ABSTRACT: In this article the author discusses the theoretical and methodological approach which is present in the initial phase of lhe research about dissemination's forms of abstractionism, constructivism and concretism in certain regions of of three different countries. Uruguay, Argentine and Brazil in some decades of the 20th century (30s, 40s and 50s).

KEY WORDS: Artistics vanguards; Latin America; Rio Grande do Sul.

RESUMO: Neste artigo, a autora discute a abordagem teórico-metodológica presente na fase inicial da pesquisa que desenvolve sobre as formas de disseminação do abstracionismo, do construtivismo e do concretismo em regiões determinadas de três diferentes países: Uruguai, Argentina e Brasil em algumas décadas do século XX (30, 40 e 50).

PALAVRAS-CHAVE: Vanguardas artísticas; América Latina; Rio Grande do Sul.

NEIVA MARIA
FONSECA BOHNS

Algumas questões metodológicas sobre o estudo das formas de disseminação do pensamento vanguardista entre vizinhos latino-americanos

Porto Arte, Porto Alegre, v.10, n.18, p.95-102, mai. 1999

I

Este texto foi elaborado com o objetivo de desenvolver alguns conceitos presentes no projeto de pesquisa intitulado Arte no sul da América Latina: as *vanguardas solitárias*; apresentado como exigência parcial para o ingresso na área de História, Teoria e Critica das Artes, do Doutorado em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Antes de mais nada, cabe esclarecer que a discussão sobre o que pode ser considerado *vanguarda* está presente nas formulações teóricas iniciais. Sabe-se que é comum considerar os ciclos de vanguarda encerrados no final da década de vinte. Entretanto, são conhecidos os desdobramentos daqueles primeiros e radicais atos nos anos posteriores, pelos menos em alguns locais da América Latina.

Claro está que os processos inaugurados pelos chamados vanguardistas da segunda década do século, em alguns casos, foram responsáveis pela possibilidade de aparecimento de grupos ainda mais ousados e independentes das consignias acadêmicas. Da mesma forma, sabe-se que nos anos cinqüenta o espírito modernista impunha-se com mais veemência por todos os lados, e sob distintas maneiras integrava-se à vida dos cidadãos.

Entretanto, há algo de melancólico na metáfora das *avant-gardes* perdidas de seus exércitos, perambulando à toa até adentrar em território desconhecido, sem saber que a guerra já está finda.

II

Este projeto traz imbricações, que num primeiro lançar de olhos podem parecer por demais complexas, ao buscar um objeto de definição multiforme, que visivelmente lida com situações desiguais entre si.

O recorte inusual busca relacionar no espaço e no tempo os acontecimentos artísticos irradiados por três pólos culturais significativos, embora de diferentes proporções e por vezes descontínuos, representados pelas cidades de Buenos Aires, Montevidéu e Porto Alegre durante as décadas de trinta, quarenta e cinqüenta do século XX.

Busca-se, assim, compreender se houve contato e intercâmbio de informações com os movimentos vanguardistas que se processavam em diferentes cidades, pertencentes, todas, ao extremo sul do continente latino-americano. Pode ser compreendido este esforço como mais uma tentativa que se alia a tantas outras, de estudar o processo de construção do conhecimento artístico em toda sua dinamicidade, envolvendo uma série de trocas

entre artistas e promotores culturais, sem ignorar seus sítios particulares de atuação.

Inserida no campo de estudo da arte brasileira, tal atitude pretende produzir uma visão histórica menos centralizadora, que leve em conta as cenas desenroladas em ambientes considerados tradicionalmente menos representativos. Desamarrar a ligação entre o Rio Grande do Sul e São Paulo, pelo menos no que concerne ao campo da arte, faz pensar nos processos internos de distribuição de poder, e dos valores a eles vinculados.

No Rio Grande do Sul, são poucos os sinais locais de contato com o Construtivismo ou o Concretismo, e até mesmo com o Abstracionismo (geométrico ou não), no período fixado. Também é fato que o surgimento dos primeiros núcleos de artistas abstratos do Rio de Janeiro e São Paulo entre 1948 e 1949 provocou reações contrárias de vários setores da produção artística brasileira e da intelectualidade de esquerda: era imperioso isolar o Abstracionismo em suas origens históricas, anulá-lo enquanto questão e sobretudo impedir sua perigosa propagação. A principal crítica referia-se ao fato de que a arte abstrata, ao se afastar da realidade imediata, levava o artista a ignorar as especificidades culturais de seu povo.[1]

A arte figurativa, hegemônica no Modernismo brasileiro dos anos vinte e trinta, parece ter constituído um empecilho bastante forte à penetração das correntes abstratas, que foram divulgadas principalmente pela instituição da Bienal Internacional de São Paulo, no inicio da década de cinqüenta.[2] Entretanto, sabendo-se que a consolidação das correntes abstratas na América Latina deu-se principalmente pela ação de grupos agregadores de artistas e teóricos,[3] é quase impossível aceitar o fato de que os documentos tão fartamente produzidos não tenham passado pelo sul do Brasil. Mas, se passaram, por que terão deixado tão poucos rastros?

III

Para a elaboração deste projeto foi ponto pacífico a convicção de que a cronologia convencional é insatisfatória para penetrar e compreender as esferas simultâneas da existência social.[4] Portanto, a necessidade de levar em consideração determinadas informações que transcendam os limites estabelecidos pelo recorte temporal será tratada como possível e cabível. No decorrer do trabalho de levantamento de dados, estas margens ainda podem alargar-se, reduzir-se, ou ter sua importância diminuída diante da possibilidade de construção de uma narrativa menos fixada em cronologias lineares.

Sob um olhar mais genérico, as questões fundantes prendem-se à neces-

sidade observada por inúmeros estudiosos de estabelecer nexos entre os diferentes processos pelos quais passou a arte abstrata no continente latino-americano. De acordo com BULHÕES, *a expansão, mais generalizada, da arte abstrata na América Latina evidenciou a artificialidade de uma produção artística importada e em desacordo com as condições concretas de sua produção, circulação e consumo. Uma afirmação tão ampla, no entanto, exige um aprofundamento na forma como esta difusão se realiza, uma vez que a introdução de uma nova tendência não ocorre sem uma complexa disputa dentro dos sistemas das artes plásticas locais.*[5]

As noções de Abstracionismo, de Modernismo e de Modernidade confundiram-se na América Latina dos anos quarenta e cinqüenta...

A idéia de que os abstracionismos não são frutos legítimos da mentalidade latino-americana, e que portanto contribuíram para o enfraquecimento da árdua missão de criar identidades culturais próprias de cada povo, já foi bastante difundida por diversos historiadores da arte. Freqüentemente as abordagens, em tempos não muito distantes, assumiam o tom de denúncia da interferência norte-americana no financiamento da internacionalização da arte abstrata, vista essencialmente como perniciosa e invasora.

De fato, não se pode negar que, na América Latina, as correntes abstratas tiveram expressão e força em alguns núcleos que apresentaram condições suficientes de desenvolvimento econômico, tecnológico e científico, como Rio de Janeiro, São Paulo, Buenos Aires, Caracas e Cidade do México.[6]

Há, entretanto, uma infinidade de nuances que foram desconsideradas nos sucessivos ataques contra as correntes abstracionistas. O principal, e talvez mais significativo, é o fato de que, tanto no caso uruguaio como no argentino, as influências principais eram provenientes da Europa, via Neoplasticismo de Mondrian e Van Doesburg. O chamado expressionismo abstrato, inaugurado pelos artistas que residiam nos EUA, chegaria ao sul do continente latino algum tempo depois do surgimento das primeiras manifestações consideradas vanguardistas.

As noções de Abstracionismo, de Modernismo e de Modernidade confundiram-se na América Latina dos anos quarenta e cinqüenta, quando surgia um conjunto de novas instituições e meios de produção, difusão e consumo de artes plásticas. No processo de suplantação dos sistemas acadêmicos, criavam-se museus de arte moderna e contemporânea, estabelecia-se um circuito de galerias e, finalmente, se constituía um mercado de arte.[7]

IV

Em âmbito geral, o Rio Grande do Sul não foi muito receptivo aos movimentos modernistas esboçados e desenvolvidos nos países vizinhos desde as primeiras décadas do século. A tradição acadêmica, lentamente implantada, já significara, por certo, não só para a cidade de Porto Alegre, mas também para algumas localidades do interior do estado, uma clara tentativa, senão de "modernização", pelo menos de "atualização".

Num campo que lutava com dificuldades para se estabelecer, até a emergência da doce estética impressionista podia ser ameaçadora. O que dizer, então, das vanguardas mais violentas, como o Cubismo e o Expressionismo? Ou ainda, do vazio abstracionista? Contudo, por mais complexo e cheio de desdobramentos que tenha sido o processo de instauração de um ambiente propício ao desenvolvimento artístico em diferentes pólos do estado, ainda nos anos quarenta, sinais de adesão ao Modernismo começariam a aparecer. Diz KERN que:

O Modernismo no Rio Grande do Sul emerge no final dos anos 40 e início dos anos 50 em meio ao conflito entre internacionalismo, nacionalismo e regionalismo, fenômeno que vai permear a produção plástica local, imprimido peculiaridades próprias. Embora o modernismo seja tardio em relação ao eixo São Paulo – Rio de Janeiro, foi sempre objeto de experimentação entre os intelectuais e artistas gaúchos. Entretanto, a defasagem do processo de modernização da pintura se explica, em parte, graças à resistência imposta pelos intelectuais defensores do regionalismo nos anos vinte, e aqueles partidários de distintas vertentes nacionalistas durante o Estado Novo.[8]

Como a prática mostrava que à província cabia mirar-se, simultaneamente, nos padrões de dois importantes eixos de produção e difusão cultural – o da capital brasileira e o das capitais européias –, a noção de que o estado sulino pertencia à periferia e não ao centro de decisões sempre foi nítida em todos os âmbitos. Daí a relacionar-se os processos de internacionalização dos diferentes tipos de abstracionismo com a perda de identidade, a distância é mínima.

V

Seria possível pensar numa história descentrada, ou que considerasse diferentes centros, ou a "história normal" (entenda-se normalizada) não permite a inserção do que é reconhecido como secundário?[9] GINZBURG, falando sobre arte italiana, propõe um enfoque que considere o dinamismo existente nas relações entre *centro-periferia*:

Se o centro é por definição o lugar da criação artística e periferia significa simplesmente afastamento do centro, não resta senão considerar a periferia como sinônimo de atraso artístico, e o jogo está feito. Trata-se (...) de um esquema sutilmente tautológico que elimina as dificuldades em vez de tentar resolvê-las. Experimentemos antes aceitar os termos centro e periferia (e as respectivas relações) na sua complexidade geográfica, política econômica, religiosa e artística (...).[10]

Admitindo-se um maior equilíbrio de forças entre as produções dos *centros* e as das *periferias*, pode-se tentar eliminar a idéia de "atraso", ou de "defasagem", tão inculcada na mentalidade latino-americana. Bastaria inserir, seguindo GINZBURG, a noção de conflito e resistência nos círculos menos influentes, o que, em outras palavras, pode ser entendido como legítima disputa de poder:

Não se trata de difusão; mas de conflito. Conflito detectável mesmo nas situações em que a periferia parece limitar-se a seguir humildemente as indicações do centro.[11]

Desta maneira, deixa-se de empregar os termos *centro-periferia* como antônimos, em favor de uma interpretação mais maleável, que os veja como partes de um processo ampliado, não necessariamente produzido a partir de um *locus* específico e irradiado para fora. Passam a ser *antionomias.*[12]

Enfim, cabe ainda dizer que as opções teórico-metodológicas aqui apontadas não deverão constituir capítulo à parte da tese a que se destinam, mas estarão articuladas com a narrativa histórica que se pretende desenvolver e somente a interpretação dos dados empíricos poderá contribuir para uma melhor compreensão do problema colocado. Sem os ingredientes principais, tudo o que se pode fazer é especular teoricamente sobre situações históricas ainda nebulosas pela falta de elementos, ou marcadas por um tipo de leitura que a convenção determinou como suficiente.

NOTAS

[1] COCCHIARALE e GEIGER, 1987, p. 11.

[2] BULHÕES, 1994, p. 89-90.

[3] BULHÕES, 1994, p. 93.

[4] BOSI, 1992, p. 32.

[5] BULHÕES, 1994, p. 91.

[6] BULHÕES, 1994, p. 91.

[7] BULHÕES, 1994, p. 95.

[8] AMARAL, 1987, p. 173-225

[9] MELLO, 1995, p. 207-211.

[10] GINZBURG, 1989, p. 6.

[11] GINZBURG, 1989, p. 6.

[12] O conceito de antinomia foi bastante utilizado pelo Prof. Dr. Jean Lancri (Sorbonne) durante o curso que ministrou de 19 a 29 de abril de 1999 no Instituto de Artes da UFRGS.

REFERÊNCIAS BILIOGRÁFICAS

AMARAL, Aracy. *Arte para quê?* A preocupação social na arte brasileira 1930-1970. 2. ed. São Paulo : Nobel, 1987. 435p.

———. *Projeto construtivo brasileiro na arte (1930-1970).* Rio de Janeiro : Museu de Arte Moderna, São Paulo : Pinacoteca do Estado, 1971. 357p.

BAYÓN, Damián. *Aventura plástica de Hispanoamérica.* 2. ed. México : Fondo de Cultura Económica, 1991. 442p. [Breviários]

BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. *Modernidade:* vanguardas artísticas na América Latina. São Paulo : Memorial, UNESP, 1992. 319p.

BOHNS, Neiva Maria Fonseca. *Idéias visíveis.* Waldemar Cordeiro e razões do Concretismo no Brasil. 2. vol. UFRGS, 1996. 342p. [Dissertação de Mestrado]

BOSI, Alfredo. O tempo e os tempos. In: *Tempo e história.* São Paulo : Companhia das Letras, 1992. p.19-32.

BREST, Jorge Romero. *La pintura del siglo XX (1990-1974).* 2. ed. México : Fondo de Cultura Económica, 1992. 470p. [Breviários]

BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo.* Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro. Rio de Janeiro : FUNARTE, 1985. 120p.

BULHÕES, Maria Amélia. As correntes abstratas na América Latina: um duplo movimento. In: BULHÕES, Maria Amélia; KERN, Maria Lúcia Bastos (org.). *Artes plásticas na América Latina.* Porto Alegre : Editora da Universidade (UFRGS), 1994, p. 80-96.

BULHÕES, Maria Amélia; KERN, Maria Lúcia Bastos (org.). *A Semana de 22 e a emergência da modernidade no Brasil.* Porto Alegre : Secretaria Municipal da Cultura, 1992, 61p.

COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella. *Abstracionismo geométrico e informal.* A vanguarda brasileira nos anos cinqüenta. Rio de Janeiro : FUNARTE, Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1987. 308p.

FABRIS, Annateresa (org.). *Modernidade e Modernismo no Brasil.* Campinas : Mercado de Letras, 1994. 160p.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. Regionalidade e universalidade na expressão artística latino-americana. In: BULHÕES, Maria Amélia; KERN, Maria Lúcia Bastos (org.). *Artes plásticas na América Latina.* Porto Alegre : Editora da Universidade (UFRGS), 1994. p. 72-79.

MELO, Alexandre. Transoceanexpress. In: *Parkett*, n. 44, Bruxelas, 1995. p. 207-211.

SEUPHOR, Michel. *L'art abstrait. 1910-1918.* Origenes et premiers maîtres. Paris : Maeght Editeur, 1971. 227p.

_____. *L'art abstrait. 1918-1938.* Paris : Maeght Editeur, 1972. 240p.

SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas latino-americanas.* Polêmicas, manifestos e textos críticos. São Paulo : Editora da Universidade de São Paulo, Iluminuras, FAPESP, 1995. 639p.

NEIVA MARIA FONSECA BOHNS: Licenciada em Artes Plásticas
pela Universidade Federal de Pelotas.
Doutoranda em História, Teoria e Critica das Artes na UFRGS.
Professora de Arte Contemporânea na UPFEL.