começa a delinear-se um movimento em alguns Estados de auto-suficiência na vasta área das artes visuais. Muitos artistas preferem ficar nas Capitais, que já têm uma razoável estrutura cultural de consumo, do que enfrentar centros maiores. Agora, a competição também é maior na *Metrópole* e é duvidoso ocorrer o risco de não ser aceito em troca de uma situação sólida onde estável.

Aliás, o *Globo*, de 25 de novembro de 1981, mostrou, num debate coordenado pelo crítico Frederico Moraes, o acentuado esvaziamento do Rio de Janeiro, no tocante à cultura e, especificamente, nas artes plásticas.

Por motivos econômicos, a cidade entrou num processo crítico de esvaziamento, enquanto São Paulo se expande, ocupando mais espaços, atingindo mais pessoas e estimulando a criação de movimentos no interior.

Além disso, há uma nova postura da pesquisa plástica no país, com uma constante e até apressada renovação, resultado dos meios de comunicação.

Em Porto Alegre, os artistas plásticos, organizados, vão à rua para pleitear do Governo mais apoio à cultura.

Não é possível avaliar, nesta *esquemática comunicação*, os movimentos existentes, praticamente em todo país, mas é evidente que algo está acontecendo: os artistas se multiplicam em todas as cidades, criam-se grupos e núcleos de gravura, desenho, escultura e fotografias.

Destacam-se cidades como Porto Alegre, Belo Horizonte, Recife, Salvador, Curitiba e até mesmo Florianópolis, com uma série de atividades, a recente criação de um ateliê livre de gravura, e os pintores Martinho de Haro, Eli Heil e Rodrigo de Haro.

Há novos espaços e uma nova "magia acaba de nascer", como diz Jacob Klinitowitz, isto é, "há novas formas para encantar o homem consciente, há novas formas para o seu conhecimento. O homem sente a magia do pleno conhecimento". E este conhecimento está aí, nas bancas de jornais, na televisão e no próprio tempo circular em permanente transformação.

Os "*brasis de fora*" começam a manifestar-se e a querer mostrar com mais intensidade o produto cultural que se origina de raízes adormecidas, mas latentes, e, se se quiser fazer, hoje, um levantamento da visualidade brasileira, não é mais possível prescindir ou ignorar a arte que se faz nos Estados. Embora a reali-

dade nem sempre esteja presente na obra desses artistas, representam eles, no entanto, a totalidade do sentido da terra através de uma linguagem simples mas identificadora com seus valores e costumes habituais.

Sedimenta-se, assim, a formação de novos pólos de atração cultural com a promoção de eventos a nível nacional. Curitiba é um exemplo.

Apesar das Bienais, do Salão Nacional e de outras promoções nessas *Metrópoles*, os Estados também promovem salões e outras mostras importantes, fixando, assim, valores e preservando, até certo ponto, a necessária estrutura de que depende.

Por motivos aleatórios ao processo cultural, durante muito tempo a cultura em Santa Catarina permaneceu "ilhada", o que se justifica não só pelo espaço de tempo em que foi colonizada, as diferenças étnicas e o estágio em que se encontrava a Província, mas sobretudo pelos aspectos geográficos ainda indefinidos e hostis a uma ocupação mais ampla.

Deste modo, as manifestações artísticas restringiam-se, inicialmente a Florianópolis, revelando-se, mais tarde, em Joinville e Blumenau.

Hoje, outras cidades, por força de um desenvolvimento econômico e de um contexto extensional, fazem promoções diversas no campo da cultura. E é justamente nas artes plásticas onde o movimento é intenso e promissor.

Na linha geral de sua evolução, a *metropolização da arte no Brasil* assume, hoje, uma nova postura: a de assistir e apoiar traços marcantes de uma originalidade ou inventiva que se processa em todos os níveis.

É preciso distinguir e identificar os elementos complexos da cultura brasileira que se destacam nos Estados. As bienais devem realizar-se em cada Estado, sem o sentido internacionalizante. É preciso descentralizar as ações culturais.

Para a crítica paranaense Adalice Araújo, "*Florianópolis* — apesar das possíveis falhas das estruturas de apoio — tem um rico substrato cultural, cujas raízes mitomágicas sobrevivem até hoje, dando uma identidade própria à sua produção artística".

Neste contexto, a cidade atua também como pequena metrópole, absorvendo o universo de valores culturais que se aproximam dela, ao mesmo tempo que também os aprimora para a percepção de outros níveis de criatividade.

O problema da *metropolização da arte* é a perda de referência do artista diante de um mundo caótico e desigual. Essa dimensão se aprofunda à medida que passa a questionar a mágica sensação da tecnologia, ali, iluminada, cheia de transistores como se fosse uma *gigantesca libélula*.

## REDIMENSIONAMENTO DA PRÁXIS CULTURAL DO NORDESTE COMO INSTRUMENTO DE RESISTÊNCIA À METROPOLIZAÇÃO

Ruy Sampaio

A metropolização das artes visuais no Brasil e o conseqüente esvaziamento dos pólos não-hegemônicos não é tão-somente um dado econômico, se considerarmos o problema tal como está atualmente posto. Embora em maior ou menor medida essa exagerada convergência para a metrópole se tenha verificado desde sempre e não possa ser dissociada do modelo centralizador que foi a característica de nossa formação histórica, fases houve na economia não-metropolitana (como o ciclo da borracha na Amazônia, por exemplo) em que ao surto econômico correspondeu um afluxo notório de eventos e figuras a tipificar a pujança de um mercado de arte. Tivemos uma era de fastígio de economia canavieira no Nordeste e, correspondendo a ela, toda uma fase extremamente favorável às letras, às artes e até à comunicação de massa, como foi o caso do cinema pernambucano, que chegou a produzir em certa fase de sua história, mais filmes por ano que o resto do Brasil reunido. Mais recuadamente, o Ciclo do Ouro e o dos Diamantes em Minas acusam uma acentuação da atividade cultural que é sobejamente conhecida.

Outros fatores, porém, deverão ser considerados paralelamente aos efeitos de um modelo sócio-econômico eminentemente metropolista. O de que se ressentem as artes nos pólos periféricos da cultura nacional (aqui conceituando *periferia* como defasagem em relação aos centros irradiadores e não em termos de distância física de um centro) será a perda da identidade que, em outra escala, afeta a própria cultura nacional.

Sem fechar os olhos à importância daquele primeiro fator, debrucemo-nos sobre este último, deixando consignados alguns apontamentos a respeito dele, à

reflexão dos companheiros de simpósio, dos artistas, animadores culturais e outras pessoas envolvidas com o fato estético que fazem a audiência.

O de que sofrem as culturas periféricas é um colonialismo interno, em parte conduzido pelos multimeios, cujas centrais de decisão se localizam no eixo hegemônico Rio/São Paulo e, em parte, encorajados pelo alheamento de boa parte daqueles a quem incumbe o trato da coisa cultural.

A estes secunda uma iniciativa privada alheia, quando não ostensivamente refratária, ao mecenato e até mesmo aos proveitos da aquisição artística em termos de investimento e — ainda mais incompreensivelmente — às vantagens de dedução no imposto de renda.

É inquietantemente sintomático, para não dizer decepcionante, que uma sociedade estruturada tão verticalmente, quanto a pernambucana, dotada, por outro lado, de uma densidade artística sem par em todo o país, inclusive em termos qualitativos, não disponha de um só museu, de um só evento de periodicidade fixa estipendiado ou gerido pela iniciativa privada.

Uma terceira área onde se podem detectar as causas do esvaziamento de Pernambuco enquanto pólo de cultura é a própria classe artística, carente de uma consciência enquanto categoria profissional e de uma praxis reivindicadora, pautando seu acidentado diálogo com o poder em comportamentos emocionais ou circunstanciais e nunca no exame objetivo e sistemático de alternativas ao discurso com que aquele se apresenta.

Particularmente nociva à categoria artística é a ausência de uma política agremiadora capaz de, reunindo todas as correntes, assumir uma representatividade sem a qual nenhuma associação de profissionais poderá constituir-se interlocutor idôneo face aos demais setores de sociedade.

Sustentamos que, muito mais que a falta de recursos materiais, as causas do impasse artístico a que Pernambuco chegou repousam em fatores estruturais.

Grosso modo, esses são males também da política cultural brasileira num enfoque mais lato. Como esta comunicação visa aos fatores de esvaziamento dos pólos culturais periféricos, num quadro de ameaçadora metropolização, elegemos como paradigma de estudo estrutural do fenômeno o eixo Olinda/Recife.

Tendo esquematizado o que entendemos sejam as causas-chave da involução desse eixo, enquanto mercado e enquanto prestígio da criação e da pesquisa artísticas como formas de docência social indireta, como ocorre nas culturas plenas, passemos a examinar em detalhe cada uma dessas premissas.

No pórtico das considerações mais detalhadas que se seguem, uma advertência que havemos por bem consignar neste ponto da comunicação, antes de enunciar em detalhe seus pontos-chave, para dimensionar corretamente a importância do tema, advertência sem a qual, a olhos menos atentos, a questão parecerá fastidiosa ou, pior que isso — acadêmica.

Nesta ordem de idéias achamos por bem advertir que o fenômeno da metropolização artística e cultural que ocorre no Brasil não é espontâneo nem se esgota em si. Inscreve-se, antes, numa estratégia néo-colonialista que visa à liquidação da cultura nacional enquanto instrumento de resistência de uma nação cuja identidade se perde vertiginosamente.

Liquidadas as microculturas, drenada a caudal que as culturas afluentes depositavam no grande curso da cultura brasileira, confinado em eclusas o potencial de contribuição que as culturas regionais tributam no rio da cultura nacional, este, desfalcado de boa parte do que o fazia poderoso, não terá forças para oferecer resistência à cultura invasora. E muito menos ao achatamento de uma pseudocultura *universal*, na verdade multinacional e descaracterizante.

## PODER E ARTE: UM RELACIONAMENTO A REVER

A eventual qualificação dos altos agentes da política cultural não pode ser tomada como garantia de uma estratégia capaz de fazer face aos fatores adversos: indispensável se faz a participação direta dos interessados primeiros — os artistas — em todas as esferas de decisão, desde a programação de um calendário de eventos artísticos até à gerência de bens culturais, a administração de salas especializadas, o atendimento às solicitações da comunidade e tudo o mais que implica a relação artista-público.

A participação de artistas não se deve passar a nível de cooptação e muito menos de aproveitamento do artista em termos de servidor público (o que, pela própria natureza do compromisso, lhe tolheria a independência) mas a título absolutamente paritário, situação em que, guardando sua qualidade de profissional liberal, possa oferecer, com desenvoltura e conhecimento de causa, opiniões representativas dos interesses de sua categoria às decisões da política cultural.

A simples presença eventual de artistas plásticos em conselhos de cultura e órgãos de poder puramente consultivo, na verdade é algo em que o Poder consente, a título coonestador, pois o artista empresta seu nome a decisões sobre as quais não tem poder algum. Um fator de regeneração das relações artista-poder seria o acesso do primeiro aos colegiados de função normativa, devendo a presença do artista obedecer a uma rotatividade pré-fixada que permita àqueles que lhe tenham delegado a representação a estrita fiscalização do exercício desta.

## MOBILIZAÇÃO DO ACERVO PÚBLICO

Outro capítulo freqüentemente descuidado dos direitos do artista pernambucano é o das obras de arte contempladas com prêmio de aquisição pelo poder público ou daquelas por este obtidas através de doação ou compra direta que, por falta de espaços disponíveis, não estão em mostra. Assiste indeclinavelmente ao artista o direito de dispor de meios para controlar a localização de tais trabalhos, de molde a ter assegurada sua exibição condigna.

Faltando aos museus regionais de arte espaço e condições técnicas para oferecer à visitação pública boa parte dessa obra, impõe-se sua redistribuição por locais de maior freqüência das repartições públicas e entidades da administração indireta enquanto, a nível de Prefeitura, de Governo Estadual e de Funarte, Pernambuco não passe a dispor de estabelecimento capaz de abrigar todo esse acervo.

Esse plano de colocação do acervo público em locais de fácil acesso é inadiável na medida em que prestigia o artista pernambucano contemporâneo e, ao

mesmo tempo, oferece aos que se iniciam em arte ou aspiram à sua fruição um panorama do nosso passado recente em artes plásticas, cumprindo uma dupla função de documentação e docência.

Não menos importante, porém, é a parte material da questão, pois, à mingua de espaços adequadamente equipados para seu armazenamento, essas obras estariam muito melhor preservadas se expostas, principalmente considerando as necessidades de aeração e recebimento de luz de obras pictóricas e gráficas numa cidade das condições climáticas do Recife.

Para elaboração de um cadastro de obras em reserva de acervo mister se faz a criação de um grupo de trabalho em que artistas e técnicos em museologia, como também delegados do poder público com poder de decisão estejam representados paritariamente, grupo este que se dedique a esse trabalho (cujo ônus, diga-se de passagem, é mínimo) desde a etapa do levantamento de obras nessa situação, da indexação de locais capazes de as receberem, de sua afixação nesses locais, até à edição de um cadastro-roteiro pelos órgãos de cultura e turismo indicando ao visitante, ou mesmo aos membros da comunidade, locais e horários de visitaçào.

Cumpriria ainda essa museologia viva a função social de pôr a arte no trânsito diário do homem comum, em cujas cogitações ela normalmente não entra, motivando-o à contemplação ou, pelo menos, à percepção. Numa sociedade em que o consumo artístico se elitiza essa solução para o problema das obras empilhadas nos porões, às quais nem o público nem seus autores têm acesso, de passa até as simples soluções museológicas tradicionais, uma vez que o homem das ruas é oferecida o contato com o objeto artístico diretamente como interferência cultural no seu ir-e-vir cotidiano.

### O MECENATO: UM INTERLOCUTOR A ATRAIR

Ao articular uma estratégia de reformulação de sua dinâmica cultural enquanto pólo periférico, a fim de fazer face ao avassalamento pelo processo metropolizador, Pernambuco não poderá deixar de contar com um precioso aliado em potencial que é a iniciativa particular.

A legislação brasileira contempla formas bastante generosas de dedução de impostos em contrapartida a investimentos na área cultural. Não obstante a iniciativa particular não se mostrou sensibilizada para a aquisição de obras de arte, financiamento de projetos artísticos, concessão de bolsas, custeio de intercâmbio ou doação de imóveis para fins culturais.

Uma política de atração de capitais para os fins acima representaria um fator de maior importância na recuperação do eixo Olinda/Recife e competiria às associações de classe dos artistas montar um esquema de consultas mútuas demonstrativo da reciprocidade de interesses entre artistas e potenciais investidores em arte. Tanto mais efetiva poderia ser essa dinâmica quanto coesa e representativa for a associação de classe que a promove.

Esse canal de diálogo com a iniciativa privada deverá, paralelamente ao outro, voltado para os gestores do poder público, ter acesso direto a áreas com capacidade de decisão final e em caráter permanente.

### POR UMA CULTURA AUTÓCTONE

Um outro fator de desmetropolização seria considerar a identidade da cultura local, abolindo a práxis artística hipnotizada pelos eixos hegemônicos e constituindo uma outra, voltada para a realidade adjacente. O atingimento de mercados mediatos como Rio, São Paulo e exterior deverá decorrer da obtenção de um sólido mercado local. Existe, fundamente enraizado em certa facção da crítica o preconceito de que nesta região se faz uma arte menor. Em parte alimentado pela inércia daqueles que não conhecem do Brasil senão a cidade em que vivem e seus arredores (isto é: não conhecem o Brasil) em parte alimentado por outro tipo de inércia mental: a que elege, colonizadamente, como paradigmas a arte de Paris ou a de Nova Iorque.

Alimentado pela má divulgação que se faz da arte nordestina como um todo, diluindo-se nas mostras do eixo metropolitano a identidade cultural dos expositores locais, esse preconceito tem atingido até pessoas que estudam seriamente a arte brasileira. Impõe-se a organização de uma mostra periódica de molde a apontar o mais representativo da produção local em determinados períodos, evento cuja envergadura suponha adequada abrangência e exigente seletividade.

Impensável levar a bom termo um cometimento desse porte sem a conjugação de recursos — não somente financeiros como operacionais — de origem pública e particular. E para impor a ambas as fontes a seriedade e o alcance do projeto faz-se indispensável pensá-lo em minúcia técnica — desdobrando-o o mais planificadamente possível — dimensionando-o no quadro de um reerguimento do eixo Olinda/Recife como ponto de convergência de criatividade nordestina e pólo de irradiação cultural para todo o País.

Metropolizam-se as artes visuais precisamente em função desse enfraquecimento das linhas de identidade regional. Uma microcultura começa a ser desmontada a partir de quando se admite repassadora de dados culturais de outra também participante da cultura a que pertence. A microcultura regional somente poderá manter-se como tal — sem descambar para a subcultura e finalmente para a cultura mimética, estágio em que, a muitos respeitos, já nos encontramos — se preservar aguerridamente seus valores. Evidentemente não se raciocina aqui em termos de isolacionismo bairrista nem de imobilismo saudosista: aí estão a Alemanha e a Itália, países de dimensões geográficas inconparavelmente inferiores ao nosso, onde as culturas regionais vivem uma independência absoluta. Ou, para citar apenas um exemplo mais assemelhado: os Estados Unidos, onde as matrizes artísticas são totalmente estanques entre si o que produz uma fecunda gama de caracteres regionais a enriquecer seu panorama artístico e a solidificar seu mercado de arte.

Não é, pois, nenhuma veleidade de separatismo cultural que nos faz advogar para a arte pernambucana — e por extensão, nordestina — uma dinâmica própria requer-se, ao contrário, e recuperação, pela cultura pernambucana, de seu legítimo *status* de afluente da cultura nacional. Afluente, por sua história matizada de movimentos construtores do pensamento brasileiro; por sua geografia que o privilegia como receptor e transformador dos valores de várias correntes etnográficas.

cas; por sua pobreza — aqui citada a título de austero orgulho — que a preservou das descaracterizações sofridas por outros centros de maior concentração financeira, vulneráveis às insidiosas sugestões de um cosmopolitismo desenraizador e dissolvente; por seu estoicismo, fruto do hábito, ao longo de toda sua sofrida história, de se ver abandonada e preterida, fabricando de sua obstinada resistência o seu patrimônio estático, hoje um dos mais densos e coerentes de todo o concerto nacional.

A tarefa de fazer refluir seus pólos naturais — os aglomerados núcleos das diversas regiões brasileiras — o curso de suas projeções artísticas enquanto criação, docência, mercado e discussão crítica é o grande desafio dos gestores da política cultural da nação.

A contrapartida inelutável dessa metropolização é a saturação dos pólos hoje hegemônicos e o desencadeamento dos mecanismos escusos de um mercado selvagem e de uma crítica que resvala do compromisso para o comprometimento. Somente a revitalização dos eixos naturais da arte brasileira, tarefa de todos os que tratam a coisa artística, poderá regenerar esse processo hoje pervertido em tráfico de influência, manipulação de prestígio, dependência do poder, cooperação e compadrio que é o circuito das artes plásticas no Brasil.

Particularmente no caso dos artistas, dos museólogos, dos críticos, dos animadores culturais, em suma, que vivem e trabalham no eixo Olinda/Recife, esta é uma tarefa bem à altura do depurado estágio de conhecimento e identificação com os problemas de sua gente que os tipifica. E que os qualifica para um diálogo construtivo com os responsáveis pela política cultural do País.

Essa alta qualificação permitirá aos nordestinos chamar brasileiros de boa vontade de todos os quadrantes para a mesa da discussão onde serão examinadas alternativas — muitas delas já em curso ao arripio do poder público, como um gesto de sobrevivência instintivamente feito pela própria classe artística. E por sua urgência; e por sua grandeza os homens e mulheres que teimosamente fazem arte no Nordeste do Brasil dirão desse tema, que conhecem tão de perto por uma amarga e diuturna experiência, com propriedade e espírito crítico.

Acenarão os artistas nordestinos aos teóricos do mecenato — que não existe — e da estratégia da cultura oficial — demasiado sutil para ser notada — bem como aos jovens que, não desestimulados por tudo de adverso que obstaculiza o caminho, lançam-se hoje à aventura de uma profissão espúria ou assim tornada, com o oposto da legenda que o Mestre Florentino afixou à entrada de seu Inferno, acenarão com esse oposto que a parafraseia, dizendo de sua confiança em algo de melhor para o futuro:

— Trazei toda a esperança, ó vós que entraís!

## PRÊMIO GONZAGA DUQUE/ PRÊMIO MÁRIO PEDROSA

Os críticos Antonio Bento e Quirino Campofiorito receberam, por unanimidade, o Prêmio Gonzaga Duque 1982, que este ano contou com o patrocínio do BANERJ. Dessa maneira, a ABCA prestou homenagem a dois dos mais antigos e atuantes críticos de arte do país, e que, em 1982, entraram na faixa dos 80 anos, sempre com a mesma garra para o trabalho e para os interesses da classe.

Instituído pela ABCA, com o patrocínio da FUNARTE, em 1978, ocasião em que foi premiado o crítico e ensaiata Clarival do Prado Valladares, o *Prêmio Gonzaga Duque* firmou-se no decorrer dos anos como a mais importante premiação da crítica especializada do país.

Ao homenagear aquele que foi sem dúvida o nosso primeiro grande crítico de arte, Luiz Gonzaga Duque-Estrada (1863-1911), quis a Associação Brasileira de Críticos de Arte estender a honraria a um considerável número de estudiosos que está documentado a nossa arte.

Foram contemplados com o *Prêmio Gonzaga Duque*, a partir de 1978, os críticos Clarival do Prado Valladares (tendo como ponto de referência o estudo "Lula Cardoso Aires, Revisão Crítica e Atualidade"), Olívio Tavares de Araújo (pelo conjunto de sua obra fílmica sobre pintores brasileiros), Aline Figueiredo ("Artes Plásticas no Centro-Oeste") e Carlos Roberto Maciel Levy ("Antonio Parreiras: Pintor de Paisagem, Gênero e História").

Para a entrega do *Prêmio Gonzaga Duque* 1981, a ABCA organizou vários eventos, que contaram com a colaboração da Galeria Acervo, que nos cedeu espaço para a realização do seminário "Origem e Evolução da Crítica de Arte no Brasil". Participaram, como conferencistas, os críticos Donato Mello Jr., Elmer C. Corrêa Barbosa, Quirino Campofiorito, Francisco Bittencourt, Geraldo Edson de Andrade, Carlos Roberto Maciel Levy, Frederico Moraes, Roberto DaMatta.

Por outro lado, o antigo Troféu ABCA, (atualmente uma escultura assinada por Haroldo Barroso) destinado a galhardoar anualmente um artista plástico, passou, a partir de 1981, a denominar-se *Prêmio Mário Pedrosa*, justa homenagem a um dos fundadores da ABCA e um dos críticos mais lúcidos do país. Em 1981, o prêmio foi conquistado pelo pintor carioca Antonio Sérgio Benevento. Anteriormente foram contemplados com o mesmo prêmio os artistas Archangelo Ianelli (1978), Quirino Campofiorito (1979) e Edith Behring (1980).



Na entrega dos Prêmios Gonzaga Duque e Mário Pedrosa: Alcídio Mafra de Souza, Aloysio Magalhães, Carmen Portinho, Geraldo Edson de Andrade e André Vento (da Cia. Souza Cruz).



Carlos Roberto Maciel Levy (Prêmio Gonzaga Duque 1981). Antonio Sérgio Benevento (Prêmio Mario Pedrosa 1981). Ao centro, Carmen Portinho, Vice-Presidente da ABCA.

## CARTAS

A propósito do artigo de Francisco Bittencourt, "Dez Anos de Experimentação", publicado na edição nº 4 da revista CRITICA DE ARTE, o crítico Walmir Ayala enviou carta à ABCA, na qual solicita "a transcrição do artigo anexo, no próximo número de nossa revista, direito de atacado e profissional". O artigo foi originalmente publicado no "Jornal do Commercio" de 28 de dezembro de 1981.

"Ao folhear recentemente o 4º número da revista *Critica de Arte*, da Associação Brasileira de Críticos de Arte, tive o profundo e duplo desgosto de ver referências agressivas e depreciativas à minha pessoa, no texto de um de seus colaboradores. Duplo desgosto, por se tratar de um órgão de uma Associação de classe, a qual pertence, e que deveria conter, pelo menos em seu órgão oficial, a negatividade de tais arroubos, e por se tratar, o atacante, de velho amigo, de repente armado de farpas e venenos, num rasgo de gratuidade e ressentimento. Afinal, esta não é a primeira vez nem será a última vez que fui e serei atacado, nem será este o único exemplo de agressividade malévola, no conturbado mundo de crítica de arte, profissão de hipersensíveis e hipertensos, comandados pela utópica ambição de serem os ideólogos do sistema cultural em seu campo específico. Francisco Bittencourt, que me honra em seu artigo com a tentativa pessoal e única de um ataque literal, foi meu companheiro de vida desde a adolescência. Crescemos juntos, poetamos juntos, sonhamos, freqüentamos teatros, sempre diferentes no pensamento, mas ligados no afeto. Viemos para o Rio de Janeiro quase na mesma época e aqui seguimos profissionalmente caminhos diversos, tendo ele ingres-

sado, por minha mão, no convívio mais metódico das artes plásticas quando de seu regresso do Cairo, na década de 60. Então, ainda éramos amigos. A correspondência que trocamos naquela época é sintomática do nível de lealdade e carinho que nos unia e que eu nunca trai. Na ausência de Francisco Bittencourt foi lentamente levado à atuação no campo das artes e daí a escrever sobre o tema com freqüência e empenho cada vez maiores, o que me levou a assumir a coluna de Arte do "Jornal do Brasil", em 1968, e atuar profissionalmente no vasto campo de atividades afins. Em carta, às vésperas de seu regresso ao Brasil, Bittencourt me pedia sugestão de emprego no Rio de Janeiro, pois o afastamento, como redator de programas sobre a cultura brasileira, numa rádio do Cairo, realmente o desenraizara do ambiente local, e por ter sido a sua profissão anterior a viagem, inteiramente estranha a qualquer tema intelectual, apesar de ser ele, então, um excelente poeta, infelizmente e voluntariamente colado há muito tempo neste terreno. Como amigo, e como é de meu feitio, introduzi Bittencourt no meu novo mundo. Trabalhamos juntos, a meu convite, na programação da Galeria Celina, estimulei-o a redigir apresentações, etc. Ao viajar para o exterior entreguei-lhe, sem censura, minha coluna no **Jornal do Brasil** e deixei-o instalado em minha casa, como pessoa da maior confiança entre os meus amigos mais próximos, e foi na volta de uma dessas viagens que um misterioso acontecimento, ocorrido na minha ausência, mudou frontalmente o rumo do nosso relacionamento. Não relatarei o pouco que sei dos fatos daquela triste circunstância, que não me envolviam diretamente, mas me atingiam por tabela, de forma bastante grave. Estava quebrado o ciclo, apesar de me perseguir sempre o desejo de esclarecer a zona de sombra criada na minha ausência, em meu próprio espaço vital, e, sobretudo, a impossibilidade de deslembrar um amigo dos mais importantes da minha vida. Bittencourt era, então, outra pessoa em relação a mim e, aparentemente, nossas diferenças eram de postura ideológica e artística, o que nunca me impediu, antes nem depois, de prestigiar e estimar as pessoas que me cercam. No texto agora publicado na revista da A.B.C.A., Bittencourt me caracteriza como reacionário, num trecho, e corrosivo, em outro. Acusa-me, nas entrelinhas, de ter ficado sempre de pé atrás com relação a vanguarda exacerbada, que era a tônica daqueles anos difíceis, o que com a perspectiva de uma década, eu entendo e assimilo. Não quero me justificar, mas analiso minha não adesão integral ao movimento experimental dos anos 70, como uma presença moderadora do radicalismo que resultaria fatalmente injusto, já que a arte brasileira não se resume em tal ou qual movimento grupal, que apenas marca o sinal dos tempos. Os verdadeiros criadores estão acima desta circunstância. Não fosse assim, como explicar a grandeza de Morandi depois da eclosão de Duchamp? Minha posição foi sempre mais ponderada e equidistante. Não me interessava sacrificar a pesquisa de uma Vanda Pimentel em favor de um Barrio, em "trancar a rua" com o muro de uma geração artística, quando muitos pediam passagem. Parecia-me que a ênfase excessiva conferida a um movimento por si só sensacionalista ofuscaria a medula de um processo que não se limitava no servir à solicitação pungente e oportuna de uma ideologia demolidora. Além do mais, todas aquelas manifestações de arte, entre o escatológico e o striptease, trombeteando o antibelo e ansiando pelo mesmo nível de adoração, denunciadora da violência e do ufanismo, chegavam com o

natural atraso, já que evidentemente importados. Importados e requeitados, pois naquela época Ben, o antiartista por excelência, assinara e expusera suas caixas de "fesese do artista", num gesto supremo de irreverência para com a sacralidade do ato criador. O que não quer dizer que depois disso a produção artística tivesse mudado de rumo, por mais que se propale, naquela data, o marco de encerramento da História da Arte. Sem História, no conceito da codificação evolutiva, a arte continua a merecer interpretação a criação de novos códigos que serão inevitavelmente de retorno às raízes recicladas de movimentos dados como encerrados. Porque o homem contém em si todas as eras e não se robotiza. Estamos, talvez, no limiar do reencontro com o homem primitivo que espreita no âmago da nossa decepcionada ascensão.

Naquele tempo fui atacado por Bittencourt no **Budum**, jornal mimeografado de breve duração, e, posteriormente, no jornal **Lampião de Esquina**. Todas estas atitudes me surpreendiam pela falta de nitidez moral de cada fato isolado. Bittencourt com sua costumeira e saudável paixão, ligou-se e iluminou de inteligente análise, os laboratórios de um grupo um tanto dadaísta, o que prova a minha teoria, antes esboçada da inevitabilidade dos retornos.

Enquanto Bittencourt cirandava com os jovens vanguardistas, eu protestava em Brasília contra a violência policial, no discurso de agradecimento ao Prêmio Nacional de Poesia, que me fora conferido pela Fundação Cultural do Distrito Federal. Posteriormente, enfrentava uma polêmica severa e perigosa com o então diretor do Instituto Nacional do Livro, General Humberto Peregrino, por ter sido censurado um dos poemas de uma Antologia de Novos, à qual me fora entregue a coordenação. Meu "reacionarismo" era assim conceituado, como de não balançar turbuloso diante de manifestações que esteticamente não me convenciam, sem contudo me omitir nas situações de prepotência e discriminação, nos casos que me comprometiam como espectador e participante. Quanto à pecha de corrosivo, num panorama onde a palavra corrosiva é freqüente e meridiana, só pode ser tomada como piada. Sou talvez um brigador, um ansioso de justiça otimista e construtor, aglutinador de ação grupal, o que não configuro como virtude, mas como traço irreversível de caráter. Era eu ainda um poeta jovem e já coordenava antologias de poetas jovens, dando espaço nelas, inclusive, a Francisco Bittencourt. Minha possível corrosão sempre atingiu os esquemas das patrulhas ideológicas em que têm de tirânicas e restritivas, de pouco generosas e até castradoras.

Eramos diferentes, eu e Francisco Bittencourt, e ele mesmo diria numa carta do Cairo: "Tua carta me enriqueceu, me deixou em um estado de euforia que me fez vagar toda uma manhã pelas ruas do Cairo. Me senti tão próximo de ti, tão irmão e agradecido ser por toda essa tua generosidade caudalosa, que não sei como te agradecer. Apesar de todas as mudanças continuamos os mesmos, apesar dos caminhos tão diversos que nós estamos percorrendo neste momento, somos muito parecidos. Tu com o teu catolicismo, que é uma espécie de fuga de ti mesmo, és um órfico, um ser destinado aos grandes jogos telúricos. Muitos santos foram assim, e mesmo Lutero, esse grande e neurótico santo renegado. Eu continuo na busca de uma politização e de um mundo do qual sei que não poderei fazer parte quando instalado. Nossos problemas são quase iguais. Eu também não

posso me negar, como tu, sou um dionisiano e o pasto predileto de todos os infernos sentimentais desta vida". No fim da carta, um **postscriptum**: "O teu ataque à polícia de Brasília vem mostrar e provar aquilo que o Mario Faustino dizia de nós dois: uma integralidade fundamental, um ser genuíno único capaz dos grandes gestos".

Depois da leitura desgostosa do artigo da revista da A.B.C.A., voltei à leitura destes depoimentos, vazados em dezenas de cartas, e que me devolvem o amigo que conheci profundamente, que admirei, e com o qual aprendi muito. Amigo que sabe ser muito mais corrosivo do que eu, que ao engajar-se numa panelinha dadaísta pode também ser rotulado de reacionário, em relação a tudo o mais que envolve este misterioso mundo, mas que, dionisiaco como é, não consegue discernir estas dissonâncias e sobretudo, relevar as diferenças, o que não deixa de ser uma perigosa proposta de cerceamento. Poderia ainda transcrever outros trechos da substanciosa correspondência de Bittencourt, entre Cairo e Paris, na qual me confere generosamente todas as virtudes de amigo e de artista, visão esta misteriosamente substituída a partir de incidentes que não dizem respeito as minhas posições, praticamente infocáveis através dos anos, mas de fatos nebulosos e que marcam a data aparentemente mais coesa do nosso relacionamento. A lealdade me encontrou desarmado, antes como agora, perplexo diante de reações de difícil leitura, e que se acobertam em diferenças circunstanciais de ideologias que estão fatalmente condenadas à reavaliação. Posso ser reacionário em relação à natureza dos partidos e das teorias vorazes que agonizam de indigestão na proporção exata de seus delírios. Mas não serei jamais em relação as posturas essenciais da justiça e do respeito aos direitos humanos, verdades intocáveis que são a razão primeira e última do próprio fazer artístico, já que mesmo a beleza, em sua forma transcendente, é um instrumento de aperfeiçoamento social, na medida em que abomina a irracionalidade, sobrepondo-se à própria Natureza. Pondo de lado as percepções do afeto traído, transcrevo um trecho de um depoimento do poeta e crítico Ferreira Gullar, na revista **Diagnose** (fevereiro de 1980), e que analisa o transitório das vanguardas: "A busca a qualquer preço da originalidade — a par de causas mais profundas — determinaria o esfacelamento progressivo da linguagem artística. A contradição arte-mercadoria também impeliria os artistas a destruir o objeto de arte (comercializável) e a conceber o ato de criação como um acontecimento efêmero: um espetáculo. Mas também isso se transformará em rotina e terminará por deixar claro que não é esse o caminho para superar aquela contradição. De fato, na sociedade capitalista, a condição de mercadoria torna-se necessária à obra de arte. Só se supera esse problema mudando a sociedade".

## REGISTRO BIBLIOGRÁFICO

Carlos Roberto Maciel Levy  
Geraldo Edson de Andrade

### ASPECTOS DA ARTE RELIGIOSA NO BRASIL

Autor: Clarival do Prado Valladares

Edição da Construtora Norberto Odebrecht, 388 páginas, 1981

Esta edição, fora do comércio, representa mais uma contribuição da Construtora Norberto Odebrecht no sentido de enriquecer a bibliografia brasileira especializada. Seu autor, Clarival do Prado Valladares, um dos grandes estudiosos da nossa iconografia religiosa, detem-se particularmente nos monumentos barrocos da Bahia, Pernambuco e Paraíba, comentando-os e analisando-os naquilo que têm de mais representativos. Fartamente ilustrado a cores — 226 reprodução de autoria de CPV e do fotógrafo Januário Garcia Filho, este estudo, no dizer de seu autor, "procurou aspectos menos divulgados, preferindo assentar a curiosidade sobre detalhes inéditos ou pelo menos aparentes nos textos clássicos". Um livro de impecável editoração e de suma importância para melhor conhecimento do nosso passado histórico.

### MILTON DACOSTA

Autor: Antonio Bento

Editor: José Paulo Gandra Martins, 245 páginas, RJ, 1980

A trajetória desse pintor fluminense, egresso do Núcleo Bernardelli, é enfocada pelo crítico Antonio Bento. De uma geração que sucedeu aos nomes históricos do nosso modernismo, Milton Dacosta figura hoje entre os nossos mais repre-

sentivos pintores, ou como acentua o autor, um artista preocupado "em fazer uma pintura de caráter internacional, numa época em que nenhum dos seus companheiros de ofício adotou essa orientação". Ao mesmo tempo analisando sua obra e entremeando suas observações com uma longa entrevista com o pintor, Antonio Bento, um dos decanos da crítica de arte no Brasil, dá mais uma contribuição positiva à nossa arte, como fizera anteriormente com os livros sobre Ismael Nery, Portinari e, principalmente, com "Abstração na Arte do Índio Brasileiro", uma obra que mereceu altos elogios do antropólogo Lewis Strauss pela sua pesquisa e ineditismo temático.

### **AS FESTAS BRASILEIRAS PELOS PINTORES POPULARES**

**Autor: Geraldo Edson de Andrade**

**Imprinta, Rio de Janeiro, 1980**

**48 ilustração a cores e 24 em preto e branco, prefácio de Alcídio Mafra de Souza, 173 páginas (edição português/inglês)**

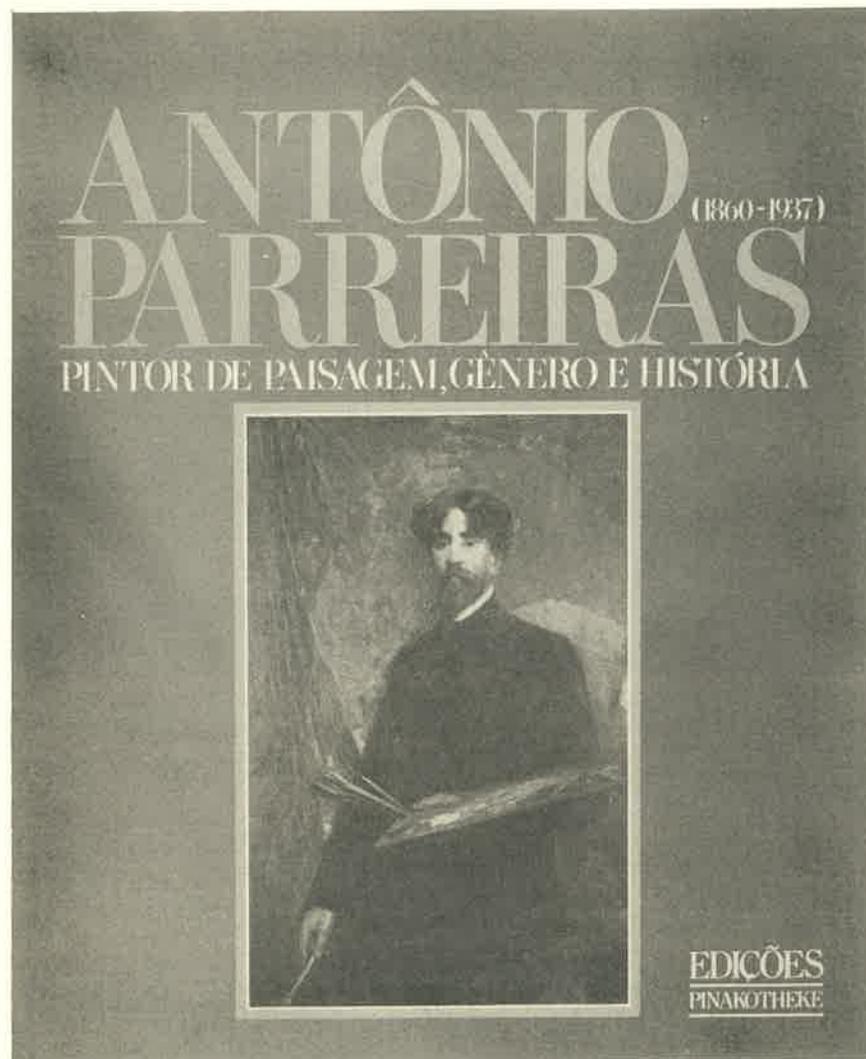
Os mais recentes estudos sobre o universo temático da arte brasileira têm demonstrado, sem maiores surpresas, que os assuntos populares mereceram pouquíssima atenção de nossos artistas em todos os tempos (quanto ao Carnaval ou ao futebol, por exemplo). Um tendência, porém jamais desvinculou-se de tais temas: os pintores instintivos, primitivos ou ingênuos. Estes, pelo contrário, ocuparam-se quase que com exclusividade das manifestações da cultura ou da alegria do povo, no universo da tradição e dos costumes ancestrais. O livro em questão, ao eleger como objeto o campo da representação visual das festas — populares — através de excelentes reproduções gráficas e de uma criteriosa seleção — demonstra inequivocamente o fenômeno citado.

Seu texto é ao mesmo tempo denso, rico em informações sobre as festividades representadas em cada uma das pinturas reproduzidas, e acessível a todos os interessados pela arte brasileira, mediante uma linguagem límpida e direta. O levantamento realizado, sob determinados aspectos, equivale a um estudo análogo ao das ciências sociais, proporcionando valiosos elementos para a caracterização da postura predominante entre nossos artistas em relação aos elementos da cultura popular. Deve-se observar que a abrangência do enfoque adotado, bem com a extensão quantitativa dos autores e assuntos escolhidos, equivale a uma verdadeira exposição analítica no contexto da produção artística desenvolvida no Brasil ao longo deste século, sobretudo nos anos mais recentes. Verifica-se, também, que a ocorrência destes temas é ela própria muito recente, ao menos no que se refere à possibilidade de considerá-la como um universo coerente e capaz de ser visto sob uma perspectiva totalizante, à maneira do que é feito neste livro. Torna-se perfeitamente compreensível, portanto, a excelente aceitação obtida pela publicação e o grande interesse que tem despertado em suas edições: não só sua realização é integralmente adequada, como o assunto analisado de há muito carecia de atenção por parte dos especialistas em arte brasileira.



# AS FESTAS BRASILEIRAS PELOS PINTORES POPULARES

GERALDO EDSON DE ANDRADE



**ANTÔNIO PARREIRAS – Pintor de Paisagens, Gênero e História**

**Autor: Carlos Roberto Maciel Levy**

**Edições Pinakotheke, 208 páginas, Rio de Janeiro, 1981**

Com este livro, abordando vida e obra do pintor fluminense Antônio Parreiras, o autor conquistou o Prêmio Gonzaga Duque de 1981, outorgado pela Associação Brasileira de Críticos de Arte em colaboração com a FUNARTE. Um dos grandes pintores brasileiros do século passado, com sólida formação artística – foi um dos discípulos do alemão Georg Grimm, que renovou o ensino de arte

em nosso país – Antônio Parreira, como indica o título do livro de Carlos Roberto Maciel Levy, incursionou com sucesso pela paisagem, gênero e história, com uma pintura de excelente fatura e de sensível interpretação. Além de traçar um perfil da época em que viveu o pintor, com uma preciosa coleta de informações, o autor, que nos últimos anos vem se especializando na análise da arte brasileira do século XIX, já tendo publicado vários títulos, como *O Grupo Grimm: Paisagismo Brasileiro no Século XIX*, contribui com a versão sobre Antônio Parreira para enriquecer a escassa bibliografia especializada em nosso país. A destacar a iconografia a cores e o bom acabamento gráfico, aliás, uma constante nas obras editadas pelas Edições Pinakotheke, dirigida por Max Perlingeiro.

**PEDRO LUIZ CORREIRA DE ARAÚJO**

**Autor: Jacob Klintowitz**

**Edição da Galeria André, 61 páginas São Paulo, 1981**

Um pintor brasileiro pouco conhecido, mas de reconhecido valor, é evocado pelo crítico Jacob Klintowitz nessa monografia. Nascido em Paris em 1874, de pais brasileiros, Pedro Luiz Correia de Araújo formou-se em Direito no Recife e, logo após, retornou à França para abraçar em definitivo sua vocação artística. Em Paris, conviveu com nomes da importância do Rivera, Picasso, Leger e Matisse, tendo retornando ao Brasil em 1917. Aqui, além de desenhista e pintor, manteve curso particular de pintura e integrou os movimentos de renovação da Escola Nacional de Belas Artes. Morreu em 1961. A trajetória do artista é acompanhada pelo crítico, que destaca suas qualidades como pintor, bem como a sua formação humanística de intelectual voltado para os grandes problemas sociais do país.

**NÚCLEO BERNARDELLI: ARTE BRASILEIRA NOS ANOS 30 E 40**

**Autor: Frederico Moraes**

**Edições Pinakotheke, Rio de Janeiro, 1982**

**38 ilustrações a cores e 20 em preto e branco, prefácio de Quirino Campofiorito, 136 páginas**

Tradicionalmente se considera a Semana de Arte Moderna de 1922 como o momento mais importante do processo de atualização de arte brasileira no correr da primeira metade do século atual. Muito se escreveu e publicou sobre o assunto, assim como nada se escreveu ou publicou sobre aqueles outros movimentos que interferiram de modo significativo sobre os acontecimentos que consolidariam a modernidade em nossa produção estética. Este livro levanta exatamente esta questão, ao analisar meticulosamente as atividades do grupo de pintores que, no Rio de Janeiro a partir de 1931, foi denominado Núcleo Bernardelli.

Encontra-se assim uma geração de pintores de origem proletária que voltou-se para a pintura como uma efetiva forma de exercício profissional, além de utilizá-la como instrumento de combate persistente e objetivo contra as concepções academizantes vigentes no ensino artístico. E anos mais tarde sua atuação teria

# Núcleo Bernardelli

## Arte Brasileira nos Anos 30 e 40



Frederico Morais

EDICÇÕES  
PINAKOTHEKE

importante papel a cumprir, como observa o autor, num campo complementar àquele ao qual também se dedicaram os mais capazes e autênticos modernistas de 22: a conservação e o estudo de nosso patrimônio histórico e artístico. De fato, anos após o trabalho e as lutas de 1922 e de 1931, os egressos da Semana e do Núcleo encontraram-se na tarefa de preservar a memória da arte antiga brasileira, os primeiros como teóricos e estudiosos do período colonial (como Mário de Andrade, por exemplo), e os segundos como restauradores de obras de arte (como Edson Motta ou Rescala). Especificamente valiosa foi a contribuição que os membros do Núcleo Bernardelli deram à interiorização da arte pelas diversas regiões do Brasil e, sobretudo, ao ensino artístico. A história deste grupo de artistas, incluindo as biografias de seus componentes principais, é o tema que este livro analisa com critério e suficiência.

### VICENTE, INVENTOR

Autor: Waldir Ayala

Editora Record, 75 páginas, RJ, 1980

Com esta obra, o crítico Waldir Ayala conquistou o Prêmio Funarte de Monografias em 1979. Descrevendo a carreira do pintor pernambucano Vicente do Rego Monteiro, que apesar de ter sido um dos expositores da Semana de Arte

Moderna de 1922, fez quase toda a sua obra no exterior, o autor traça as linhas gerais da arte que realizou em suas diversas fases. Mostra sobretudo alguns dos seus quadros mais importantes, reservando, para o final, uma antologia de textos e fragmentos do pensamento de Vicente do Rego Monteiro sobre pintura.

### ARTE DO CAMINHÃO

Textos de Jorge da Cunha Lima, Ciro Dias dos Reis, Fernando Lemos  
Edição da Glasurit do Brasil, 116 páginas, SP, 1981

Mais um edição fora do comércio, de responsabilidade de uma firma comercial, de grande valor para o conhecimento de uma arte anônima, qual seja aquela mostrada pelos caminhões das estradas. Nesse sentido, o livro nos revela pinturas de belas criações, de autores desconhecidos porém de grande força, embora muitas vezes beirando ao *kitsch*. Não só na figuração tipicamente brasileira mas principalmente na abstração construtivista, essa pintura tem muito a dizer em termos pictórico, que esse ensaio confirma como um ponto de partida para estudos mais aprofundados no futuro.

### THOMAZ

Autor: Olívio Tavares de Araújo

Editora Grifo, 88 páginas, SP, 1980

Irmão de Arcangelo Ianelli, Thomaz, entretanto, realiza uma pintura autônoma em relação àquele. Sua figuração, na linha de um Paul Klee, é no entanto muito pessoal, na composição e no colorido, não fosse o pintor um colorista tropical. Olívio Tavares de Araújo acompanha a sua trajetória artística em busca do que chama uma "pintura pura", sempre com agudeza crítica e senso de observação, como já fizera antes ao filmar as obras de Farnese, Gregório, Volpi, Rebolo e Marcelo Grassman.

### O CICLO DO OURO – O TEMPO E A MÚSICA DO BARROCO CATÓLICO

Pintor: Elmer C. Corrêa Barbosa

Xerox do Brasil S.A./Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 1978/1979

Diversas reproduções de partes de peças musicais pertencentes ao arquivo de documentos microfilmados da PUC/RJ, prefácio de Otto Lara Resende, 454 páginas

Quando no Brasil dispusermos de maior números de trabalhos deste gênero, teremos alcançado um estágio de definitiva seriedade na análise de nossa cultura. Trata-se este livro, simultaneamente, de um importante estudo sobre as artes no período do barroco católico em suas vertentes históricas e sociais, e de um catálogo sistemático que reúne três grupos de informações documentais a propósito dos principais compositores musicais no século XVIII e XIX. Não bastasse o mérito superlativo de haver sido consolidado um arquivo de microfilmes em torno de composições musicais e documentos relativos à época do Ciclo do Ouro em

Minas Gerais, Têm-se agora um valioso registro bibliográfico deste arquivo, acompanhado de estudo indispensável à sua compreensão e devida situação no panorama da cultura brasileira no passado. Alguns anos foram dedicados, com persistência e dedicação, à tarefa de realizar ambos os objetivos; e essa é a característica tão rara e infelizmente invulgar que identifica com absoluta exclusividade o trabalho em questão. Porque só através de uma atividade intelectual imbuída de metodologia própria e profissionalmente concretizada no espectro do desempenho sério e voltado para o futuro, será possível vencer as conhecidas limitações que tornam nossa bibliografia sobre assuntos culturais ainda hoje muito inferior sob todos os aspectos aos objetos aos quais ela deveria se aplicar.

Este livro representa uma iniciativa pioneira e singular, seja pelas dimensões de suas finalidades ou pela especificidade do tema estudado. Ademais de outras evidentes qualidades, possui a virtude de instituir um verdadeiro modelo de estrutura analítica para iniciativas congêneras: e, neste particular, supreendente é que não tenha até agora sensibilizado as instituições oficiais para o imperativo de sua continuidade como um projeto de longo curso, progressivamente abrangente, capaz de recuperar e organizar informações que são essenciais para o processo de aperfeiçoamento cultural em nosso país.

#### **UNIVERSO DO FUTEBOL: ESPORTE E SOCIEDADE BRASILEIRA**

**Autores: Roberto DaMatta, Luiz Felipe Baêta Neves, Simoni Lahud Guedes e Arno Vogel**

**Edições Pinakotheke, Rio de Janeiro, 1982**

**10 ilustrações em cores e 15 em preto e branco, introdução por Roberto DaMatta, 124 páginas**

No Brasil se discute o futebol com tanta energia e interesse quanto se realiza a própria prática do esporte, e o jogo incorporou-se à sociedade de maneira especial tornando-se rapidamente um verdadeiro esporte de massas. Por que o futebol assume tal popularidade no Brasil? Para responder a essa pergunta, no âmbito dos domínios da antropologia social, os quatro autores deste livro desenvolvem ensaios que são antes de mais nada produto de uma abordagem profundamente original. A linguagem adotada nos textos em nada se parece com os complicados códigos dos especialistas brasileiros em ciências sociais, embora o conteúdo das análises contidas em cada capítulo preserve sua integridade como resultado de elaborada reflexão intelectual.

Conhecendo as teses explanadas nesta publicação é possível compreender a radical mobilização popular ocorrida nas Copas do Mundo de 1970 e de 1982, sem que para isso seja necessário recorrer a explicações vagas situadas no campo da propaganda política. Torna-se especialmente interessante a ilustração dos diversos capítulos com a reprodução de pinturas de autores brasileiros de várias épocas, voltadas para o tema do futebol, que demonstram um curioso distanciamento dos artistas em relação a um assunto de forte e dramático apelo popular. Mas além disso, o livro mostra a riqueza e importância de uma nova prática

da antropologia que é, antes de tudo, fundada com particular atenção pela realidade brasileira.

#### **DE COMO SER**

**Autor: Harry Laus**

**Edição da Universidade Federal do Estado do Santa Catarina, 298 páginas, 1980**

São poucos e raros os livros autobiográficos de críticos de arte, razão pela qual esse sentido depoimento do crítico catarinense Harry Laus assume uma posição quase pioneira. Oficial reformado do Exército, contista premiado, o autor desenvolveu sua capacidade crítica em relação à arte a partir de 1961, inclusive no "Jornal do Brasil", cuja coluna assinou durante muitos anos. Harry Laus não procura florear sua trajetória; às vezes é até amargo consigo próprio ao relatar os percalços de uma vida inteiramente voltada para as coisas intelectuais. Hoje, na tranquilidade do seu estado natal, após uma passagem profícuca, também como crítico, na imprensa paulista, Harry Laus pôde passar a limpo esse depoimento, sem dúvida importante para o conhecimento de determinadas etapas da arte brasileira, nas quais o autor direta ou indiferentemente esteve envolvido.

#### **OCTAVIO ARAÚJO -- O DESENHO E O FEMININO**

**Autor: Jacob Klintowitz**

**Edição da Galeira André, 53 páginas, São Paulo, 1981**

Louvável a iniciativa da Galéria André publicando pequenas monografias sobre artistas brasileiros. Nessa obra, focalizando o desenhista e pintor paulista Octávio Araújo, mais uma vez o texto é do crítico Jacob Klintowitz. Para o autor, os desenhos de Octávio Araújo "são profundamente emocionais, ainda que serenos. O artista deixa fluir o seu sentimento do mundo, registra esse desenho com naturalidade, como uma expressão física do seu ser, como uma marca na parede, uma marca de mão na caverna, um gesto pessoal e único".

#### **ARTES PLÁSTICAS NO CENTRO-OESTE**

**Autor: Aline Figueiredo**

**Edições Universidade Federal de Mato Grosso, 360 páginas, 1979**

A impotência dessa obra pioneira está principalmente no belo trabalho de pesquisa da autora sobre uma região até então pouco conhecida no país pelas suas aptidões artísticas. Dividida em duas partes, na primeira, uma análise reflexiva sobre a construção e conseqüente inauguração de Brasília, como polo catalisador para o desenvolvimento da atividade artística na região; na segunda, verbetes sobre cada um dos artistas nascidos ou atuantes no centro-oeste. A própria autora confessa, na apresentação, que não teve nenhuma intenção de partir para reflexão crítica mais profunda com seu trabalho. "Este livro" - diz ela, "antes de tudo, deve ser visto como o de uma animadora de arte, que sente necessidade

de fazer, ordenar idéias, e colocá-las ao alcance do público." Atingiu seus objetivos. Porque são inexistentes levantamentos regionais como esse elaborado por Aline Figueiredo, também crítica de arte e diretora do Museu de Arte e Cultura Popular de Cuiabá. O livro, aliás, mereceu, por unanimidade, o Prêmio Gonzaga Duque de 1980, outorgado pela Associação Brasileira de Críticos de Arte em colaboração com a FUNARTE.

### O MÓVEL NO BRASIL

**Autor: Tilde Canti**

**Edições Cândito Guinle de Paula Machado, 337 páginas, RJ, 1980**

Resultado de dez anos de pesquisa da autora, este livro é, talvez, o primeiro grande estudo sobre o mobiliário brasileiro. Focalizando-o a partir do móvel português do século XVI, Tilde Canti, nascida em Pernambuco, também gravadora e desenhista (são de sua autoria os desenhos ilustrativos da obra), analisa toda a trajetória do móvel no Brasil, suas origens, evoluções e características, sem esquecer a contribuição indígena. Complementa a obra um glossário dos principais termos ligados à movelaria. Ressalte-se ainda neste livro de Tilde Canti as excelentes reproduções a cores de exemplares do móvel em nosso país e, principalmente, o aspecto gráfico da obra, de alto nível.



### VICTOR MEIRELLES DE LIMA 1832-1903

**Autores: Ângelo de Proença Rosa, Donato Mello Júnior, Elza Ramos Peixoto e Sara Regina Silveira de Souza**

**Edições Pinakotheke, Rio de Janeiro, 1982**

**29 ilustrações a cores e 20 em preto e branco, edição comemorativa do sesquicentenário de nascimento do pintor, publicada mediante convênio firmado entre o Museu Nacional de Belas Artes e o Governo do Estado de Santa Catarina, prefácio de Alcídio Mafra de Souza, 144 páginas.**

Valioso documento de estudo sobre a vida e a obra do mais célebre pintor brasileiro durante a segunda metade do século XIX, reúne quatro enfoques abrangentes e originais que conseguem, o que nem sempre é possível em monografias de autoria múltipla, instituir uma perspectiva de abordagem e uma linguagem intelectual bastante coerentes e homogêneas. Este livro soma-se, com a vantagem de sua atualidade e de seu caráter eminentemente reflexivo, à expressiva bibliografia sobre Victor Meirelles que integra o patrimônio das publicações relativas à História da Arte no Brasil, assumindo destacada posição mesmo quando se considera os clássicos títulos de autoria de Carlos Rubens ou Argeu Guimarães.

Seu objetivo é claro e simples: propor a difusão do conhecimento sobre os principais segmentos que constituem vida e obra do artista catarinense, mediante uma articulação concisa e abrangente que inclui amplo depoimento iconográfico a respeito do tema abordado, destacando-se o capítulo sobre os *Panoramas do Rio de Janeiro*, pela primeira vez integralmente publicados em reproduções a cor. Torna-se um livro indispensável para estudantes, professores e interessados em geral pela arte brasileira, no campo do conhecimento da pintura romântica que marcou a produção estética anterior à República.

### UNIVERSO DO CARNAVAL: IMAGENS E REFLEXÕES

**Autor: Roberto DaMatta**

**Edições Pinakotheke, Rio de Janeiro, 1981**

**62 ilustrações em preto e branco, de autoria do fotógrafo João Poppe, apresentação de Carlos Roberto Maciel Levy, 112 páginas.**

O livro está dividido em dois capítulos principais; o primeiro deles, denominado *Reflexões*, constitui a elaboração de diversas teses gerais sobre o fenômeno representado pelo carnaval brasileiro como uma modalidade de dramatização de nossa sociedade; o segundo, *Imagens*, é formado por uma esclarecedora seqüência de fotografias tomadas em torno das mais significativas manifestações formais do carnaval, acompanhadas de comentários específicos que se reportam ao capítulo anterior. Pelo menos duas características tornam esta publicação importante no contexto das publicações de teor cultural: é uma obra indiscutivelmente associada à bibliografia artística, pela coleta que faz de um amplo segmento da iconografia relativa ao carnaval carioca, mas é também veículo para uma profunda abordagem dos significados sociais da festa carnavalesca vista como instituição que relaciona conteúdos e perspectivas de um Brasil que pouco conhecemos.

Deste modo, o "carnaval aberto" (ou "da rua") e o "carnaval fechado" (ou "da casa") podem reproduzir, respectivamente, pobres e ricos, dominados e dominantes, de uma maneira complexa e relativizante. E, segundo o enfoque que o autor atribui a este fenômeno, passa o carnaval a constituir-se num enorme e fantástico espelho no qual a sociedade brasileira pode se mirar, deixando enfim de tentar se conhecer através da constatação de ausências, deficiências ou faltas. Optando, portanto, pela hipótese de examinar, no universo do presente e do concreto, tudo aquilo que nela de fato existe e a faz como ela é.

#### **DOS MURAIIS DE PORTINARI AOS ESPAÇOS DE BRASÍLIA**

**Autor: Mário Pedrosa**

**Editora Perspectiva, 416 páginas, São Paulo, 1982**

Selecionados pela crítica Aracy Amaral, este volume reúne textos do grande pensador e esteta brasileiro, Mário Pedrosa, não só aqueles concentrados na pintura propriamente dita, mas principalmente seus lúcidos e importantes comentários sobre o período áureo da arquitetura em nosso país. "A justa dimensão do pensamento crítico de Mário Pedrosa transparece aqui plenamente em sua personalidade intelectual viva e atuante, alerta às manifestações ocorridas em mais de três décadas em nosso meio artístico", observa Aracy Amaral, que acrescenta: "Por outro lado, é pertinente chamar a atenção ao fato de ter sido ele o único crítico brasileiro a se empolgar com a criação de Brasília, em abordagem entusiasmada ao longo de vários textos sobre o caráter do projeto e as conseqüências do fenômeno que o país viveu com a construção da nova Capital. Idéia e realização que ele acompanhou atento a cada passo".

#### **ARTE COMO MEDIDA**

**Autor: Sheila Leirner**

**Editora Perspectiva, 423 páginas, São Paulo, 1982**

Uma das críticas e ensaiatas de arte mais atuantes de São Paulo, onde escreve no jornal "O Estado de São Paulo", Sheila Leirner reúne neste volume artigos e ensaios publicados entre 1975 e 1982. Através dessa seleção, uma visão voltada para a reflexão do meio artístico do país, com predominância para àquelas manifestações mais particularmente paulistas, universo do convívio mais efetivo da autora. Mas sua extensão é mais profunda na medida em que procura abranger a própria universalidade da arte. Na introdução, J.Guinsburg, observa que a autora, em todos os seus escritos, "recorta sempre na arte o homem na perspectiva de hoje. Capta e traduz as pulsações da aldeia global, surpreendida com a sua própria globalidade, tão complexa e, no entanto, tão aldeã."

### **ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE CRÍTICOS DE ARTE**

#### **ASSOCIADOS**

##### **RIO DE JANEIRO**

**ALCIDIO MAFRA DE SOUZA**  
R. Martins Pena, 69/704 Bl. 3  
20.270 — Tijuca  
Rio de Janeiro

**ALAIR DE OLIVEIRA GOMES**  
R. Prudente de Moraes, 1441/607  
22.420 — Ipanema  
Rio de Janeiro

**ANTONIO ALVES COELHO**  
Av. Copacabana, 209/903  
22.020 — Copacabana  
Rio de Janeiro

**ANTONIO BENTO**  
R. Barata Ribeiro, 473/610 Bl. C  
22.040 — Copacabana  
Rio de Janeiro

**CARLOS FLEXA RIBEIRO**  
R. Dona Mariana, 136 A  
22.280 — Botafogo  
Rio de Janeiro

**CARLOS ROBERTO MACIEL LEVY**  
R. Des. Alfredo Russel, 205/202  
22.431 — Ipanema  
Rio de Janeiro

**CARMEN PORTINHO**  
R. Gustavo Sampaio, 560/402  
22.010 — Leme  
Rio de Janeiro

**CLARIVAL DO PRADO VALLADARES**  
R. Gago Coutinho, 66/302  
22.221 — Laranjeiras  
Rio de Janeiro

**DONATO MELLO JR.**  
R. Pres. Carlos de Campos, 258/202  
22.231 — Laranjeiras  
Rio de Janeiro

**ELMER CORRÊA BARBOSA**  
R. S. Clemente, 250/C.33  
22.260 — Botafogo  
Rio de Janeiro

**ESTHER EMÍLIO CARLOS**  
Av. Rui Barbosa, 830/1201  
22.250 — Flamengo  
Rio de Janeiro

**FERREIRA GULLAR**  
R. Duvivier, 49/202  
22.020 — Copacabana  
Rio de Janeiro

**FLÁVIO D'AQUINO**  
R. Prudente de Moraes, 331/401  
22.420 — Ipanema  
Rio de Janeiro

**FRANCISCO BITTENCOURT**  
R. Bolívar, 45/203  
22.067 — Copacabana  
Rio de Janeiro

**FREDERICO MORAIS**  
R. Cosme Velho, 74/1202  
22.241 — Cosme Velho  
Rio de Janeiro

**GEAN MARIA BITTENCOURT**  
R. Silveira Martins, 70  
22.221 — Catete  
Rio de Janeiro

**GERALDO EDSON DE ANDRADE**  
R. Prof. Antonio Maria Teixeira, 120/704  
22.430 — Leblon  
Rio de Janeiro

**GEORGES RACZ**  
R. Dr. Souza Lopes, 23/101  
22.231  
Rio de Janeiro

**GILBERTO CAVALCANTI**  
R. Tonelero, 193/402  
22.030 — Copacabana  
Rio de Janeiro

ITALO CAMPOFIORITO  
R. Humberto de Campos, 762/3º andar  
22.430 — Leblon  
Rio de Janeiro

JAYME MAURICIO  
Av. Copacabana, 1126/302  
22.070 — Copacabana  
Rio de Janeiro

JOÃO CARLOS CAVALCANTI  
R. Prof. Luís Cantanhede, 153  
22.251 — Laranjeiras  
Rio de Janeiro

JOSÉ MARIA DOS REIS JR.  
R. Cupertino Durão, 36/101  
22.441 — Leblon  
Rio de Janeiro

JOSÉ SIMEÃO LEAL  
R. Diógenes Sampaio, 18/201  
22.261 — Humaitá  
Rio de Janeiro

LÉLIA COELHO FROTA  
R. Jorn. Orlando Dantas, 13/1  
22.231 — Botafogo  
Rio de Janeiro

MARC BERKOWITZ  
R. Anibal de Mendonça, 180/202  
22.410 — Ipanema  
Rio de Janeiro

MARIA EUGÊNIA FRANCO  
R. Barão da Torre, 445/1401  
22.411 — Ipanema  
Rio de Janeiro

MIRIAM T.S. DE CARVALHO  
R. Ramon Franco, 78/201  
22.290 — Urca  
Rio de Janeiro

QUIRINO CAMPOFIORITO  
R. Mem de Sá, 26  
24.220 — Niterói  
Rio de Janeiro

ROBERTO DA MATTA  
Museu Nacional — Quinta da Boa Vista  
(Dept. Antr.)  
20.940 — São Cristóvão  
Rio de Janeiro

ROBERTO MARINHO AZEVEDO NETO  
Av. Brasil, 500  
20.940  
Rio de Janeiro

RUTH LAUS  
R. Raimundo Corrêa, 60/C 02  
22.040 — Copacabana  
Rio de Janeiro

RUY SAMPAIO  
R. Gomes Carneiro, 149/103  
22.071 — Ipanema  
Rio de Janeiro

SERGIO LIMA  
R. S. Clemente, 271/906  
22.260 — Botafogo  
Rio de Janeiro

SYLVIA CHALREO  
R. Marques de Abrantes, 11/1101  
22.230 — Botafogo  
Rio de Janeiro

THEREZINHA BARTHOLO  
R. Júlio de Castilho, 56/702  
22.081 — Copacabana  
Rio de Janeiro

VICENTE DE PÉRCIA  
R. Paissandu, 11/1204  
22.210 — Flamengo  
Rio de Janeiro

WALMIR AYALA  
Praia do Flamengo, 172/3º andar  
22.210 — Flamengo  
Rio de Janeiro

WLADIMIR ALVES DE SOUZA  
R. Dona Mariana, 53/1302  
22.001 — Botafogo  
Rio de Janeiro

## SÃO PAULO

ADILSON JOSÉ MION  
R. Alagoas, 475/8 B  
01.242  
São Paulo

ALBERTO BEUTTMÜLLER  
R. Porto Martins, 683  
04.570 — Brooklin Novo  
São Paulo

ARACY AMARAL  
Alameda Min. Rocha Azevedo, 961/C 32  
01.410  
São Paulo

CARLOS VON SCHMIDT  
R. Nestor Pestana, 30/216  
01.303 — Consolação  
São Paulo

CASIMIRO XAVIER DE MENDONÇA  
R. Martim Francisco, 776/42  
01.226  
São Paulo

DINÁ LOPES COELHO  
R. São Luiz, 131/11º andar  
01.046  
São Paulo

DOMINIQUE BAECHLER  
Caixa Postal 3913  
São Paulo

EMMANUEL MASSARANI  
R. Líbero Badaró, 39  
01.009 — Centro  
São Paulo

ERNESTINA KARMAN  
R. Monte Alegre, 1352/15  
05.014  
São Paulo

FÁBIO MAGALHÃES  
R. Manuel Maria Tourinho, 860  
01.236  
São Paulo

FERNANDO CERQUEIRA LEMOS  
R. Normandia, 31  
01.457  
São Paulo

IVO ZANINI  
Alameda Barão de Limeira, 425  
01.202 — Campos Elísios  
São Paulo

JACOB KLINTOWITZ  
R. Sampaio Vidal, 582  
01.443  
São Paulo

JOSÉ HENRIQUE FABRE ROLIM  
Alameda Franca, 302/81  
01.422  
São Paulo

JOSÉ ROBERTO TEIXEIRA LEITE  
R. Dr. Paulo Dias, 45  
04.109 — Aclimação  
São Paulo

LISBETH REBOLLO GONÇALVES  
Rua Domingos Cordeiro, 76  
05.683  
São Paulo

LISETA LEVI  
R. Moraes de Barros, 645  
03.332 — Campo Belo  
São Paulo

MARIO SCHEMBERG  
Av. Dr. Arnaldo, 2050  
01.255  
São Paulo

OLIVIO TAVARES DE ARAUJO  
R. Itararé, 323/1  
01.308  
São Paulo

OLNEY KRÜSE  
Av. Eng. Caetano Alvares, 55/6º andar  
02.550  
São Paulo

**PAULO MENDES DE ALMEIDA**  
R. Santa Ernestina, 109  
01.323  
São Paulo

**PEDRO MANUEL GISMONDI**  
R. Rafael Pileggi, 183  
14.100 — Ribeirão Preto  
São Paulo

**RADHÁ ABRAMO**  
R. Prof. Vital Falma e Silva, 57  
01.455  
São Paulo

**SHEILA LEIRNER**  
R. Rio de Janeiro, 129/8º andar  
01.240 — Higienópolis  
São Paulo

**THEON SPANUDIS**  
R. São Carlos do Pinhal, 485/42  
01.333  
São Paulo

**WALFGAN PFEIFFER**  
R. do Estilo Barroco, 467/84  
04.709  
São Paulo — SP

**WALTER ZANINI**  
R. Bela Vista, 326/21  
04.709  
São Paulo

#### **MINAS GERAIS**

**CELMA ALVIM**  
Alameda das Falcatas, 888  
Bairro São Luís — Pampulha  
30.000 — Belo Horizonte  
Minas Gerais

**CONCEIÇÃO PILO**  
R. Extrema, 26  
Calafate  
30.000 — Belo Horizonte  
Minas Gerais

**MARIA DO CARMO ARANTES**  
R. Campo Belo, 312/1202  
30.000 — Belo Horizonte  
Minas Gerais

**MARISTELA TRISTÃO**  
R. Rio de Janeiro, 998/24  
30.000 — Belo Horizonte  
Minas Gerais

**MORGAN DA MOTTA**  
R. Tupinambá, 190/24  
30.000 — Belo Horizonte  
Minas Gerais

**PIERRE SANTOS**  
R. Contria, 595/301  
Barroca  
30.000 — Belo Horizonte  
Minas Gerais

**SÉRGIO MALDONADO**  
Av. Amazonas, 713/402  
30.000 — Belo Horizonte  
Minas Gerais

#### **PARANÁ**

**ADALICE ARAUJO**  
R. Visc. de Guarapuava, 5414  
80.000 — Curitiba  
Paraná

**EDUARDO ROCHA VIRMOND**  
R. Lamenha Lins, 940  
80.000 — Curitiba  
Paraná

**ENNIO MARQUES FERREIRA**  
R. Manuel Correia de Freitas, 58  
80.000 — Curitiba  
Paraná

**FERNANDO PERNETTA VELLOSO**  
R. Silveira Peixoto, 780/503  
80.000 — Curitiba  
Paraná

#### **SANTA CATARINA**

**HARRY LAUS**  
Av. Gov. Celso Ramos, 1505  
88.210 — Porto Belo  
Santa Catarina

**LINDOLFO BELL**  
R. Nanny Deekø, 99  
89.100 — Blumenau  
Santa Catarina

**OSMAR PISANI**  
Caixa Postal 511  
88.000 — Florianópolis  
Santa Catarina

#### **PERNAMBUCO**

**JOÃO CÂMARA FILHO**  
R. São Francisco, 157  
Olinda  
53.000  
Pernambuco

**PAULO AZEVEDO CHAVES**  
R. Barão de S. Borja, 460/2101  
50.000 — Recife  
Pernambuco

**LADJANE BANDEIRA**  
R. João Lyra, 143/101  
50.000 — Recife  
Pernambuco

#### **RIO GRANDE DO NORTE**

**IAPERI ARAÚJO**  
Rua Açú, 430  
Tirol  
59.000 — Natal  
Rio Grande de Norte — RN

**FRANKLIN JORGE**  
R. Monte Carmelo, 2938  
Conjunto Piranji  
59.000 — Natal  
Rio Grande de Norte — RN

#### **CEARÁ**

**JOSÉ JULIÃO DE FREITAS GUIMARÃES**  
R. Dr. José Lourenço, 1640  
60.000 — Fortaleza  
Ceará — CE

#### **RIO GRANDE DO SUL**

**CARLOS SCARINCI**  
R. Teixeira de Freitas, 68  
Partenon  
90.000 — Porto Alegre  
Rio Grande do Sul — RS

**JOSÉ A. AVANCINI**  
R. 20 de Setembro, 561  
98.700 — Ijuí  
Rio Grande do Sul

#### **BAHIA**

**MATILDE MATTOS**  
Av. João das Botas, 20  
Canela  
40.000 — Salvador  
Bahia — BA

**IVO VELLAME**  
Canela  
40.000 — Salvador  
Bahia — BA

#### **MATO GROSSO DO NORTE**

**ALINE FIGUEIREDO**  
Museu de Arte Contemporânea  
U. F. de Mato Grosso  
78.000 — Cuiabá  
Mato Grosso do Norte — MN

#### **MATO GROSSO DO SUL**

**MARIA DA GLÓRIA SÁ ROSA**  
R. Ceará, 333  
Minianel  
79.100 — Campo Grande  
Mato Grosso do Sul — MS

#### **GOIÁS**

**MIGUEL JORGE**  
Caixa Postal 1067  
74.000 — Goiânia  
GOIÁS — GO

#### **ESTADOS UNIDOS**

**JOSÉ NEISTEIN**  
4201 — Connecticut Avenue, Suite 211  
Washington, D.C. 20008  
USA

Composta e impressa na  
**IMPRINTA**  
Rua Sacadura Cabral, 111  
Rio de Janeiro — Brasil



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE  
CRÍTICOS DE ARTE

seção nacional da AICA  
ASSOCIATION INTERNATIONALE DES CRITIQUES D'ART  
órgão da UNESCO