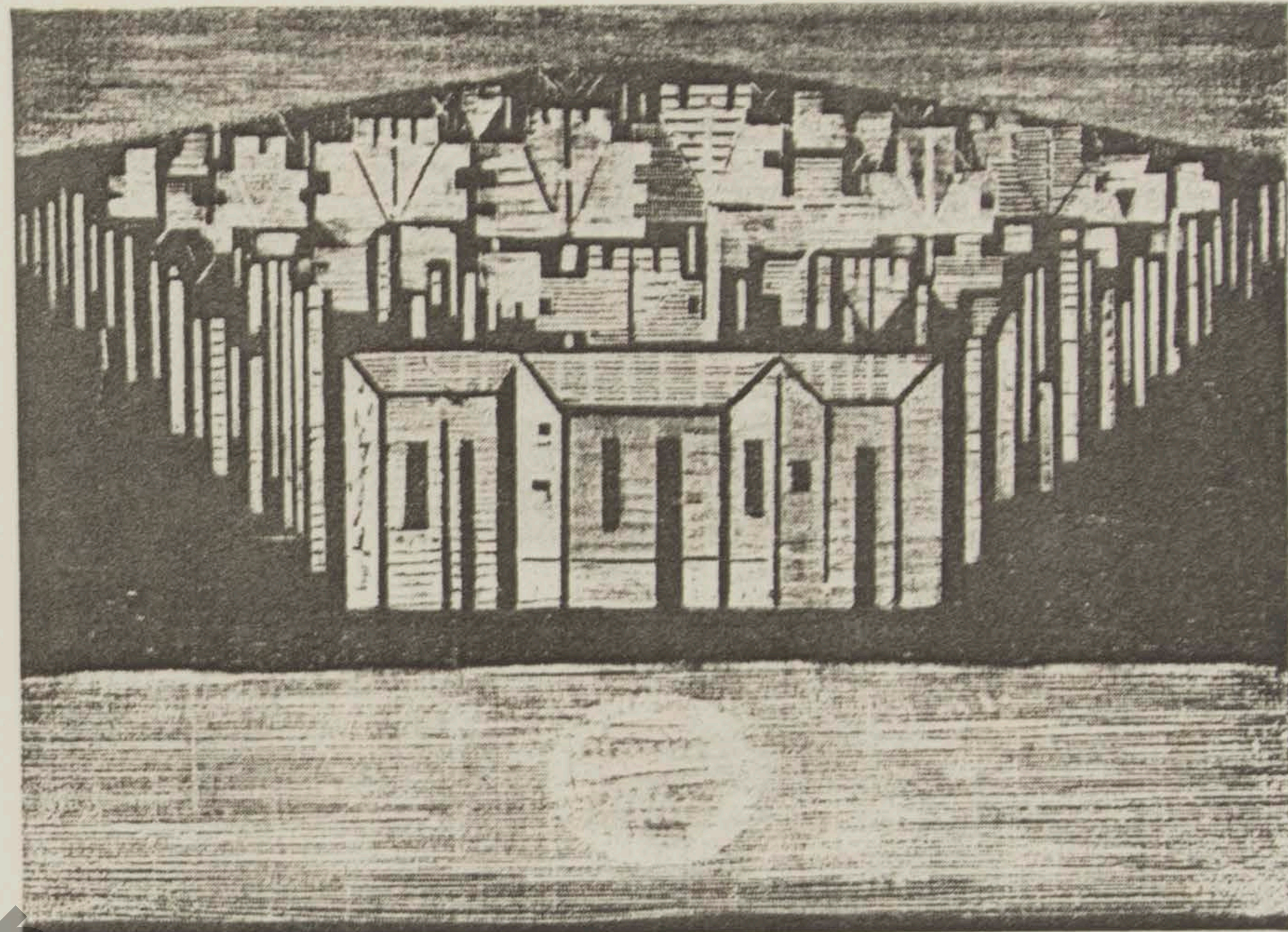


Nódulo # 14, agents 59.

Arte contemporânea do Brasil:  
uma exposição

Contemporary Art in Brasil  
an exhibition

Carlos Fléxa Ribeiro



Lívio Abramo

Na Haus der Kunst de Munique inaugurou-se em junho deste ano uma exposição de arte contemporânea do Brasil com cerca de 250 obras de pintura, escultura, gravura e desenho. A exposição, que deverá percorrer outras capitais européias, foi organizada pelo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em prosseguimento de seu programa de intercâmbio artístico.

A maioria das obras que compõem a mostra é representativa da arte que se tem produzido no Brasil nos últimos três anos. Cuidou-se de levar ao velho continente um testemunho válido não apenas do nível como das tendências e formulação da arte vigente no país.

É evidente que, a despeito dos critérios de valor que pre-

e reivindicações estéticas se apresentaram, naquela época, ideologicamente definidas em função de fatores eminentemente locais, aparentemente, desligados da cultura européia. A rebelião artística se levantou no Brasil não como um rompimento com as tradições e o passado, mas sob a rubrica de um movimento de reação nativista contra o estado de submissão das elites e dos artistas que, europeizados no gosto de uma arte oficial em agonia, na verdade, não se aperceberam dos movimentos de renovação em marcha: queriam a arte consagrada nos "salons".

No plano da história das idéias não será fácil separar, dentro do movimento modernista brasileiro que se desencadeia, os anseios por uma arte "nacional" e a simultânea procura de novos padrões europeus, porém, de outros

Na Haus der Kunst de Munique inaugurou-se em junho deste ano uma exposição de arte contemporânea do Brasil com cerca de 250 obras de pintura, escultura, gravura e desenho. A exposição, que deverá percorrer outras capitais européias, foi organizada pelo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em prosseguimento de seu programa de intercâmbio artístico.

A maioria das obras que compõem a mostra é representativa da arte que se tem produzido no Brasil nos últimos três anos. Cuidou-se de levar ao velho continente um testemunho válido não apenas do nível como das tendências e formulação da arte vigente no país.

É evidente que, a despeito dos critérios de valor que presidem, acima de tôdas as fronteiras, à apreciação da arte contemporânea, o enfoque europeu e o do Novo Mundo não são os mesmos. A visão do mundo, ao sabor dos fatores culturais, varia de um lado e outro do Atlântico. Julgou-se por isso necessário fazer acompanhar a exposição de uma breve notícia histórico-crítica em que a problemática da criação artística no Brasil ficasse delineada, em termos gerais, para a crítica e, sobretudo, para o público médio europeu.

A exposição no seu conjunto demonstra um processo cultural intenso da sensibilidade brasileira, muitas vezes desordenado no seu modo de caminhar, porém, extraordinariamente rápido no tempo. Como depoimento coletivo a mostra exprime um esforço de recuperação da consciência dos valores da arte atual, uma procura de contemporaneidade dos nossos modos de ver e de sentir.

Essas observações ganham maior alcance se recordarmos que a participação do Brasil na arte moderna é, na realidade, um fato recente, em relação à transformação da arte na Europa. No velho mundo a nova ordem estética se instaurou sob a categoria de uma ruptura violenta com o passado e com tradições seculares da visualidade. No Brasil é forçoso convir que os problemas não tiveram a mesma intensidade e, principalmente, não se formularam da mesma maneira dentro dos quadros da nossa cultura. Com exceção das antecipações — de débil repercussão imediata — das mostras de Lasar Segall (1913) e Anita Malfatti (1917) em São Paulo, o país só veio a tomar conhecimento dos novos modos de conceber a Forma e o Espaço na década dos anos Vinte.

No processo inicial dessa tomada de consciência dos valores artísticos vigentes, note-se desde logo que as posições

e reivindicações estéticas se apresentaram, naquela época, ideologicamente definidas em função de fatores eminentemente locais, aparentemente, desligados da cultura européia. A rebelião artística se levantou no Brasil não como um rompimento com as tradições e o passado, mas sob a rubrica de um movimento de reação nativista contra o estado de submissão das elites e dos artistas que, europeizados no gosto de uma arte oficial em agonia, na verdade, não se aperceberam dos movimentos de renovação em marcha: queriam a arte consagrada nos "salons".

No plano da história das idéias não será fácil separar, dentro do movimento modernista brasileiro que se desencadeia, os anseios por uma arte "nacional" e a simultânea procura de novos padrões europeus, porém, de outra índole e de atualidade manifesta.

O nativismo estético, reivindicador de um "arte nacional", só o foi na aparência das doutrinas. Na realidade estas tiveram o papel de agente que justificou o repúdio do academismo e permitiu a adoção das novas maneiras de ver e de pintar.

Visto dos dias de hoje, à distância de menos de quarenta anos, o movimento da "Semana da Arte Moderna", de 1922, em S. Paulo, parece-nos remotíssimo. Constitui o que se poderia chamar a história antiga da arte moderna no Brasil. As suas contradições mais uma vez confirmam a idéia corrente de que a história de um movimento cultural, além de fazer-se com as suas "verdades", faz-se sobretudo com as suas "mentiras". Só o tempo autoriza a tentativa de interpretar certas distorções da realidade existencial projetadas no plano das ideologias estéticas. Como problemática teórica (mais do que como realidade concreta no terreno da criação artística), a arte do nosso século, ao ingressar no país, esteve sujeita a uma espécie de refração ao atravessar a camada do nativismo latente no Brasil.

Dai o caráter até certo ponto romântico e exaltado da subversão estética. Bradava-se contra o *carnaval arquitetônico*, mas prégava-se a volta à arquitetura barroca (dita colonial) justificada como *um produto do ambiente*. Renegava-se a influência da arte européia: *uma arte de empréstimo em que tudo são mentiras à terra*. Houve denúncia: a Europa estava nos deixando "faisandés" antes do tempo. Ao prêmio de viagem à Europa, instituído desde o tempo do Império no Brasil, acusava-se de *formar uma galeria de inválidos morais que volve*

*leiros de carni*  
*todos os imp*  
*um mundo r*  
objetivos: o  
decorrem os  
tos artísticos  
*o verde amo*  
dade general  
Na verdade,  
bombardeio  
do Brasil, de  
da visualida  
das obras d  
canti e Tarc  
o cubismo, o  
Tudo isso at  
de Santos, s  
Embora não  
dização rígi  
evidente que  
dos anos "h  
mos de refe  
1930 até o  
inicia por ve  
Na fase que  
certamente  
ria. Por iss  
interpretaçã  
as novas sol  
regionalistas  
A obra de  
interesses fo  
o pitoresco  
naturalidade  
de uma tem  
cia se impor  
Foi por êss  
riosa irrupç  
derna não  
fato corren  
pela varied  
sua interpr  
miu, naquel

uella época,  
s eminente-  
ra européia.  
o como um  
s sob a ru-  
tra o esta-  
te, europe-  
na verdade,  
ão em mar-

cil separar,  
e se desen-  
a simultâ-  
n, de outra

e nacional",  
idade estas  
repúdio do  
naneiras de

de quarenta  
oderna", de  
Constitui o  
te moderna  
confirmam  
rimento cul-  
des", faz-se  
po autoriza  
la realidade  
as estéticas.  
no realidade  
te do nosso  
uma espécie  
ismo latente

exaltado da  
naval archi-  
ura barroca  
lo ambiente.  
uma arte de  
erra. Houve  
isandés" an-  
a, instituído  
a-se de for-  
ilvem brasi-

*leiros de carne e europeus de espírito. A luta era contra todos os importadores de consciências em lata; o ideal: um mundo não datado. Sem Napoleão. Sem César; os objetivos: o retôrno à terra, se possível ao índio. Daí decorrem os títulos carregados de intenção dos movimentos artísticos, como a pintura antropofágica, pau brasil, o verde amarelo, que espelham um estado da sensibilidade generalizada na vanguarda artística de 1922.*

Na verdade, abrigado pela cobertura dêsse divertimento bombardeio nativista, iniciava-se a transferência artística do Brasil, da arte acadêmica oficial para as novas áreas da visualidade. Ambas provinham da Europa. Através das obras de Anita Malfatti, Lasar Segall, Di Cavalcanti e Tarcila do Amaral, entravam no país o fovismo, o cubismo, o futurismo, o expressionismo e o surrealismo. Tudo isso atravessou as alfândegas do Rio de Janeiro e de Santos, sem pagar direitos.

Embora não se esteja procurando submeter a uma periodização rígida a arte contemporânea no Brasil, parece evidente que três fases nela se distinguem: a primeira, a dos anos "heróicos" de 1922, cujas características acabamos de referir; uma segunda se estende da década de 1930 até o final da última guerra e a terceira que se inicia por volta de 1948 e não parece estar encerrada.

Na fase que começa por volta de 1930 os artistas estão certamente menos sobrecarregados de intenção doutrinária. Por isso mesmo a pintura se pode voltar para uma interpretação mais livre dos tempos da terra, empregando as novas soluções plásticas desembaraçadas de estreitezas regionalistas, quase sempre limitativas.

A obra de Lasar Segall e a de Di Cavalcanti, com seus interesses focalizados quer para o drama social, quer para o pitoresco do homem e da paisagem, ganham assim uma naturalidade maior no tratamento plástico e nas opções de uma temática brasileira que, aos olhos de todos, parecia se impor como um imperativo a desafiar interpretações. Foi por êsse tempo que Cândido Portinari fêz a sua vitoriosa irrupção na pintura brasileira tornando a arte moderna não um problema de poucos iniciados, mas um fato corrente, público. Pelo seu devotamento à pintura, pela variedade das resoluções picturais que mobiliza na sua interpretação dos temas brasileiros, Portinari assumiu, naquele tempo, a liderança dos catequistas da nova

visão. Desta atuação domesticadora da sensibilidade coletiva participou uma geração de artistas, entre os quais Alberto da Veiga Guignard e José Pancetti particularmente se destacam.

Se na Europa o ingresso e a aceitação da arte moderna nos círculos oficiais e pelos governos constituiu, em muitos países, uma longa e difícil batalha, o mesmo não se deu no Brasil. Com relativa facilidade a ação oficial passou, entre nós, a proteger as novas manifestações de arte com decisão e audácia que devem ser assinaladas. Poder-se-ia dizer que a atitude comprova a reconhecida falta de solidez de tradições acadêmicas mal assinaladas e, ao mesmo tempo, a natural vocação o país para projetar-se no futuro.

O edifício do Ministério da Educação, marco inicial da arquitetura moderna no Brasil simboliza, por volta de 1937, uma atitude quase inédita de adesão do poder público à renovação artística. Essa atitude não se interromperá mais e encontrará sua confirmação, vinte anos depois, no planejamento de Brasília, a futura capital em construção. Em ambos os casos, um artista de que o país se orgulha teve papel decisivo: o arquiteto Lúcio Costa.

Nessas duas décadas, na medida do possível, o país renovou de modo radical sua consciência dos problemas da arquitetura e da arte em geral. Difundiu-se com certa rapidez a aquisição de hábitos visuais novos, tanto nos meios artísticos como no público esclarecido.

A êsse ambiente se acrescentam, a partir de 1948, outros fatores de ação indireta, porém de alta eficácia: os novos Museus e as Bienais. Três instituições de índole inédita no Brasil entram a acelerar a vida artística. Na capital do país o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, responsável pela organização desta mostra, desenvolve um extenso programa que vem sendo vitoriosamente cumprido na medida em que se estão concluindo as suas instalações. Em São Paulo, o Museu de Arte e o de Arte Moderna passaram a conferir maior coesão à atividade dos artistas. O primeiro dêstes reuniu uma coleção de obras de alta qualidade artística que nunca se tinha imaginado pudesse ser, em curto tempo, constituída na América Latina. O segundo, a par de outras atividades, empreendeu a realização das Bienais de S. Paulo que, desde 1951, já concentraram no país, por cinco vêzes, mostras da arte