

Como escrever o futuro – Roberto Pontual e a arte contemporânea no Brasil

Paulo Reis

RESUMO

O presente artigo tem como objetivo discutir a construção de narrativas históricas da arte contemporânea brasileira a partir dos projetos editoriais *Dicionário das Artes Plásticas do Brasil* (1969) e *Revista de Cultura Vozes Arte/Brasil/Hoje* (1970) ambos de autoria do crítico Roberto Pontual. Por meio da análise desses projetos pretende-se discernir diferentes caminhos, estratégias e opções historiográficas da arte brasileira.

PALAVRAS-CHAVE

Historiografia da arte; Roberto Pontual; arte contemporânea.

ABSTRACT

This article aims to discuss the historical construction of narratives of Brazilian contemporary art history in the late 1960s and 1970s from the editorial projects *Dictionary of Visual Arts of Brazil* (1969) and the *Revista de Cultura Vozes Arte/Brasil/Hoje* (1970) both by the critic Roberto Pontual. Through the analysis of these projects we intend to discern different paths, strategies and historiographical options of Brazilian art.

KEYWORDS

Historiography of art; Roberto Pontual; contemporary art.

Paulo Reis (Curitiba – 1962) – Professor do Departamento de Artes da Universidade Federal do Paraná. Tem pesquisas ligadas à história da arte brasileira, performance e curadoria. Entre suas curadorias estão *Estados de imagem: livros de Waltércio Caldas* (realizada conjuntamente com Daniela Vicentini, Museu Victor Meirelles, Florianópolis, 2007), *Um lugar a partir daqui* (exposição realizada dentro do programa Rumos Visuais, Itaú Cultural, Brasília, 2009) e *Cena Raul Cruz* (Centro Cultural SESI, Curitiba, 2014). Publicou os livros ‘Arte de vanguarda no Brasil – anos 60’ e ‘O corpo na cidade – performance em Curitiba’ e, entre outros, os artigos ‘Limiar da visualidade – artes visuais e a crise da aids’, ‘Francisco Bittencourt: ensaio sobre uma trajetória crítica’, ‘Nova Objetividade Brasileira – posicionamentos da vanguarda’, ‘1965 Propostas para uma crise’ e ‘Gilda convida Maria Bueno – o pulso da cidade’.



O crítico Roberto Pontual, em texto publicado no ano de 1970, ao analisar o legado do *Dicionário das Artes Plásticas no Brasil* publicado no ano anterior, afirmou uma de suas orientações metodológicas em seu extenso projeto editorial, a da inclusão “dos artistas jovens e de suas manifestações de contestação” (PUCU e MEDEIROS, 2013, p. 63). Ao afirmar uma das motivações de seu *Dicionário*, a de mapear artistas de carreiras ainda não estabelecidas, ele também deixou clara sua opção pelo fato de que esses artistas “representam vigor, sintoma, portanto, de futuro” (PUCU e MEDEIROS, 2013, p. 63). Talvez este mencionado futuro representasse, naquele contexto, a aposta na continuidade da produção contemporânea da arte num horizonte político cerceado pelo Ato Institucional nº 5. E já no ano seguinte ao do lançamento do *Dicionário das Artes Plásticas no Brasil*, outro projeto editorial conduzido por Pontual foi publicado, a edição número 9 da ‘Revista de Cultura Vozes’, cujo temática intitulava-se justamente *Arte/Brasil/Hoje*. A Revista era reduzida em termos de número de páginas em comparação ao Dicionário, porém tinha uma eloquência na construção historiográfica da contemporaneidade no país, não mais demarcada pelo futuro mas agora qualificada pelo presente. O número especial da Revista e o *Dicionário* representaram a complexidade de projeto historiográfico da arte brasileira, em especial em suas construções da contemporaneidade e cujo melhor entendimento pode representar uma contribuição crítica para os estudos atuais. Por fim, o que desperta um olhar escrutinador nesses dois projetos editoriais apresentados acima são certamente suas questões ligadas a escolhas de obras e propostas representativas, às formas de inteligibilidade do campo das artes (BOURDIEU, 2009) e aos projetos de construção de narrativas da história, ou melhor, das histórias da arte no Brasil.

O historiador Richard Meyer, na introdução de seu livro *What was contemporary art?* (2013), levantou algumas indagações sobre o conceito de contemporâneo nas narrativas históricas das artes visuais. Ao se partir da pergunta proposta no título – o que era/foi a arte contemporânea? – em sua aparente ambiguidade e mesmo contradição, Meyer discorreu sobre a distinção entre diferentes definições e concepções de contemporaneidade e de como se constroem suas narrativas históricas. A discussão que perpassa seu texto é a de um posicionamento crítico sobre a construção da contemporaneidade nas artes visuais. Salienta-se de forma incisiva um



distanciamento necessário de certa temporalidade mercantil do mundo da arte que busca, ansiosamente, o presente que emerge na novidade que a todo momento pode irromper na última bienal ou em alguma feira de arte no mundo globalizado dos negócios. E de forma complementar, busca-se uma temporalidade menos estreita que insere o contemporâneo num universo mais amplo do que aquilo que é tido como coetâneo ao sujeito. Pois não seria a história da arte uma história contemporânea a todos, vista à partir da acessibilidade aos acervos de museus de arte? Assim apontam os historiadores da arte renascentista Alexander Nagel e Christopher Wood, ao afirmarem que a “obra de arte é uma mensagem cujo emissor e destinatário estão constantemente mudando” (MEYER, 2013, p. 17) e também o pontuou o historiador Giulio Carlo Argan quando afirmou que “qualquer que seja sua antiguidade, a obra de arte sempre ocorre como algo que acontece no presente” (ARGAN, 1995, p. 25).

Relativiza-se também, na introdução de Meyer, uma maneira de estruturar o contemporâneo como etapa circunscrita a determinada mudança histórica, seja, por exemplo, segundo alguns autores como uma irrupção das artes visuais a partir dos anos 1960, uma mudança radical a partir dos anos 1980 ou contextualizada após os eventos políticos, sociais e culturais que culminaram na queda do muro de Berlim. O contemporâneo, sem uma inscrição estrita a um ato ou circunstância gerativa e/ou disruptiva, deve ser tensionado como uma estratégia dialética reflexiva entre presente e passado da arte. Enfim, o empreendimento intelectual de Meyer dirige-se às formas de construção do contemporâneo em diversos momentos históricos e o quanto essas construções podem revelar, além de refletir a produção artística de seus respectivos períodos, uma concepção mais crítica e contextual do que é a arte e de como se constroem suas narrativas. E assim, um outro objetivo deste texto é o de refletir sobre como algumas formas de pensar o contemporâneo em determinado momento de construção de uma história da arte brasileira puderam revelar formas de entendimento da própria produção artística nacional e também do campo artístico.

A pesquisadora Sônia Salzstein, na introdução do livro de Meyer Shapiro (2002), observou que a construção de narrativas históricas da arte do Brasil, depois dos anos 1950, foi realizada sobremaneira pelos críticos de arte. Forçoso pensar na imensa contribuição do corpo de críticas de Mário Pedrosa e, entre outros, na produção crítica de Frederico Morais, Mário Schemberg, Mário Barata, Aracy Amaral e Roberto Pontual. E nos anos 1960, juntamente aos críticos de



arte, muitos artistas em seus textos e manifestos focaram a edificação de fundamentos históricos para seus programas de vanguarda e apontaram questões conceituais, eventos e outras proposições artísticas que embasavam seus projetos e ideário poético. No catálogo da exposição Nova Objetividade Brasileira, exibida no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1967, o texto de Waldemar Cordeiro, construído por máximas, salientou no termo *tradição viva* (MUSEU, 1967, n.p.) uma base histórica para a produção artística de seu tempo. Tal termo apontava uma apropriação de certo passado recente ou não da história da arte na conceituação do termo nova-objetividade. O historiador Mario Ruffer, ao debruçar-se sobre os usos da memória na construção histórica afirma que *la significación de la experiencia pasada* (está) *siempre en disputa*¹ (RUFER, 2019). E, assim, pode-se constatar que tal disputa sobre a relevância ou não de um determinado acontecimento do passado da arte é também outro motor nas construções narrativas da arte contemporânea.

Foi no contexto de afirmação de ideais de vanguarda, de uma aposta na experimentação em tempos de censura, no refletir e habitar uma *tradição viva* que abrangesse uma narrativa histórica desde o período colonial e de um pensamento mais global do meio artístico de São Paulo e Rio de Janeiro que foi proposto o *Dicionário das Artes Plásticas do Brasil*. O projeto ambicioso de Roberto Pontual para o *Dicionário* nasceu conceitualmente de uma demanda do filólogo e crítico literário Antonio Houaiss com o intuito de reunir material de artes visuais brasileiras a ser incluído na Enciclopédia Delta-Larousse (PUCU e MEDEIROS, 2013). Nascido então na lógica das enciclopédias iluministas, como reunião, sistematização e acessibilidade de conhecimento, o *Dicionário* ganhou densidade por outras decisões de seu idealizador e editor. Primeiramente pela escolha precisa de seus pesquisadores e na abrangência de suas áreas de atuação em diversos estados do Brasil. Participaram como pesquisadores Clarival do Prado Valladares, Aracy Amaral, Aline Figueiredo, Adalice Araújo, Ivani Moreira, Márcio Sampaio, Pietro Maria Bardi, Walter Zanini e Walmir Ayala, entre outros. Na introdução do *Dicionário*, Pontual anunciou seu outro pressuposto metodológico no trabalho de edição da publicação ao afirmar que “o objetivo fundamental deste dicionário pode ser resumido na tentativa de reunir, em moldes metódicos, toda a dispersão de informações que encontro ao pesquisar o campo das artes plásticas no Brasil” (PONTUAL, 1969, n.p.). Ao reunir

¹ “a significación de la experiencia pasada (está) siempre en disputa” (Tradução do autor).



um volume imenso de informações e pesquisas sobre arte brasileira, Pontual utilizou-se do formato do dicionário e, ao mesmo tempo, de pequenos ensaios dados na forma de cronologias e movimentações específicas da arte brasileira. Juntos, verbetes e ensaios tentaram estabelecer uma inteligibilidade da história da arte e seus artistas espalhados pelo país. Na introdução do *Dicionário Brasileiro de Artistas Plásticos* (1973), editado posteriormente ao *Dicionário* de Pontual, o pesquisador Carlos Cavalcanti citou algumas publicações anteriores que tiveram também o objetivo de reunir um conjunto de artistas, entre outros, *Dicionário biográfico dos pintores brasileiros* (1927) com autoria de Moreira Vasconcelos, *Artistas pintores no Brasil* (1942) com autoria de Teodoro Braga, *Mestres da pintura no Brasil* (s/d) com autoria de F. Acquarone e *Estudos de Arte Brasileira* (1960) com autoria de José Valadares.

Partindo da diversidade e das áreas de pesquisa dos colaboradores, os oito textos introdutórios do *Dicionário* estabeleceram um amplo panorama cronológico da história da arte brasileira e uma introdução aos mais de três mil verbetes biográficos que seguiam nas páginas posteriores. Eram eles ‘Primórdios da arte brasileira: período colonial’ (Mário Barata), ‘O barroco em Minas Gerais’ (Lourival Gomes Machado), ‘A Missão Artística francesa e a Academia Imperial de Belas Artes’ (Roberto Pontual), ‘O predomínio do Academismo neoclássico’ (Carlos Cavalcanti), ‘Visconti e o início do séc. XX’ (Flavio Mota), ‘A Semana de 22 e a renovação da arte brasileira’ (Aracy Amaral e Walter Zanini), ‘A pesquisa da contemporaneidade’ (Ferreira Gullar) e ‘Artes populares: seu universo e diversidade’ (Edison Carneiro). Importante fazer alguns breves apontamentos sobre esses ensaios introdutórios: primeiramente a ausência de uma discussão sobre a produção de cerâmicas, pinturas corporais, arte plumária, entre outras, das culturas indígenas; discussão do pintor Visconti como ‘pré-moderno’ desfazendo uma cisão entre o séc. XIX e a modernidade; afirmação da centralidade da Semana de 22, deixando o contexto artístico e cultural carioca e do restante do Brasil de fora e, por último, a presença da discussão da chamada arte popular.

O texto de Ferreira Gullar relativo à construção de uma narrativa da arte contemporânea brasileira merece uma análise mais detida. Com o título de ‘A pesquisa da contemporaneidade’, Gullar ensaia uma narrativa da contemporaneidade a partir da modernidade de 1922. É interessante atentar primeiramente na reverberação simbólica do título de seu ensaio que, ao não afirmar um estado da contemporaneidade, discute um processo para a construção da



atualidade em sua época. Certamente o olhar do crítico e poeta estava fortemente aderido a seu ensaio “Cultura posta em questão” (1965), escrito no calor dos debates de uma reflexão política da arte após o golpe militar de 1964. E que também marcou seu olhar comprometido com as estratégias da UNE e seu afastamento da movimentação construtiva no Brasil. Sua breve narrativa da contemporaneidade, a partir da modernidade brasileira nas cidades de São Paulo e Guanabara (Rio de Janeiro), focou na exemplaridade do comprometimento social de Portinari, artista citado em seu ensaio de 1965. A influência do artista reaparecia para o poeta e crítico como presença na contemporaneidade, depois do Golpe de 1964, especialmente nos trabalhos dos artistas Rubens Gerchman e Antonio Dias. Estabelecia-se ali um ‘retorno’ do artista vislumbrado na referência de um projeto artístico em direção a uma “arte voltada para o homem enquanto ser social” (PONTUAL, 1969, n.p.) e de uma “arte voltada para a realidade social” (PONTUAL, 1969, n.p.).

Para Gullar, o final da Segunda Guerra Mundial abriu o caminho para a influência artística no Brasil de determinadas poéticas. Inicialmente, apontou o projeto de uma pintura de vertente metafísica exemplificada nos pintores De Chirico e Chagall e afirmou que para determinada geração de artistas brasileiros “os problemas sociais são postos de lado” (PONTUAL, 1969, n.p.). E outro projeto de pintura que para ele também aportou no país foi o tachismo, visto ironicamente como o ““esperanto” do abstracionismo informal” (PONTUAL, 1969, n.p.). Dentro de um modelo nacionalista de cultura, defendido em seus livros, Gullar ressentia-se da absorção de tais modelos artísticos internacionais.

A partir da primeira Bienal de São Paulo, Gullar construiu uma linha narrativa da arte brasileira contemporânea vista também por meio da influência internacional das vertentes construtivas, aqui denominadas de concretismo e neoconcretismo. Refletido a partir do cubismo, o concretismo seria para ele o “último estágio de uma linguagem que caminhava inapelavelmente para a aplicação prática: a programação visual e o industrial design” (PONTUAL, 1969, n.p.), ou seja, da diluição da arte na vida cotidiana operada pela indústria, design e comunicação. O concretismo brasileiro em sua vertente paulista, segundo Gullar, fora o que encarnou o ideário racionalista internacional. E o concretismo carioca, nomeadamente o Neoconcretismo, seria a contrapartida expressiva ao racionalismo do concretismo paulista, narrativa ainda hoje repetida por pesquisadores menos atentos.



Por último, afirmou-se a pluralidade artística da movimentação da Nova Objetividade que congregava influências da *pop art* e certa herança objetual do neoconcretismo. E assim, em meio aos acontecimentos posteriores ao golpe de 1964, Gullar afirmou seu ideário de rompimento com um projeto de vanguarda nacional dos anos 1960 e constatou um grupo de artistas que “procuram romper o isolamento das artes plásticas com relação ao grande público” (PONTUAL, 1969, n.p.). Sendo essa afirmação entusiástica também derivada de sua experiência nos Centros Populares de Cultura da União Nacional dos Estudantes – UNE e seu direcionamento a uma cultura proposta como popular.

Um ano depois do lançamento do *Dicionário das Artes Plásticas no Brasil*, Roberto Pontual participou como coordenador editorial de um novo projeto de publicação que reuniu outras questões de sua reflexão historiográfica. O projeto em questão tinha uma extensão muito menor e um fôlego mais reduzido de pesquisa em relação aos mais de três mil verbetes reunidos no *Dicionário*. Apesar disso, esse projeto, de forma abrangente e diversa, refletia sobre uma outra historiografia do contemporâneo. Tratou-se da edição número 9 da ‘Revista de Cultura Vozes’ publicada em novembro de 1970, cuja temática intitulava-se justamente *Arte/Brasil/Hoje* e foi dedicada totalmente à arte brasileira contemporânea. O redator da Revista, frei Clarêncio Neotti, fez uma observação singular em seu texto de apresentação ao afirmar que “o registro minucioso do passado e presente da arte brasileira (...) constitui tarefa que talvez nem tenha sido ainda iniciada” (REVISTA, 1970, p. 3). A tarefa de registrar o presente ou o passado, na expressão de Neotti, talvez já tivesse sido iniciada, mas a estratégia de construção das narrativas das diversas localidades da arte brasileira através dos textos de colaboradores convidados de dez estados do país e um panorama da arte brasileira elaborado por meio de uma pequena antologia de documentos e textos de época era seu grande diferencial.

Na introdução do número especial da Revista, Pontual traçou um breve panorama da contemporaneidade. Diferenciando-se do texto introdutório sobre contemporaneidade do *Dicionário de Artes Plásticas* escrito por Ferreira Gullar, o texto de Pontual procurou uma abrangência maior de discussões fundamentais para a contemporaneidade. O crítico diferiu em especial por iniciar sua narrativa nos anos 1960, ao afirmar que a

A Década de 1960 marca vasta intensidade de pesquisa e atualização nas artes visuais brasileiras, pelo agrupamento e entrelaçamento de tendências, mas também, especialmente, pela conquista e domínio da expressão em cada rumo específico (REVISTA, 1970, p. 6).



O crítico trouxe como evidências importantes para a construção da contemporaneidade a poesia visual de vertente concreta e o poema-processo. Além de não fazer comparações valorativas entre o neoconcretismo e o concretismo paulista, mesmo que ainda colocadas como movimentações diferenciadas. Também atestou que a partir das duas movimentações, isto é, o neoconcretismo e o concretismo paulista,

(...) surgiriam os rumos de pesquisa interligando ou isolando as tendências para o racionalismo da construção ou para o exercício da expressão fundeada na emotividade. Do concretismo – cujo núcleo principal permaneceu atuante em São Paulo – surgiram as pesquisas no campo da op-arte e da arte cinética, a visualidade acionada com rigor construtivo matemático. Do Neoconcretismo – basicamente carioca se atingiria a pop-art, o trabalho com os materiais da vida, as propostas vivenciais, sensoriais e conceituais (REVISTA, 1970, p. 7).

E partindo da constatação da maturidade da produção brasileira, o crítico indicou alguns vetores de linguagens que permearam as artes visuais dos anos 1960. Eram elas a abstração geométrica e a lírica, a retomada da ambiência dadaísta e a presença de elementos surrealistas.

Uma vertente mais crítica da arte iniciara no ano de 1961 com a renúncia do presidente Jânio Quadros após a qual se deu, para Pontual, uma “imediata aceleração de consciência em torno dos problemas sociais mais urgentes, do Brasil e do mundo” (REVISTA, 1970, p. 7). Foram justapostas formas diversas de tomada de posição crítica da arte. Em seus distintos conceitos e ações e frente ao momento político-social foram importantes tanto o comprometimento com a chamada cultura popular, em referência a Ferreira Gullar, quanto o ‘salto participante’ da poesia concreta experimental, proposto por Décio Pignatari. E o comprometimento político após o Golpe Civil-Militar de 1964 construiu-se, na proposição de poéticas de viés político assinaladas por Pontual, nos exemplos do happening de Wesley Duke Lee em 1961, nos pop-cretos de Waldemar Cordeiro e nas exposições Opinião 65 e Opinião 66.

Em 1967, a exposição Nova Objetividade Brasileira representou a grande sùmula de experimentação e comprometimento ao reunir “toda a diversificada gama de experimentações de artistas mais identificados com a contemporaneidade, ao mesmo tempo em que reconhece na teoria e na prática do neoconcretismo um papel precursor” (REVISTA, 1970, p.8). Ao final de seu prognóstico, Pontual abriu um largo espectro de possibilidades para a contemporaneidade do hoje ou do futuro:

O campo alargou-se como nunca: tudo pode ser arte e nada é arte. Convivendo lado a lado – além daquela parcela dos que se expressam independentemente da defasagem com o núcleo vivo da época, que se expressam porque não podem deixar de expressar-se, e o fazem com os meios que dominam – estão os que buscam seu material de trabalho e linguagem, como artistas ou profissionais de expressão, na tecnologia, na comunicação, no ludismo, na natureza, nos materiais da vida, na super-realidade, em Eros, na palavra visualizada, na simples vivência, na criação de situações desarrumando o cotidiano, na reiteração do óbvio, no lixo, nas estruturas infláveis, na documentação, na imaginação e no conceito. Na vida, irrestritamente (REVISTA, 1979, p.8).

Pontual, nessa sua análise complexa da produção da arte contemporânea, já sob a égide de um regime político abertamente autoritário, aproximou-se do artista Hélio Oiticica ao refletir historicamente sobre um *estado típico da arte brasileira atual* (MUSEU, 1967, n.p.) e não realizar um mero diagnóstico.

Após a introdução, na qual Pontual contextualizava algumas das linhas de força da arte dos anos 1960 e ao tecer sua narrativa artística não em regimes de disputas ou oposição, mas garantindo a pluralidade de posturas estéticas, vinha a antologia “Documentário”. Reuniam-se ali textos de Waldemar Cordeiro, Ferreira Gullar, Mário Pedrosa, Ceres Franco, Mario Chamie, Hélio Oiticica, Marcio Sampaio, Rubens Gerchman, Frederico Moraes, Décio Pingnatarí, Eduardo Ângelo, Lygia Clark, Guita Charifker, Ivan Serpa, Antônio Dias, Farnese de Andrade, Arcângelo Ianelli e do Manifesto Poegoespacialimo. Por último apresentava-se talvez a parte mais significativa daquela edição sobre a contemporaneidade no Brasil. Tratavam-se dos textos assinados por colaboradores críticos de arte e artistas brasileiros oriundos de diversas localidades espalhadas pelo país e que realizaram um panorama artístico da arte contemporânea em dez estados.

O grupo de colaboradores e colaboradoras de Pontual na edição *Arte/Brasil/Hoje*, responsáveis pelos textos de dez estados brasileiros foram Adalice Araújo (Paraná), Aline Figueiredo (Mato Grosso), Francisco Bittencourt (Rio Grande do Sul), Frederico Moraes (Guanabara), Guita Charifker (Pernambuco), Harry Laus (São Paulo), Joaquim de Souza (Ceará), Lindolf Bell (Santa Catarina), Márcio Sampaio (Minas Gerais), Romano Galeffi (Bahia) e Clarival do Prado Valladares, que trouxe o tema da arte popular. De forma geral, o que se definiu estruturalmente entre as narrativas da maior parte dos críticos foi a afirmação de determinadas matrizes



históricas da arte em suas localidades, a constituição do campo das artes visuais nos diferentes estados, o estabelecimento de poéticas contemporâneas, suas relações com os grandes centros (Rio de Janeiro e São Paulo) e a afirmação de suas produções artísticas, não por algum traço identitário, mas pela especificidade de seus meios culturais, contextos e a constituição de diálogos artísticos com outros centros.

Uma discussão frequente a perpassar alguns textos dizia respeito a distinguir, observar e refletir sobre as diversas singularidades culturais das produções artísticas dos dez estados escolhidos. O crítico Frederico Morais iniciou seu texto sobre a Guanabara (atualmente o município do Rio de Janeiro) perguntando-se sobre se de fato existiria uma especificidade na arte carioca – “Pode-se falar de uma arte carioca, ou pelo menos, de uma especificidade da arte realizada no Rio?” (REVISTA, 1970, p. 29). Para Romano Gallefi, podiam-se buscar as matrizes da produção contemporânea da Bahia nas fontes artísticas locais do barroco baiano e na fundação da Escola de Belas Artes, entre outros. Além disso, e na sua visão de professor da Escola de Belas Artes da UFBA, ele já no início de seu texto afirmou:

O que caracteriza, a nosso ver, a atividade criadora na esfera plástico-visual hoje, na Bahia, é a coexistência de “correntes” (ou “poéticas”), concomitante de um crescente aprofundamento da teoria geral da arte (ou seja, da Estética) de um sempre mais consciente exercício da crítica (REVISTA, 1970, p. 57).

Guita Charifker, no texto sobre Pernambuco, apontou um dado telúrico nos artistas ao afirmar que a “expressão de cada um se liga, por vias mais ou menos diretas, à terra, à sua gente, à sua paisagem, aos seus animais, à sua saga” (REVISTA, 1970, p. 69), mas concluía que isso não forjava uma estrita uniformidade entre eles. O crítico Márcio Sampaio, em seu texto sobre Minas Gerais, também asseverou a presença de certa caracterização formal em seus artistas. Nas questões poéticas próprias da recente produção mineira observadas em Dilton Araújo, Madu, Lótus Lobo e Luís Alberto, Sampaio afirmou, por exemplo, que elas “representam, de maneira enfática, a nova arte que (por força de ação, invenção e reflexão dos problemas da terra) floresce em Minas Gerais” (REVISTA, 1970, p. 46).

Ficou evidente também que a existência e/ou permanência de algum traço de especificidade artística local orientava-se em conformidade a uma trajetória histórica de acontecimentos artísticos. Assim, Morais, ao final do texto, como uma espécie de arremate à sua afirmação do



começo, fez uma breve análise seguindo certa genealogia artística carioca que se iniciava no modernista Di Cavalcanti e depois em Portinari, Guignard, Milton Dacosta, os artistas do neoconcretismo e, então, chegava aos nomes dos jovens artistas Waltércio Caldas e Paulo Roberto Leal, entre outros. Sampaio também procurou estabelecer certa genealogia histórica do campo artístico e institucional em Minas Gerais ao citar o papel inicial dos artistas e professores Guignard e Edith Behring e posteriormente os artistas e professores reunidos na Escola Guignard, na Escola da UFMG e na Universidade Mineira de Arte. Charifker apontou uma possível genealogia da arte em Pernambuco nos artistas Vicente do Rego Monteiro quando buscava reintegrar-se na terra, depois de longo tempo na Europa e também Abelardo da Hora por ter rompido “com o ranço da escola de Belas-Artes academizante” (REVISTA, 1970, p. 70) e por seu incentivo aos movimentos de cultura popular. O texto de Araújo foi estruturado na forma de uma cronologia de acontecimentos na arte do Paraná, sejam artísticos ou institucionais que se iniciavam em 1930, ano de chegada ao Paraná do pintor vindo da Itália Guido Viaro, afirmando-o como o artista pelo qual se deu “a integração da arte paranaense com a realidade nacional e universal” (REVISTA, 1970, p. 68) e finalizou no ano de 1970 com a criação do Museu de Arte Contemporânea do Paraná, entre outros. Francisco Bittencourt apontou um cenário artístico relevante na década de 1950 como um momento importante para o Rio Grande do Sul e sua efervescência literária, da ilustração, da gravura, da passagem das grandes companhias de teatro e ópera e da Editora Globo. Além disso, cita a presença importante dos artistas Mira Schendel, Carlos Scliar, Lêda Flores, Alice Soares, Ado Malagolli, entre outros, e das instituições Associação Riograndense de Artes Plásticas Francisco Lisboa, o Clube de Gravura de Porto Alegre e o Instituto de Belas Artes.

O texto do crítico Harry Laus sobre São Paulo fez uma argumentação sobre a importância cultural e artística da cidade sem citar artistas, mas salientando sua marcante institucionalidade, iniciando pela relevância da Semana de Arte Moderna de 1922 e da Bienal de São Paulo e apontando a presença dos grandes museus paulistas, como o Museu de Arte de São Paulo, o Museu de Arte Contemporânea e o Museu de Arte Moderna. Laus, de maneira enfática, proclamou que “além de sua Bienal, São Paulo tem outras justificativas para o título de mais importante centro cultural brasileiro” (REVISTA, 1970, p. 41).

Quatro críticos posicionaram-se sobre estratégias de trocas culturais e a uma pretensa hierarquia entre produções artísticas espalhadas pelo país. A crítica Aline Figueiredo, à propósito da exposição ‘Panorama de Artes Plásticas em Campo Grande’ (1970), afirmou o comprometimento dos trabalhos apresentados com as pesquisas mais experimentais da vanguarda. E Guita Charifker, num posicionamento contrário à posição de um pretense regionalismo em relação aos ‘centros’ de produção artística afirmou, à propósito dos artistas com pesquisas mais contemporâneas

E essa expressão de cada um se liga, por vias mais ou menos diretas, à terra, à sua gente, à sua paisagem, aos seus animais, à sua saga. Regionalismo ainda? Não, pelo menos não no sentido elementar e gasto do termo (REVISTA, 1970, p. 69).

Por fim, o poeta e crítico Lindolf Bell, em seu texto para a publicação, apresentou um manifesto poético-antropofágico da arte em Santa Catarina. Com a expressão ‘engolir a esperança’, diversas vezes repetida no texto, o crítico conclamava um voltar-se os olhos para a realidade sociocultural dos ‘barrigas-verdes’, denominação dada aos catarinenses, e ao mesmo tempo engolir o mundo em sua pluralidade. E Adalice Araújo, em seu texto estruturado na forma de uma cronologia, salientou que nos anos de 1969 e 1970 os Encontros de Arte Moderna, ocorridos na cidade de Curitiba, foram um evento privilegiado de trocas intelectuais, artísticas e culturais dos artistas da cidade de Curitiba entre os artistas e críticos convidados do restante do país.

Ao partir-se da movimentação editorial de publicações de história da arte brasileira em final dos 1960 e 1970, focou-se em dois projetos do crítico Roberto Pontual, o do *Dicionário das Artes Plásticas no Brasil* e o do número 9 da Revista de Cultura Vozes intitulada *Arte/Brasil/Hoje* para uma análise mais detida. Outros projetos editoriais conduzidos por pesquisadores proeminentes intentaram, a partir dos anos 1970, construir narrativas históricas da arte brasileira. Nessas narrativas construíam-se cronologias de acontecimentos e reflexões sobre seus fundamentos, com diferentes aportes historiográficos. Alguns desses projetos iniciavam na arte pré-histórica ou arte pré-cabralina, na arte indígena ou na arte do período colonial para então pavimentar um caminho histórico quase sempre linear que invariavelmente aportava na contemporaneidade dos estados do Rio de Janeiro e São Paulo. Depois do Dicionário de Pontual outra publicação semelhante, mas de maior extensão, foi o *Dicionário*



brasileiro de artistas plásticos (4 vols./ Brasília: MEC/INL, 1973-1980) de Carlos Cavalcanti que não trazia nenhum preâmbulo histórico e se conformava na apresentação dos verbetes em ordem alfabética. Dentre outros projetos e numa pesquisa ainda inicial podem ser elencados *História da arte brasileira: pintura, escultura, arquitetura e outras artes* de Pietro Maria Bardi (São Paulo: Melhoramentos, 1975), a enciclopédia *Arte no Brasil* (2 vols./Editora Abril, 1979) prefaciada por Pietro Maria Bardi e autoria de José Roberto Teixeira Leite e Carlos A. C. Lemos, entre outros, e a *História Geral da Arte no Brasil* (2 vols./Instituto Walther Moreira Salles, 1983) com organização de Walter Zanini.

A constituição dos pressupostos da contemporaneidade dava-se de formas diversas nos dois projetos de Roberto Pontual. A complexidade e a pluralidade dos pesquisadores do *Dicionário das Artes Plásticas no Brasil* marcou certamente um momento de amadurecimento da pesquisa mais ampla e plural em artes visuais no país. Porém a garantia desta pluralidade, no que tange à contemporaneidade em todo o país não foi contemplada em seu texto introdutório de autoria do crítico e poeta Ferreira Gullar. O volume 9 da Revista de Cultura *Vozes Arte/Brasil/Hoje*, por seu cuidado crítico, partilhou um outro contexto mais diversificado do país. Seja na introdução de Roberto Pontual e nas linhas históricas da contemporaneidade, na antologia de documentos com focos diversos em questões artísticas e nas abordagens de dez estados do país e suas distintas configurações culturais e artísticas.

As proposições históricas da contemporaneidade da Revista de Cultura *Vozes Arte/Brasil/Hoje* (1970) encarnaram um sentido crítico em seu projeto editorial-intelectual. Trocou-se a crença ou aposta no ‘futuro’ para a concretude de um presente pleno de confrontos e problemáticas. Vislumbraram-se muitos presentes pois que pavimentados na diversidade de vozes, narrativas, cartografias, documentos e proposições artísticas. E ao eixo linear temporal do futuro-presente-passado, Pontual agregou o espaço-tempo cultural da produção de artes visuais em dez diferentes localidades, ou campos culturais, do Brasil. No seu desafio historiográfico, foi proposto um olhar sintonizado com a diversidade cultural do país e seus regimes de visualidades. Como foi escrita a história da contemporaneidade das artes visuais no Brasil? Como foram as disputas por tantos passados distintos? Foi necessário decretar muito antes de Hans Belting (FERNIE, 1996), o fim da grande narrativa hegemônica das artes visuais e assim espriarem-se outros centros norteadores de cartografias do sensível. Às linhas do tempo



somaram-se as linhas geográfico-culturais. Tais linhas e diferenciados fluxos complexos de temporalidades foram enunciadas num projeto historiográfico que procurou assumir a complexidade do país e de sua produção artística. E tal complexidade, inscrita na contemporaneidade deste momento agora, a exigir tantas reparações, inclusões e novos modos de escritura. Projetos como o de Pontual, se mais conhecidos e debatidos, seriam uma interessante baliza para as pesquisas atuais das histórias da arte contemporânea brasileira.

REFERÊNCIAS

- ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.
- CAVALCANTI, Carlos. *Dicionário brasileiro de artistas plásticos* (vol. 1). Brasília: Ministério da Educação e Cultura/Instituto Nacional do Livro, 1973.
- FERNIE, Eric. *Art history and its methods*. Londres: Phaidon Press: 1996.
- MEYER, Richard. *What was Contemporary art?* Massachusetts: MIT, 2013.
- MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO. *Nova Objetividade Brasileira*. 1967, n/p.
- PONTUAL, Roberto. *Dicionário das artes plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.
- PUCU, Izabela; MEDEIROS, Jacqueline (Orgs.). *Roberto Pontual: obra crítica*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013.
- REVISTA de Cultura Vozes. *Arte/Brasil/Hoje*. Ano 64, novembro de 1970, volume LXIV, número 9, Petrópolis, Editora Vozes.
- RUFER, Mario. *Memoria sin garantías: usos del pasado y política del presente*. México: Anuario de investigación 2009 – UAM-X, 2017. Disponível em: https://kupdf.net/download/rufer-mario-memoria-sin-garantiaspdf_59d1893408bbc5db646870b2_pdf. Acesso em: 19 maio. 2019.
- SHAPIRO, Meyer. *Impressionismo – reflexões e percepções*. São Paulo: Cosac e Naify, 2002.

