

BVPS COLEÇÃO

Raul Antelo

**AUTÓCTONE AQUINO**



Raul Antelo

**Autóctone Aquino**

BVPS Coleção 010

BVPS Coleção. Número 010, dezembro de 2025.

Antelo, Raul. *Autóctone Aquino*. Rio de Janeiro: BVPS Coleção, 2025.

ISBN 978-65-01-83467-2

1ª edição

Edição e diagramação: Caroline Tresoldi.

Revisão: Caroline Tresoldi.

Capa: Rennan Pimentel.



## **Sumário**

Nota à publicação.....	7
Apresentação .....	8
O desentulho .....	11
Ausência de tempo .....	27
A crítica hostil .....	44
O subjetivo do próprio artista.....	58
Os mais prosaicos objetos .....	78
Desconstrução da autoctonia .....	90
Referências .....	98
Anexo – Lista de colaborações de Flávio de Aquino em Jornais.....	109

**BVPS Coleção.** A hiperespecialização da produção acadêmica, até aqui confirmado o sentido da racionalização da ciência estudada por Max Weber no início do século XX, vem diminuindo, paradoxalmente, os espaços de circulação e debate qualificado de ideias, também nas ciências sociais e nas literaturas. Foi por isso que iniciamos os trabalhos da Biblioteca Virtual do Pensamento Social, a BVPS, por um blog, buscando, primeiro, reconectar os próprios artífices dos saberes acadêmicos sobre o social em várias das suas relações, perdidos nos labirintos dos periódicos; e, segundo, a comunicação com os chamados leitores leigos – comunicação igualmente desaparecida com o fim dos cadernos de debates de livros e suplementos literários que pautaram o cotidiano mais amplamente compartilhado. Nesse trabalho de reconexão, temos investido bastante na comunicação intergeracional, trazendo à tona trabalhos de colegas e eles mesmos de outras gerações que, assim, vem conhecendo novas oportunidades de recepção e de diálogo com novas gerações de cientistas sociais e críticos literários, sobretudo. Temos valorizado em nossa política editorial também o resgate de autoras mulheres nesse conjunto. De outro lado, jovens autores e autoras tem sido estimulados igualmente a publicarem conosco, o que implica a descoberta de um prazer do texto num formato que escapa ao comumente exigido no treinamento acadêmico pautado pelas agências de fomento. São convidados a integrarem um debate mais público, mais aberto, intelectual e narrativamente falando. O trabalho da BVPS vem conhecendo muitos e importantes desdobramentos editoriais e intelectuais, inclusive com repercussões na

própria economia política do campo acadêmico, que tem valorizado cada vez mais esse tipo de escrita e comunicação pública da ciência que iniciamos há oito anos. Mas, o mais importante é justamente a experiência coletiva e individual proporcionada na modelagem não só da institucionalidade, mas das subjetividades dos muitos autores, autoras, leitores, leitoras, editores e editoras aprendizes que nosso trabalho propõe e enlaça. Tudo isso lembrando que o sentido de público aqui alcança inclusive o aspecto financeiro, pois tanto o acesso de autores quanto o de leitores é totalmente gratuito. **BVPS Coleções**, que aqui se apresenta, é uma dessas expressões da maturidade intelectual e de gestão coletiva da BVPS, uma vez que consolida – o quanto essa palavra faz mesmo sentido no mundo dinâmico das redes sociais de que participamos – um conjunto de textos como uma unidade representativa de debates de questões prementes e permanentes nas ciências sociais e nas literaturas. A inovação que buscamos não está necessariamente apenas a frente de todos nós, mas conosco, entre nós mesmos. É preciso deseducar o olhar e a escrita acadêmica estritos para percebermos também o tanto e o quanto vimos e estamos fazendo especialmente para a sociedade brasileira, oferecendo interpretações que valem a pena ser conhecidas e compartilhadas. Você tem mãos – ou mais precisamente sob os olhos – uma dessas coletâneas. Boa leitura!

Equipe BVPS

## Nota à publicação

A BVPS tem a alegria e a honra de encerrar o ano de 2025 com a publicação, em e-book, de um ensaio inédito de Raul Antelo sobre Flávio de Aquino e sua reivindicação de uma arte autóctone. Este é o décimo volume da BVPS Coleção e o sexto que publicamos neste ano, reforçando a vocação da coleção para os diálogos multidisciplinares.

Ao longo de décadas, o trabalho de Raul Antelo consolidou-se como uma referência incontornável na reflexão sobre a cultura brasileira e latino-americana, sempre atento às minúcias que atravessam nossas formações culturais. Suas várias obras publicadas, como *Crítica acéfala* (2008), *Maria com Marcel: Duchamp nos trópicos* (2010) e *A máquina afilológica* (2021), além do recém-lançado *Modernismos múltiplos* (2025), cada uma à sua maneira, compõem um repertório rico que articula vanguarda, arquivo, experimentação e leitura crítica, permitindo compreender a cultura como um campo de tensões permanentes – sempre em variação, risco e reinvenção.

O e-book que a leitora e o leitor têm em mãos é mais uma leitura erudita e afiada de Antelo. Agradecemos a ele por nos permitir presentear nosso público com este ensaio sobre um crítico que abriu horizontes para o debate contemporâneo sobre a arte brasileira.

Rio de Janeiro, 15 de dezembro de 2025  
Equipe BVPS

## Apresentação

Dizem que o povo autóctone e glorioso de Atenas [τὰς αὐτόχθονας κλεινὰς Αθήνας] está isento de sangue estrangeiro. Nesta cidade cairei, sofrendo do duplo mal de ser filho de um estrangeiro e, ainda por cima, bastardo. Alvo desta censura, se me faltar o poder, serei alcunhado de ninguém, filho de ninguém. Se, pelo contrário, procurar ser alguém, esforçando-me por alcançar a primeira posição da cidade, serei odiado pelos incapazes, porque a superioridade é sempre penosa. Quanto aos que, sendo honestos e capazes de sabedoria, se calam e evitam lançar-se na vida pública, para estes farei figura de riso e de loucura, por não me manter tranquilo na cidade cheia de receio. E aqueles que forem hábeis na política, se me virem ascender a qualquer dignidade, hão de usar os seus votos contra mim, porque assim, meu pai, são as coisas: os que detêm o poder e as honras são maiores adversários para os seus rivais. E indo para casa de outrem, como intruso, para o pé de uma mulher sem filhos, que partilhava contigo a sorte de outrora, e agora, desiludida, suportará com amargura o seu próprio destino, como não serei com razão odiado por ela quando estiver ao teu lado e a tua mulher estéril olhar amargamente o teu filho?

Eurípides, *Ion*, versos 586-611.

Muito se tem comentado essa passagem, uma vez que a autoctonia é o mito ateniense por excelência. Sua invocação obedece não só a um desejo de rebaixar todos os outros gregos à condição de bárbaros, mas também a reivindicar o verdadeiro acima do falso<sup>1</sup>. Em seu curso sobre *O Cuidado de si*, Michel Foucault relembra que Íon, aquele que vai e vem, ancestral dos iônios, encontrava-se, de início, na Acaia. Mas Atenas, conforme crescia a oposição contra Esparta e à medida também que reivindicava a liderança sobre a Jônia, ela tendia, cada vez mais, a querer se apresentar como a cidade dos iônios e a reivindicar Íon como ateniense ou, ao menos, como um dos atores principais da história de Atenas. Vemos, então, que aos poucos, Íon, de certo modo, emigra da Acaia para Atenas, onde, em certas versões do mito, ele chega como imigrante, mas um imigrante relevante e destacado, pois é a ele que se atribui a primeira grande reforma da constituição ateniense. Embora Aristóteles diga que Íon vem da Acaia, emigra e reorganiza Atenas, é evidente que a versão cria não poucos embaraços, numa época em que Atenas reivindicava para si a autoctonia, isto é, o fato de que seus habitantes não teriam sido gente vinda de outras latitudes, mas oriundas de seu próprio solo. Algo semelhante à situação de Andrômeda, ao abandonar a Etiópia, seguindo com Perseu para Argos.

É, portanto, além de outros textos, no âmbito desse mito que se situa a tragédia de Íon, segundo Eurípides. A questão, em suma, é como conservar a função ancestral e fundadora de Íon, em relação a todos seus conterrâneos

---

<sup>1</sup> Conferir Walsh (1978), Sexonhouse (1992) e Loraux (1981, 1990). Em todos esses autores, a autoctonia conforma o modelo do patriarcado.

iônios, porém, inscrevendo agora sua história na linhagem da própria Atenas? Duplo desafio. É preciso reintegrar Íon em Atenas, conservando, entretanto, para ele sua função de ancestral jônico. Aquilo que Eurípides tenta demonstrar, então, é que só o pertencimento à terra, a autoctonia, esse arraigamento histórico num território, vai assegurar ao indivíduo o exercício da *parresia*. Conceito central na reflexão de Foucault acerca do cuidado-de-si, a *parresia* é entendida como a fala franca, uma fala livre, de tudo dizer, para só assim poder estabelecer uma digna correspondência entre dizer e viver.

A trajetória crítica de Flávio de Aquino, nascido em Desterro, ilha de Santa Catarina, porém ativo no Rio de Janeiro entre 1940 e 1970, ilustra a pervivência de um modelo identitário e político que em muito ultrapassa as categorias estéticas. Sua reivindicação de uma arte autóctone nos auxiliará a compreender uma dupla inscrição nos sistemas de linhagem e herança simbólicas.

## O desentulho

Dépeuplé, le paysage dépayse: il n'y a plus de communauté, plus de vie civile, mais ce n'est pas la 'nature'. C'est le pays des dépayrés, qui ne sont pas un peuple, qui sont à la fois les égarés et les contemplateurs de l'infini, peut-être de leur infini dépaysement.

Jean-Luc Nancy, *Au fond des images*, 2003.

Flávio Gama Lobo D'Eça de Aquino Fonseca, descendente de D. Miguel de Portugal, nasceu em 1919, em Florianópolis, filho do ex-senador Ivo d'Aquino. A libra em 19 estava a 20 pratas. Não se lembra da infância, nem como aprendeu a ler. Só duas recordações desse tempo: ter sido castigado na escola por um mal-feito que não praticou e a morte de um passarinho. Estudou com jesuítas (“donde veio minha formação sem Deus”). No ginásio foi colega de José Sousa Costa, conhecido, então, como Zé Maluco. Não suportava Florianópolis, de que gosta hoje. Só é arquiteto porque “precisava” sair de sua cidade, o que se deu em 1938. No Rio, cursou a Escola de Arquitetura (“sempre fui média cinco em matéria escolar, a não ser uma vez em que passei por decreto”). Participou do movimento que separou a Escola de Arquitetura da Escola Nacional de Belas Artes. Não admirava os professores, especialmente um deles, cujo sobrenome era

Morais. Mas, fora das aulas, fez amizade com um Morais poeta (Vinícius), um Morais pintor (José) e outras boas praças, alguns deles colegas dos bancos escolares: Percy Deane, o escultor José Pedrosa, o escultor Alfredo Ceschiatti, Lúcio Rangel; seu biógrafo também o conheceu por essa época. Flávio era um jovem decididamente a favor do casamento, ato jurídico a que tem hoje certas restrições. Casou-se em 1946 com uma aluna do curso de Belas Artes, Prosolina Prates, mineira de Montes Claros, com a qual sempre foi feliz e tem quatro filhos (o mais velho desde os quatro anos sabe música e dá concertos de acordeom). Se hoje fosse solteiro, não se casaria mais: a não ser se, a essa altura dos acontecimentos, se encontrasse novamente com Prosolina. O que mais o marcou em seu período de formação foi a visita que fez ao ateliê de Portinari, “recebendo um impacto emocional” quando viu os trabalhos do pintor naquela fase que deu os profetas. A vida estudantil se dividia entre “ódio ao burguês”, “ódio ao academismo”, chopes e batidas de limão no café Vermelhinho, onde uma vitrola tocando “For you and my girl” fazia contracanto ao bate-papo. Publicou sua primeira crônica: sobre o romance *Fogo Morto* de José Lins do Rego. Deslumbrou-se com a exposição francesa “De Delacroix a Picasso”; assumiu o lugar de crítico de arte do *Diário de Notícias*, em 1948. Como crítico, quis manter isenção e honestidade, verificando posteriormente que a isenção de nada servia no caso, o importante sendo traduzir. Foi abstrato convicto; hoje está convencido de que a arte deve ser pelo menos compreendida: “Picasso operou o câncer”. O caminho do artista moderno, a seu ver:

“Aproveitar o terreno conquistado e tentar fazer uma arte realista”. Flávio de Aquino é professor de História da Arte, engenheiro da Equitativa, diretor demissionário do Instituto Municipal de Belas Artes, juiz da Bienal de São Paulo (I, II, III). Gosta de Astronomia, entende 10% de Einstein, já fez uma conferência sobre a origem do mundo. Grande orgulho seu é saber atualmente o que vem a ser água pesada. Sumamente distraído, perde as coisas, bebe um uísque moderado, frequenta o futebol (não tem time predileto, mas é contra a técnica Zezé Moreira), inscreve-se entre os dez menos elegantes da cidade, gosta de dormir e de conversar. Aprecia a amizade e tem bons amigos, entre eles, Lúcio Rangel, Marques Rebelo, Antônio Houaiss, Epaminondas Chagas, Alfredo Ceschiatti, José Pedrosa, Paulo Mendes Campos. Gostaria de ter mais 10 centímetros de altura e de escrever como Lionello Venturi. Não tem memória, não tem casa própria, atrasa no pagamento do aluguel. É um dos bons sujeitos da praça, generoso, dispersivo, inteligente, dono de um espontâneo e invulgar senso de humor, embora encare a vida humana com respeito e seriedade (Sued, 1955).

Vamos recolher alguns dados a respeito de Flávio de Aquino (Florianópolis, 6 abril, 1919 - Rio de Janeiro, 10 jan. 1987). De sua futura mulher, Prosolina Prates d'Aquino, conhecemos apenas uma renúncia: a de prosseguir carreira artística. Da mãe, Irene Gama Lobo d'Eça d'Aquino, que era descendente do Barão de Batovi, líder da rebelião antirrepublicana. Já de Ivo d'Aquino Fonseca, o pai (5 ago. 1895 - 28 out. 1974), advogado e funcionário público,

professor universitário e jornalista, conhecemos o mais alto posto, o de senador na capital da República, Rio de Janeiro, algo decisivo para a carreira do filho. Foi Dr. Ivo, dois anos antes de Flávio nascer, professor de Português e Literatura no Ginásio (hoje Colégio) Catarinense, onde se formara. Chefe de gabinete do governador Felipe Schmidt (1917). Consultor jurídico e procurador fiscal do Estado. Juiz de Direito em Canoinhas, à época do nascimento do filho. Redator e Diretor dos jornais *O Dia* e *A República*, de Florianópolis (1924-1930). Três vezes deputado estadual, antes da Revolução de 1930, da qual foi adversário, tendo sido preso em represália. Apoiou o movimento contrarrevolucionário paulista, sendo obrigado a se esconder (1932-1934), em função da derrota do mesmo. A seguir, uma guinada na carreira aproxima-o de seu tradicional adversário, Nereu Ramos, tornando-se Secretário de Viação de Santa Catarina (1936-1937). Durante o Estado Novo, foi Secretário da Justiça, Educação e Saúde, na gestão do interventor Nereu Ramos (1937-1945). Fundador do Partido Social Democrático (PSD), agremiação de interventores de perfil adesista, tornou-se ele mesmo interventor de Santa Catarina, após a deposição de Getúlio Vargas. Representou a literatura do Estado no *I Congresso Brasileiro de Escritores* (São Paulo, janeiro de 1945). Tornou-se, na sequência, líder do PSD no Senado, em substituição a Nereu Ramos, quem assumira a vice-presidência da República. Como tal, preparou um projeto a ser debatido no Senado sobre a cassação do PCB (1947-1948). O jornal satírico *A manhã* debochou de sua predileção pela caça. Destacou-se, no entanto, na elaboração do plano varguista de substituição das

inúmeras escolas alemãs de Santa Catarina por escolas públicas brasileiras. Apoiou Juscelino Kubitschek, em 1955, e foi nomeado, através do ministro da Justiça, Nereu Ramos, para o cargo de procurador-geral de Justiça Militar, participando da reforma do Código Penal Militar, o Código de Processo Penal Militar, a Lei de Organização Judiciária Militar e o Código Penal, que se tornariam decretos-leis, em 1969. Entre seus escritos, temos *O Município: sua conceituação histórica e jurídico-constitucional* (1940) e *Nacionalização do ensino: aspectos políticos* (1942). Um dos seus analistas, o isebiano Osny Duarte Pereira (1963), julgava Ivo d'Aquino uma vítima da escravidão eleitoreira do clero, por não aceitar enfrentar a questão do divórcio, mesmo com a erudição de que dispunha; intelectual brilhante, porém, sem coragem para exprimir seus autênticos sentimentos e dos quais as classes hegemônicas se servem para perpetuar a dominação. Manoel Tomaz Vieira, o Major Vieira, líder do extermínio no Contestado, teria dito, em 1923, que “O Dr. Ivo é um canário de ouro preso numa gaiola de taquara”. Ivo d'Aquino e Irene Gama Lobo d'Eça d'Aquino tiveram dois filhos, Flávio e Ivone d'Aquino Ávila.

Fugindo da prisão certa, Ivo d'Aquino emigra para o Rio de Janeiro. A família, com o garoto Flávio, de 11 anos, fica hospedada no Hotel América, na Rua do Catete, onde também estava hospedado José Américo de Almeida. Passa o tempo. 1938. Flávio de Aquino instala-se, agora já com dezenove anos, numa pensão na Rua Cândido Mendes, e, mais tarde, numa outra na Rua Paissandu, famosa por suas monumentais palmeiras-imperiais, que faziam as delícias da monarquia, em seu passeio rumo à Praia do Flamengo, e

fariam também as de Darius Milhaud, ao conhecer a embaixada francesa, em 1917. “Flamengo das negras das garrafas das gringas / de hotéis com moringas pensões e comunas” (Paulo Gomide). Dentre seus companheiros de pensão, Flávio logo estreita amizade com o escultor mineiro Alfredo Ceschiatti, recém-retornado da Itália, com o escritor Adonias Filho e com o artista plástico Athos Bulcão, carioca do Catete, com os quais passa a frequentar o ambiente da arquitetura moderna, liderado por Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Affonso Eduardo Reidy e os irmãos Roberto, que tomavam como pauta projetual o edifício do Ministério da Educação e Saúde (1936-1943), supervisionado por Le Corbusier. Ceschiatti (1918-1989), um desenhista da escultura, formou-se na Escola Nacional de Belas Artes onde, a partir de 1940, estudou escultura com Corrêa Lima (1878-1974) e frequentou, com Bruno Giorgi, o ateliê da Biblioteca Nacional<sup>2</sup>. Flávio de Aquino e Ceschiatti, impregnados do

---

<sup>2</sup> Descrevendo a rebelião na Escola de Belas Artes, Flávio de Aquino completa: “como repetiria Machado, a confusão era geral. Não havia um chefe esclarecido, com uma personalidade mareante, capaz de impor uma nova ordem e orientar os jovens artistas que, em redor da morta, encarniçavam-se em injuriá-la sem, no entanto, procurarem substitui-la. Lia-se muito, do bem e do mau, como as traças; e, a cada nova descoberta, correspondia uma nova orientação. Em 1942 havia muita discussão, muito chopp, mas pouca arte. Em meio a essa balburdia Ceschiatti, procurando orientar-se às apalpadelas, desatolou-se com arrancos de autodidatismo e acabou salvo. Dois fatores contribuíram principalmente para isto. O primeiro foi ter se deixado conduzir pela sua inspiração, o segundo, e mais importante, a volubilidade que o faria aceitar novas orientações para tão logo rejeitá-las quando contrárias à sua personalidade. Ceschiatti vive em constante contradição consigo mesmo e isto o salvou. Nesta época, para ele, o culto da personalidade sensível vinha primeiro, o do *métier*, depois. Hoje, pelo mesmo princípio da contradição, ele inverte a ordem dos fatores e vemos o *métier* controlando e freando os saltos românticos da emoção, fazendo-o tender para uma forma mais construtiva. No início Maillol o

maquinismo do arquiteto suíço, integraram, em 1942, o Grupo dos Dissidentes (Milton Dacosta, Poty Lazzarotto,

---

seduzia, mas hoje, embora havendo assimilado-lhe os ensinamentos, rejeita-o por novas e mais fecundas concepções plásticas. Penso que a descrição do seu temperamento importa numa melhor compreensão da sua arte. Seu temperamento é o de um sentimental envolto numa capa às vezes um pouco mordaz que reage pelo horror ao ridículo, ao dramalhão, a qualquer amostra de sentimentalismo piegas. É às vezes ilógico, invertebrado – como já o chamaram – outras vezes de uma lógica às avessas, parcial, contudo, nem por isso menos verdadeira. Mas, como disse Baudelaire, ‘os que não têm temperamento devem renunciar de serem artistas’ e a Ceschiatti não lhe falta temperamento. Penso que poderíamos acrescentar, por fim, como nos anúncios: para mais informações ver o belo retrato, profundamente exato, plástica e psicologicamente, feita pelo seu amigo e colega de exposição, Ubi Bava. Quanto à sua escultura, acha-se ela estreitamente ligada à música, à música sinuosa, sensual e ilógica de Debussy. Não é esta observação o resultado de uma pesquisa complicada e profunda, isso acha-se à flor da sua obra. Basta que o conheçamos um pouco, para mais ainda sentirmos as relações íntimas, a estreita afinidade existente entre as suas preferências musicais e o sentido estético da sua obra. Não seria difícil precisar esta afinidade. Se as suas preferências plásticas, estritamente plásticas, quero dizer, estavam antes em Maillol e hoje na escultura clássica italiana, suas tendências espirituais identificam-se com Debussy, com a dança. (...) Ceschiatti, pelo seu temperamento irreverente, vezes por mesmo volível, pela sua tendência lírica quase romântica é um espírito naturalmente avesso ao cálculo, à régua, ao compasso, às impiedosas regras do cubismo e ao raciocínio frio da abstração. O cubismo apenas de leve roçou pela sua escultura. Isso o demonstra a parte menos estudada, menos regrada – mas, no entanto, cheia de graça e sensibilidade da sua obra: os seus desenhos. Se as leis da sua composição são, por vezes, previamente estudadas, aparentemente fixadas e geometrizadas – principalmente nos baixos-relevos – não nos iludem, no entanto, os seus fins. São essas leis, regras gerais, vagas concepções técnicas tomadas de acordo com a necessidade do momento, diluídas sob formas clássicas, tornando-as assim, mais sintéticas, mais claras, mais funcionais e, se quisermos mais modernas. O fim principal almejado é a suavidade languida da ideia, o ritmo ondulante das figuras, o equilíbrio invertebrado, quase instável do seu conjunto: no qual bastaria um pequeno incidente para que tudo se desequilibrasse, para que a graça harmoniosa desaparecesse, e desse lugar a um romantismo piegas. Nesse equilíbrio instável, porém, reside a força e o encanto da sua escultura, doando-a com uma sensibilidade sutil de dança na qual formas e figuras movem-se suavemente” (Aquino, 1946).

Carlos Scliar), defendendo a reforma proposta por Lucio Costa para a Escola, com frequentes chamados para Aquino comparecer à secretaria entre 1943 e 1944. Já Athos Bulcão (1918-2008), que não frequentou formalmente a Escola Nacional de Belas Artes, formou-se nas oficinas de Burle Marx e Portinari (Aquino, 1949a, 1955a, 1958). A eles se acrescentaram Percy Deane, José Moraes, Iberê Camargo, o arquiteto Bolonha, gravador; e Ahmés de Paula Machado. O quisto modernista na Escola de Belas Artes. Nesse espírito de efervescência, Flávio de Aquino não desconhecia o diagnóstico de Oswald de Andrade, por ocasião do II Salão de Maio, logo reproduzido, em setembro de 1938, pelo *Dom Casmurro*, em que Oswald concluía que:

Duas consequências derivam desse apartamento de caminhos que faz do artista um ser oposto à sociedade. De um lado, ele se aperfeiçoa na luta e se refina na técnica, vai às mais aventurosas e livres experiências do quadro e do desenho. Não é à toa que é livre. De outro lado, ele encerra num psiquismo fechado e hostil que vem produzir no século XX as florações interiores das escolas atuais. O artista cria a pintura infeliz. Não podendo realizar-se na sua função harmônica de guia e mestre social nem explicar o ciclo que o repudia, nele se estimula e se analisa. Que podia realizar o artista com a sua pré-ciência intuitiva, com o seu sentimento de dignidade criadora, senão recusando-se a fazer o retrato apologético de uma sociedade de arrivistas e corsários garantidos pelo Estado? (...)

Conforme vimos nesse perfil histórico da pintura, o século XX teve como expressões modernistas o desentulho da velha alma cristã, que trazia no drama da inferioridade o tema da conversão e o estímulo certeiro do pecado. Essa exaltação de formas irregulares, esse símbolo torturado, essa força afásica que traz em si o hábito da morte são o passado. Não podemos, porém, denegri-lo. Nele há a luta milenária da dignidade humana. A pintura de Cézanne como a pintura do surrealista Ernst não se venderam aos donos ocasionais da sociedade. Ela sempre protestou e foi sempre excluída das premiações e das encomendas oficiais. Se essa pintura representa psicologicamente o burguês, superação umbilical do cristão, ela teve uma glória – não deixou dormir Babits. Ela produziu a inquietação das palavras proféticas em meio dos banquetes babilônicos. Ela foi revolucionária porque foi destrutiva. Ela trazia em si os sinais de uma era que se desmancha. Deu mais que a voz sociológica do branco, do adulto e do civilizado, produziu também o grito da criança e do primitivo. E isso queria dizer alguma coisa. Com certeza os seus patéticos documentos figurarão como testemunhas do homem, no processo histórico do futuro, (até) o hábitat geométrico anunciar uma nova arquitetura da vida e da cidade (Andrade, 1992: 146).

A ideia seria retomada em artigo para *O Estado de São Paulo*, em setembro de 1943, acusando Oswald a burguesia, na sua fome ascensional de poder, por ter escorraçado poetas, filósofos e pintores, condenados por uma greve de

infelicidade, a uma arte de confissões, mágoas e “dilúvios de ternura edípica”, como simples espetáculo das catacumbas líricas. A grande pintura adquire, então, feição negativista, inconformada aos salões oficiais. “Foi aí, nessa abstenção, que se pôde refugiar o sentido partidário que objetivamente tomou o quadro, descido de sua função pedagógica e moral” (Andrade, 2004: 131), completa.

Há no jovem Aquino, no entanto, um esforço de discriminação com relação aos imperativos dos “velhos” modernistas.

As comemorações oficiais da Semana de Arte Moderna demonstram que a sua influência há muito já passou. Acho que, no seu tempo, teve ela importância fundamental, pois revelou ao Brasil o que então se passava no mundo. Sobre nós, porém, sobre a nossa geração, pouca influência teve. Comemorámo-la como poderíamos comemorar o centenário da vinda da Missão Francesa ou o da batalha dos Guararapes. Já não é mais um fato artístico, é um fato histórico. (...) Existe um vácuo, ainda não preenchido, entre a geração de 22 e a nossa. Da velha geração somente poucos conseguiram realizar uma obra completa, outros alguns quadros, outros nem isso. Nenhum deles, entretanto, deu diretrizes para a nossa arte. E a nova geração, a quem falta o entusiasmo revolucionário da primeira, perde-se entre a influência europeia – da qual não pode prescindir – a maneira de ser da nossa terra – que não pode definir – e uma apatia completa, um desejo de percorrer caminhos já esgotados. O resultado é uma arte algo caótica, feita de velhos retalhos da

Europa e de indecisões. Nossa jovem arte não tem, ainda, unidade e sentido nacional. Há esperanças, assim como há esperanças no petróleo nacional, na riqueza nacional, na cultura nacional. Realizar-se-ão elas? (Aquino, 1952a).

E à pergunta se os artistas deveriam olhar mais para o passado artístico coletivo, Flávio de Aquino acrescenta:

Absolutamente. Não temos tradição plástica. Nossos artistas do passado pouco nos dizem hoje em dia. Todos eles – se excetuarmos alguns escultores do período colonial – foram débeis ecos da pior pintura académica europeia. Os artistas da época de Vitor Meireles e Pedro Américo jamais tiveram consciência do que se passava em torno deles, voltavam das suas viagens trazendo o que de pior se fazia. Já há muito o impressionismo começara e eles ainda se deixavam extasiar pelas vazias batalhas de Horace Vernet e pelas alegorias *pompier* de Cabanel e Bougerea. Nem ao menos viam Delacroix, Ingres ou Rodin. Hoje estamos melhor informados e, às vezes, até em demasia. (...) Realmente é um mal, mas um mal preferível, principalmente para os jovens, à estagnação, à falta de entusiasmo e à aceitação dos cânones dos mestres de antigamente como se fossem dogmas (...), principalmente para os jovens que, em nossa terra, têm uma vocação irresistível para conservadores. Somos um país jovem, paradoxalmente conservador. Sem passado, com poucas tradições desejamos sempre conservar

não se sabe bem o que. Temos um temor medieval por tudo que é novo (Aquino, 1952a).

Formado arquiteto, em abril de 1946, pela Escola Nacional de Belas Artes, Flávio começara a colaborar, pouco antes dessa entrevista, em novembro de 1948, na coluna “Movimento artístico” do *Diário de Notícias*, com um artigo sobre “Exposição retrospectiva de pintura no Brasil”, e um outro, “Abstracionismo e figurativismo”. Está dado o tom: ele acertaria as contas, no jornal, com o passado e abría os horizontes para o debate contemporâneo. Com efeito, nascido em 1930, na campanha de Getúlio Vargas, o *Diário de Notícias* notabilizara-se, antes da guerra, pelas colaborações de Mário de Andrade, Aníbal Machado, Álvaro Moreira, Alceu Amoroso Lima, Augusto Frederico Schmidt, Luís da Câmara Cascudo, Sérgio Buarque de Holanda e Graciliano Ramos. Em aberto confronto com *O Globo*, de linha mais pop, o jornal atraíra, depois da guerra, um elenco muito eclético: em 1946 aparece o Suplemento Literário, sob a direção de Raul Lima, sendo nele responsável o diretor pelo “Movimento literário”, com colaboradores tais como Raquel de Queiroz, Paulo Dantas, Manuel Diegues Júnior, Ivan Pedro Martins, Mozart Monteiro e Gilberto Freyre. A coluna geminada, “Movimento artístico”, como disse, cabia a Flávio de Aquino, e Afrânio Coutinho mantinha a seção “Correntes cruzadas”. Em junho de 1946, surgem dois poetas jovens, Geir Campos e Afonso Félix de Sousa, que se acrescentam a Bezerra de Freitas, Josué de Castro, Antônio Franca, Homero Homem, Herman Lima, Oswaldino Marques, Aderbal Jurema e mais alguns autores de longa trajetória, como

Clóvis Ramalhete, J. Fernando Carneiro, Ernesto Feder ou Galeão Coutinho. Em 1949, Mário Pedrosa criaria a coluna de artes plásticas no *Correio da manhã*.

Ora, “Abstracionismo e figurativismo” foi também o título da primeira colaboração de Flávio de Aquino para o *Jornal de Letras*, publicação carioca de João Condé que circulava já desde 1949, onde escreviam Álvaro Lins, Carlos Drummond de Andrade, Mário Pedrosa ou Orígenes Lessa e onde se destacaria também sua reportagem a André Lhote (1952) ou a conversa com Lygia Clark (1956). Contudo, paralelo a seu trabalho docente no Instituto Municipal de Belas Artes, a partir de 1954, e tão importante quanto a sua passagem pelo *Diário de Notícias*, é a colaboração de Flávio de Aquino para *O Semanário*, jornal de cunho político dirigido por um antropófago da primeira hora, Oswaldo Costa (1900-1967), responsável, sob o pseudônimo Tamandaré, pela série “Moquém”, da segunda dentição antropofágica<sup>3</sup>. No dizer de outro antropófago, Jayme Adour da Câmara, nessa peculiar “agitação nacionalista com a preocupação de impor um Brasil no original”, o escritor Oswaldo Costa lança *O Semanário*, em abril de 1956, jornal que logo alinhou-se com a formação de uma Frente Parlamentar Nacionalista, de esquerda, o que só ganharia consistência em 1957.

De que estão com medo, Governo e Oposição? De uma revolta popular? Mas, quais são as causas geradoras de uma convulsão dessa natureza? Uma administração limpa? Uma política liberta da

---

<sup>3</sup> Sobre o tema, conferir Jáuregui (2015, 2008), Rio Doce (2023), Brasil (2010) e Brito (2007).

influência dos grandes negócios? A vida barata? A produção assistida? Ou a corrupção administrativa, a política de advocacia de interesses escusos, as riquezas do povo entregues à rapinagem internacional, a produção desamparada, o povo – como disse o Sr. José Américo – morrendo à míngua numa terra de Canaã? A união nacional é necessária, porque estamos em face não só de uma grave conjuntura econômico-financeira e de uma carestia que aumenta em proporções assustadoras o pauperismo do homem brasileiro como de uma tremenda pressão “de fora” para nos obrigar a ceder pela fome a interesses contrários aos nossos, prejudicais ao nosso futuro de povo que aspira a ser livre e independente. Estamos, portanto, em guerra. E toda guerra impõe a união sagrada. União em torno de um programa e não de pessoas. Em torno de coisas concretas, e não de trocas de favores políticos entre partidos (Costa, 1956).

Chegado o caso, Joel Silveira substituía, eventualmente, Oswaldo Costa na direção, contando, além disso, o periódico com colaboradores como Nelson Werneck Sodré, Barbosa Lima Sobrinho, Osny Duarte Pereira, Gondim da Fonseca, Luciano Martins ou Josué de Castro. Aparentemente tão eclético quanto os anteriores, a partir da posse de João Goulart, entretanto, *O Semanário* passou, abertamente, a defender o governo e a legalidade, tentando assim neutralizar o movimento que articulava o golpe para destituir Jango. No plano internacional, não era estranho que o jornal anunciasse que, após a queda de Perón, a Argentina se orientava ao comunismo ou que celebrasse os avanços da

Revolução Cubana<sup>4</sup>. Apogeu e queda de seres nímios. Figuras gigantescas e monstruosas. Paixão colecionista e pura dispersão. Tal o elenco de temas e problemas que povoam as páginas de *O Semanário*. O jornal, obviamente, foi fechado pela ditadura em abril de 1964.

Do *Diário de Notícias* a *O Semanário* traça-se, como se constata, uma peculiar aliança entre jovens intelectuais mais sofisticados, de famílias periféricas, porém, abastadas, e jovens apenas categorizados para um trabalho mais braçal, de famílias apenas remediadas. Flávio de Aquino, representante do primeiro grupo, tenta, com sua irrefreável produtividade, alavancar uma ascensão política, na capital, através de sua ubiquidade nas instituições culturais, ao passo que os menos cotados contentam-se em colocar seu capital intelectual a serviço de suas convicções políticas. Trata-se, como já analisado, de um convívio assaz perverso, no qual os abonados não têm disposição para os encargos docentes, ao passo que os remediados não dispõem do cacife de relações sociais mais alentadas para viabilizarem sua própria institucionalização.

Com o golpe de 1964, Flávio de Aquino não raro jogou ambos os papéis, uma vez que diversificaria seus projetos, ora mediando projetos culturais, como a fundação de museus, com a elite política de seu estado, ou mesmo da federação, ora como docente da Escola Municipal de Belas Artes ou da Escola de Desenho Industrial, mais tarde englobada à Uerj, como porta-voz das posições mais avançadas no campo teórico e artístico. Ao mesmo tempo, o

---

<sup>4</sup> Conferir *O Semanário*. Rio de Janeiro, ano 1, nº 1, 5 a 12 abr. 1956 – ano 8, nº 376, 19 mar. a 1º abr. 1964. Veja, ainda, Sodré (1966) e Câmara (1957).

caráter descomunal e contrastante da nova metrópole, quando comparado à vida pregressa na província, com seus caminhos bifurcados e suas múltiplas perspectivas, levou ele, certamente, a uma atomização da experiência sem precedentes. Manter colunas semanais de artes plásticas numa sociedade, senão refratária, ao menos pouco preparada para esse debate, mostra que o crítico que assim se exprime já deixou de ser capaz de pertencer a seu tempo pela firmeza ordinária do ofício, isto é, deixou de ser realmente histórico, embora não queira, por isso, perder tempo. Ele evita o extremo da literatura, que, no dizer de Maurice Blanchot (1987), é o reino fascinante da ausência de tempo.

## Ausência de tempo

Escrever é entregar-se ao fascínio da ausência de tempo. Neste ponto, estamos abordando, sem dúvida, a essência da solidão. A ausência de tempo não é um modo puramente negativo. É o tempo em que nada começa, em que a iniciativa não é possível, em que, antes da afirmação, já existe o retorno da afirmação. Longe de ser um modo puramente negativo é, pelo contrário, um tempo sem negação, sem decisão, quando aqui é igualmente lugar nenhum, cada coisa retira-se em sua imagem e o “Eu” que somos reconhece-se ao soçobrar na neutralidade de um “Ele” sem rosto. O tempo da ausência de tempo é sempre presente, sem presença. Esse “sem presente” não devolve, porém, a um passado. Teve outrora a dignidade, a força atuante do agora; dessa força atuante ainda é testemunha a lembrança, a lembrança que me liberta do que de outro modo me convocaria, me liberta proporcionando-me o modo de invocá-la livremente, de dispor dela segundo a minha intenção presente. A lembrança é a liberdade do passado. Mas o que é sem presente tampouco aceita o presente de uma lembrança. A chamada lembrança de um acontecimento: isso foi uma vez e agora nunca mais. Do que é sem presente, do que nem mesmo se apresenta como tendo sido, o caráter irremediável, diz: isso jamais aconteceu, jamais houve uma primeira vez; e, não obstante, isso recomeça, de novo, e de novo, *ad infinitum*. É sem

fim, sem começo. É sem futuro (Blanchot, 1987: 21).

Maurice Blanchot afirma nessa passagem que o tempo da ausência de tempo não é dialético, uma vez que aquilo que nele se manifesta é o fato de nada aparecer. O novo, o ser, o que subjaz à ausência de ser, aquilo que ainda é quando já nada existe e deixa de ser quando algo vem a ser, tenta nos convencer de que só existe o novo, a arte, através da perda do ser, ou seja, quando o ser falta em si. *Ars est celare artem*. A questão da arte conota, portanto, a questão do museu. Não esqueçamos que museu e guilhotina são invenções simultâneas e revolucionárias: rolaram cabeças em frente ao Louvre, na Place du Carroussel, desde 1792<sup>5</sup>. Nasce, pois, o museu ali mesmo, no preciso instante em que o poder fica acéfalo, ausente de investidura divina. Mas, ao aparecerem, o museu e sua confiança num caráter progressivo da arte e da história confrontam-se com a própria arte que desconhece a evolução no tempo. A certeza do passado busca materializar a certeza em relação ao presente, e até mesmo ao futuro, sem admitir que essa certeza é sempre elusiva. Não obstante, seis meses após sua contratação no *Diário de Notícias*, em 1 de maio de 1949, Flávio de Aquino abre a questão: “Um museu em Florianópolis”. Uma semana depois, Aquino dividiria a página com um clássico de Murilo Rubião:

---

<sup>5</sup> Conferir Blanchot (1950, 1957), Bennett (1995), Bazin (1967), Hollier (1974) e Didi-Huberman (2013b).

Todavia, o homem não gostou da minha prática de oferecer aos espectadores almoços gratuitos, que eu extraía misteriosamente de dentro do paletó. Considerando não ser dos melhores negócios aumentar o número de fregueses sem o consequente acréscimo nos lucros, apresentou-me ao empresário do parque de diversões, que, posto a par das minhas habilidades, propôs contratar-me. Antes, porém, fui advertido, muito judiciosamente, que se prevenisse contra minhas facécias, pois não seria estranho que eu cismasse em distribuir ingressos graciosos para os espetáculos.

Contrariando os prognósticos do primeiro patrão, o meu comportamento no Circo-Parque Andaluz foi exemplar. As minhas apresentações em público não só fizeram delirar multidões como deram fabulosos lucros ao empresário. A primeira reação da assistência era de repulsa pela minha figura magra, alheia a qualquer entusiasmo. Depois, quando sem saber ou querer, começava a extrair do chapéu coelhos, cobras, lagartos, os assistentes ficavam frenéticos. O último número, sobretudo, constituía uma autêntica sensação. Eu fazia surgir, por entre os dedos, um gigantesco jacaré. Em seguida, comprimindo o animal pelas extremidades, transformava-o numa sanfona. E encerrava o espetáculo tocando o Hino Nacional da Cochinchina. Os aplausos estrugiam de todos os lados, sob o meu olhar indiferente, distante (Rubião, 1949).

Flávio de Aquino, tal como o ex-mágico, faz aparecer, em dezembro de 1948, coincidindo, aliás, com sua estreia

jornalística no *Diário de Notícias*, a ideia de um museu de arte moderna na capital catarinense, o que desbanaria Rio e São Paulo do papel de pioneiras na criação desse tipo de instituição – logo ele, que ergueria o museu de arte de Brasília. Nesse meio tempo, a palestra inaugural de Germain Bazin abre, efetivamente, no Rio de Janeiro, em outubro de 1949, a exposição “De Manet aos nossos dias”, com curadoria de Cassou, Chamson, Dorival, Erlanger, Seydoux e Diehl, exibição de acidentada trajetória, tanto em Buenos Aires (Museo Nacional de Bellas Artes, junho de 1949), quanto no Museu de Arte Moderna (MAM) de São Paulo (março de 1949), e que ainda seria exibida em Caracas. Cresce consequentemente o debate acerca daquilo que um museu deve expor. Uma versão simplificada da história da arte, *ad usum delphini?* Ou a linha de ponta da experimentação na Europa?

Como sabemos, em 1947, inaugurou-se o Museu de Arte de São Paulo (MASP), graças aos préstimos do empresário Assis Chateaubriand e do *marchand* Pietro Maria Bardi, ao passo que, em março de 1949, Ciccillo Matarazzo criou o MAM de São Paulo, dirigido de início pelo crítico belga Léon Degand<sup>6</sup>, a quem sucederia, em 1950, Lourival Gomes Machado. As duas instituições tomaram como modelo o MoMA (1929), isto é, um museu privado, pautado, porém, por uma função pública, visando ir além da simples conservação e exibição das obras de arte, para enfatizar sua tarefa pedagógica de criação de público. A linha de fuga

---

<sup>6</sup> Numa entrevista com Degand, ele afirma que não há senão pintores e que a abstração é uma aventura, uma tentativa absolutamente moderna e nova, discriminada, porém, do *métier* (Wiznitzer, 1952).

levaria em duas direções: em São Paulo, à fundação da Bienal (1951), construída, como apêndice do MAM, à imagem e semelhança da vêneta (Aquino, 1951a) e, no Rio, pela influência direta de Nelson Rockefeller, à criação também de um Museu de Arte Moderna (Aquino, 1958).

Nesse entendimento, a exposição francesa abre no MAM-SP, em março de 1949, com o título “Do Figurativismo ao Abstracionismo”, enquanto a versão portenha, do mesmo título que a do Rio de Janeiro, foi complementada por um conjunto de trinta e nove telas cedidas por colecionadores argentinos. A crítica não foi benevolente com ela. Jorge Romero Brest, diretor da revista *Ver y Estimar*, após uma terceira viagem à Europa, no verão daquele ano, tendo entrado em contato com jovens artistas locais, sofre uma virada em sua avaliação dos artistas concretos, até então praticamente ignorados por *Ver y Estimar*, de sorte que “De Manet aos nossos dias” lhe pareceu o antiparadigma do que deveria ser uma exposição de arte contemporânea. No Brasil, coube esse papel a Waldemar Cordeiro, quem, junto a Luiz Sacilotto e Lothar Charoux integraria, em 1952, o grupo de arte concreta *Ruptura*<sup>7</sup>.

Como Tomás Maldonado em Buenos Aires, Cordeiro também entendia que o papel da arte não era comentar a realidade, mas produzi-la. Após dedicar três crônicas, de caráter histórico-pedagógico, à exposição “De Manet aos nossos dias” (16, 23, 30 out. 1949), Flávio de Aquino, quem celebrou a exposição francesa, aborda, em 18 de novembro, a trajetória de um pintor argentino, “Emilio Pettoruti”. São

---

<sup>7</sup> Sobre o tema, ver: Payró (1949), Brest (1949), Giunta (2005, 2008, 2023) e Piddo (2020).

linhas mais gerais que, retocadas com maior precisão, podem ser lidas também, uma semana depois, em *Letras e Artes*, o suplemento de *A Manhã* dirigido por Jorge Lacerda. Vemos que foge, relativamente, à polêmica concreto-abstracionista, e tende a homenagear valores já consagrados, destacando, em filigrana, a relevância pedagógica dos museus.

EMILIO PETTORUTI, artista dos mais sérios e considerados da América, apresenta hoje, sob o patrocínio do I.A.B., uma pequena amostra de sua obra, já vantajosamente representada em numerosos museus e coleções particulares do Velho e do Novo Mundo.

Nascido em 1895, em La Plata – República Argentina – cedo partiu para a Itália, com uma bolsa de estudos. Depois de ter participado de várias exposições coletivas, realiza a sua primeira exposição individual, em 1916, em Florença. A partir de então, realizou numerosas exposições na Itália, Alemanha, Áustria, e França, tendo, em 1921, estudado na Alemanha e vinculado-se ao movimento moderno de Munique. Depois de sua exposição em 1923, em Berlim, foi publicada a primeira monografia sobre o artista, por uma editora especializada da capital alemã.

Em 1924, retorna ao seu país, e começa, por meio de exposições e conferências, uma intensa luta pela divulgação e compreensão das novas tendências artísticas, que eram motivo de incompreensão, senão de injúria. A apresentação de suas obras desencadeou no ambiente portenho uma agitação jamais registrada na história das artes argentinas.

Em 1930, foi nomeado diretor do Museu de Belas Artes de La Plata, cargo que exerceu até 1947, quando foi demitido, e onde teve ensejo de promover uma série de exposições de artistas de todo o mundo, exposições de artistas que eram apresentadas depois pelos vários museus provinciais, trabalho que teve enorme repercussão e influência decisiva no desenvolvimento da pintura moderna em sua pátria.

Nesse interim, funda revistas de arte, escreve artigos, dá cursos, realiza conferências. Em 1942, é convidado a observar nos Estados Unidos a organização de museus e a expor em São Francisco, no Museum of Art. Em 1943, realiza em Nova York uma exposição individual, que circulará logo após por diversos museus americanos. Nesse mesmo ano promove grande mostra retrospectiva em Buenos Aires.

A obra de Pettoruti, conhecida e divulgada em inúmeras publicações especializadas, tem sido motivo de extensos elogios e estudos de críticos da força de um Marinetti, Carlo Carrà, Julio Payró, Julio Rinaldini, Jorge Romero Brest, Leonardo Estarico, Córdoba Iturburu, Guillermo de Torre, Joaquim Torres García, Ricardo Güiraldes, José León Pagano, Alfred Frankenstein, P. M. Bardi e Marguerita Sarfatti. Ao ser apresentada no Brasil, pela primeira vez, a obra de um artista tão considerável, não devemos esquecer que estamos também diante de um amigo dos artistas brasileiros, pois deve-se a ele, quando ainda diretor do Museu de Belas Artes de La Plata, em 1945, a primeira exposição de

pintura moderna do Brasil realizada na Argentina (Aquino, 1949b: 5)<sup>8</sup>.

Eis o elo que amarra ambos os textos. Pettoruti é importante porque foi por seu intermédio que a coleção Marques Rebello, organizada a pedido de Juscelino, prefeito de Belo Horizonte, para ser exibida na Pampulha, conseguiu ultrapassar a fronteira e foi, finalmente, exibida em La Plata, Buenos Aires e Montevidéu, em 1945. Uma parte minoritária da mesma é que viria engrossar o patrimônio do recém-criado museu de Florianópolis<sup>9</sup>, cujo anteprojeto seria assinado por Flávio de Aquino (Aquino, 1949c)<sup>10</sup>. Na sua

---

<sup>8</sup> Conferir também Brest (1948), Chiarelli & Wechsler (2003), Iturburu (1980), Orgambide & Forn & Pacheco, (2001), Wechsler (1999, 2005, 2008) e Artundo (2011).

<sup>9</sup> Bruno Giorgi (1949), em visita à cidade, admite o fascínio pelo acolhimento que nela teve: “Do busto de Rui Barbosa direi, que foi colocado na praça 15 de Novembro, tendo falado por essa ocasião o Sr. Armando Simone Pereira, secretário da Educação e da Justiça. Quanto à cidade, confesso-me surpreendido ante o ambiente cultural e artístico de Florianópolis, sobretudo o grupo de jovens do Círculo de Arte Moderna. É um movimento admirável e digno de nota o que eles ali empreendem, mantendo a revista *Sul*, já tão conhecida aqui no Rio, o teatro experimental e o museu de arte moderna. Poderei citar, ao acaso, os nomes de Ody Fraga e Silva, Salim Miguel, Eglê Malheiros, Walmor Cardoso, Sálvio de Oliveira, Archibaldo Neves, Élio Balstaedt e Pedro Tauilos. Não vá nisso, porém, nenhum melindre; estou citando apenas os que me vem à memória no momento. E quais os principais característicos do movimento? O característico principal é a homogeneidade. Depois, a seriedade. Convictos dos altos fins da cultura e da arte, procuram realizar uma obra impessoal, com um sentido de grupo. Quer dizer: agem, norteados por um pensamento comum, que os irmania nos ideais e nos propósitos. E é de destacar-se, acima de tudo, o fato de serem muito jovens; alguns não possuem mais de dezenove anos”.

<sup>10</sup> Em pouco tempo, sem edifício próprio, o museu morre à míngua, como denuncia a revista *Sul*. Conferir Miguel (1951).

crônica, portanto, o crítico não deixa de homenagear, *en passant*, o esforço municipalista do pai<sup>11</sup>, argumentando que:

Em Santa Catarina a obra cultural começou há tempos, com a criação de centenas de escolas-modelo espalhadas pelos municípios. Com isso elevou-se o nível mental, preparou-se o terreno indispensável para novas e fecundas relações. Marques Rebelo achou, assim, o clima necessário e em oito meses nascia o primeiro Museu de Arte Moderna, oficial, existente em nosso país. Chegou, portanto, o auxílio no momento azado e prosseguiu, com o auxílio governamental, a obra pelos antecessores.

Em setembro de 1948, quando ali levou uma exposição de setenta telas, realizou três conferências e um concurso de desenho infantil, gostou da cidade, da ajuda do grupo da revista *Sul*, da maneira com que foi aceita a iniciativa e pôs toda a sua atividade nervosa e incansável na criação deste Museu.

No grupo Dias Velho reuniu quatorze telas. Pancetti, Djanira, Santa Rosa e outros foram os primeiros. Dentro em breve outras telas virão

---

<sup>11</sup> José Lins do Rego encomiará o projeto do diretor do jornal, eleito deputado com o apoio da UDN, para subsidiar os museus de arte moderna de Rio e São Paulo: “Um povo sem arte é um povo desgraçado, tão desgraçado quanto um povo sem pão. Estou certo que os nossos deputados prestigiarão o projeto Lacerda. Muitos erros têm-se cometido em nossa Câmara. Há deputados que deviam estar no banco de réu. Apesar de tudo, ainda não perdi a fé em nossa democracia. Se por um lado vêm eles realizando política suicida, em relação a interesses básicos do país, por outro se portam com vigor e superioridade à altura de nossas tradições. Não é um Congresso perdido; é um Congresso que poderá recuperar a confiança da Nação, se reagir contra a decomposição que nos degrada. Todos nós esperamos que o projeto Lacerda seja votado com o apoio de todos os homens que queiram servir ao Brasil” (Rego, 1953).

pois Marques Rebelo põe todos na dança. Pede, agita, escreve, promove exposições, vai e volta a Santa Catarina, arranja verbas, doações. O governador de São Paulo, Dr. Ademar de Barros, doou nove quadros, o Sr., Francisco Matarazzo dois, e mais outros já estão na lista.

Vai, assim, espalhando cultura pelo interior do país, criando novos interesses, novas discussões, novos problemas. Símbolos de vitalidade da arte contemporânea. Já levou exposições a São Salvador, Belo Horizonte, Porto Alegre, Florianópolis, Lages, Blumenau; pretende levá-las à Curitiba, Recife, Cataguazes onde, enfim, houver algum interesse, um pouco de apoio e gente que goste de ver obras de Portinari, Pancetti, Djanira, Segall, Santa Rosa, Derain, Gris, Metzinger, em resumo, arte moderna.

É necessário que outras cidades sigam o exemplo. Cidades do interior do Brasil sem Museus, sem obras de arte, sem cursos de desenho, sem estímulo, cujo público tem pelo pintor a mesma atenção que se dá aos loucos, às crianças e aos poetas românticos, - um sorriso condescendente de homem adulto e são umas palmadinhas nas costas de quem, embora interessante, não regula muito bem (Aquino, 1949d).

O museu custodia o enigma da arte, seu secreto e verdadeiro significado (Deotte, 1993). Por isso mesmo, não surpreende que, em suas crônicas para o *Diário de Notícias*, Flávio de Aquino reitere, frequentemente, a questão: “O Museu de Arte Moderna de São Paulo” (20 mar. 1949); “Uma exposição no Museu de Arte Moderna”, com destaque para Masson e Picasso (25 set. 1949); “Um museu de Resende” (29

jan. 1950); “O museu de Cataguazes” (5 fev. 1950); “Os dois museus de São Paulo” (26 fev. 1950); “Um museu em Resende” (2 abr. 1950); “O Museu de Arte” (7 maio 1950); “Uma exposição de arte francesa” (18 jun. 1950), *volens nolens*, levando água ao moinho de Marques Rebelo como desbravador<sup>12</sup>, tema recorrente na imprensa nacional, porém, pouco destacado na memória catarinense, talvez por traduzir um esforço de modernização institucional de caráter transregional<sup>13</sup>.

---

<sup>12</sup> Ver Clifford (1997), Duncan, (1995), Pratt (1999) e Kurnitzsky, (1992).

<sup>13</sup> Segundo depoimento do autor de *Oscarina*, até 1949, “já foi instalado, como se sabe, o Museu de Arte Popular de Cataguazes. O prédio destinado à instalação do Museu de Arte Moderna de Florianópolis, já fundado, está por converter-se em magnífica realidade. O nosso Flávio de Aquino já preparou o projeto a ser apresentado ao governo catarinense. Para esse museu obtive 300 mil cruzeiros de doações de objetos de arte. O ambiente favorável à compreensão da arte moderna vai se criando com um trabalho dessa natureza e, ainda há pouco, em Florianópolis, foi inaugurado o busto de Ruy Barbosa, feito pelo grande escultor Bruno Giorgi, coisa que dificilmente teria acontecido não fora essa campanha em prol de uma arte decente. Muito contribui para um movimento como este, o interesse das autoridades. Em Santa Catarina encontrei da parte do Dr. Armando Simone Pereira, Secretário de Educação e Saúde, a melhor compreensão para o problema. Ao lado disto, o grupo dos jovens do Círculo de Arte Moderna vem criando uma atmosfera benéfica para a receptividade aos movimentos estéticos contemporâneos e modernos. Além daqueles museus, estão por ser fundados os de Belo Horizonte e Porto Alegre, e já estamos em entendimento para uma iniciativa de igual natureza em Resende. Acerca da importância dos museus, devo dizer que a arte moderna tem um campo muito grande para a venda, mas tal não é possível sem um aparelho adequado que possibilite a ligação entre o público e os artistas. E este aparelho reside nos museus, que, através de suas galerias permanentes e exposições sucessivas para a venda, vão fornecendo esse íntimo contato, que conduz naturalmente à compreensão dos problemas artísticos do nosso tempo e ao interesse em se possuir obras de artistas contemporâneos. É preciso frisar que a aquisição de uma obra de arte moderna demonstra o bom gosto na compreensão dos problemas do nosso tempo, como ainda representa até um emprego de capital excelente, pois sujeita a indiscutível valorização das peças. Comprar um quadro da Renascença, por exemplo, e

Em última análise, poderíamos dizer que os conceitos de museu, Estado-nação e cultura moderna são intercambiáveis. Um não se dá sem o outro. A função do museu é a de fornecer um espaço em que a nação e a comunidade se reconheçam enquanto unidade do Estado. O objeto de arte museificado é uma tela em que se projetam as subjetividades desejantes do comunitário, a encenação da cerimônia da visão, que busca coincidir com o autoconhecimento do observador. Colocam-se, nesse ponto, duas vertentes. De um lado, o sentido ou significado de um objeto no museu é perpetuamente diferido por uma rede de associações, de caráter formal ou temático. Seu valor, portanto, é múltiplo. Mas, de outro lado, o objeto museificado é invariavelmente qualificado como único e incomparável, singular e canônico, sendo seu sentido ou significação uma simples variável do caráter representativo da peça. A forma de um objeto de arte é lida, em consequência, como a figura de sua verdade. Em palavras de Flávio de Aquino:

a forma, embora só tenha vida quando a anima  
um sentimento é, na realidade, um elemento

---

quase impraticável; os impressionistas só milionários os podem adquirir, concluiu assim suas considerações, o escritor Marques Rebelo. Esse entusiasmo e devotamento de Rebêlo à campanha que vem desenvolvendo pelo país em favor da pintura, escultura etc., é realmente impressionante. Quem conhece o crítico mordaz e o ironista demolidor, cético de tudo e de todos, há de surpreender-se, ouvindo-o, com a gravidade de um apóstolo integrado na defesa de um ideal, discorrer sobre assuntos e problemas das artes plásticas no país. A pintura foi para ele uma espécie de Orfeu, adormecendo a fera da maledicência e do sarcasmo que lhe habita o espírito... Com essa transformação de Marques Rebelo, muito lucraram as artes plásticas do país. Mas quem saiu perdendo foi a literatura brasileira” (Rebelo, 1949).

abstrato. Assim como o conteúdo independe da realidade ou não do sentimento e obedece somente ao seu caráter de emoção essencial, a forma, por sua vez, abstrai-se completamente da realidade exterior, disciplinando-se, tão só, a um ritmo interno e próprio, que é a coerência estilística, isto é, a harmonia das partes entre si e a destas com o todo numa síntese que restitui de forma cristalina o sentimento. Esta fusão perfeita entre os elementos formais e o conteúdo deve apresentar absoluta identidade, e esta só se dá quando o artista, abstraindo-a do externo da natureza, a ordena pela necessidade de fundir forma e conteúdo. A presença de um estilo na obra de arte nada mais é do que essa harmonia. Há, pois, na obra de arte, uma criação, uma nova transposição traduzida em forma e arrumada segundo uma nova ordem que não é a da natureza. A natureza é então superada e resolvida. O que se achava disperso num emaranhado de formas a sentimentos antagônicos torna-se claro e coerente; o que era antes particular transforma-se em universal devido à abstração formal que dá unidade e estilo à obra de arte. Esta abstração formal nada mais é senão a tão vituperada “deformação” dos artistas modernos. Arte é sempre abstração formal; é, portanto, sempre “deformação”. Tanto os primitivos quanto os maiores nomes da Renascença deformavam e submetiam a natureza, segundo as características do seu tempo, às imposições de um estilo pessoal. Alguns, mesmo, como Botticelli, levaram a deformação às suas últimas consequências, afastando-se da realidade superficial.

Uma vez admitida a legitimidade da deformação, impossível é fixar seus limites. Ridículo seria

estabelecer-se um novo cânnone, limitando-a a centímetros quanto ao desenho, e a tons quanto à cor. Ela nasce, como já dissemos, das necessidades imperiosas do estilo, da coerência entre a forma e o conteúdo. Na obra de arte de um pré-renascentista, alheia à terceira dimensão e voltada para a cor como elemento preponderante, cabe ao desenho sugerir os cheios e os vazios, ligar as figuras por meio de linhas simples e provocar, por intermédio da deformação, a valorização dos contrastes. O que Rembrandt sublinha com a cor, Giotto o faz com a linha e Boticelli com o arabesco sensível, capaz de invocar o movimento sutil das figuras. A preponderância do elemento formal (cor, linha, passagens etc.), impõe necessariamente o sacrifício dos outros (Aquino, 1951b).

Comprova-se, desse modo, a relativa coincidência entre as posições de Flávio de Aquino e Mário Pedrosa, corroborada pela elogiosa resenha de sua obra (Aquino, 1950a), que, entretanto, recebera restrições por parte de Sérgio Milliet<sup>14</sup>. Dada essa concepção formal-universalista,

---

<sup>14</sup> “Dizia Wagner em 1848 (citação do autor) que ‘na época de sua floração a arte dos gregos era conservadora, porque se apresentava à consciência pública como uma expressão válida e adequada. Entre nós, a arte verdadeira é revolucionária, pois só existe em oposição aos valores geralmente admitidos’. Nada mais certo e a observação se aplicaria a todos os períodos clássicos (conservadores) e revolucionários (românticos) da história da arte. Mas quererá dizer isso que a arte não revolucionária de nossa época seja menos social do que a participante? É o que parece afirmar Mário Pedrosa ao anotar que ‘a função social da arte decaiu. Abria-se a era do culto impessoal da forma’. Eis uma afirmação mal expressada. A função social da arte não decai nunca, o que acontece é não ser ela permanentemente positiva. Nem visar a coletividade em seu todo, mas grupos e parcelas dessa coletividade. A função da arte quando positiva acarreta a agregação dos

completamente identificada com o humanismo<sup>15</sup>, é bom não esquecer, contudo, que o museu colabora à contestação que anima toda cultura, como nos relembra Blanchot, e embora

---

indivíduos em torno de certos valores essenciais ao grupo. É o caso da dança entre os primitivos, da música guerreira nas revoluções etc. Quando negativa, essa função passa a ser a de um laço de resistência para as minorias ultrapassadas, mas que ainda detém o poder ou gozam de suficiente prestígio para manter-se mais ou menos coesas ante a pressão das maiorias. É o caso da arte parnasiana e da arte simbolista em dado momento; é o caso do surrealismo ou do cubismo em nosso tempo. Através desse requinte formal se entendem e se fortalecem certas elites, como através de determinadas normas de vida se reconhecem e se unem os aristocratas” (Milliet, 1949: 5).

<sup>15</sup> Escreve Flávio de Aquino, em relação a Miguel Ângelo Buonarroti, que “nascido na Toscana, em 1475, aluno de Domenico Ghirlandaio, foi pintor, escultor, arquiteto e poeta e tudo isso ele o foi de maneira incomum e grandiosa, pois sua escala não era a do comum dos mortais. Sua imaginação ardente e vigorosa imprimiu a todas as suas obras um ritmo dramático e majestoso inquieto e apaixonado. Sua vida solitária, sua alma insatisfeita e poderosa sempre em luta com o mundo e a condição humana, encarnavam para os seus contemporâneos, que com justa razão o julgavam um ser sobrenatural, o próprio gênio da Itália e, para nós outros, o último grande artista do Renascimento e o primeiro de mundo moderno. Miguel Angelo inicia a grande galeria do gênio romântico, a galeria dos grandes desajustados em eterno conflito com o mundo que os cerca. Solitário no meio de um século turbulento passou sua longa vida a serviço de todos os poderosos do seu tempo, concebendo projetos grandiosos e sofrendo por não poder realizá-los. Das suas mãos onipotentes saíram seres animados de intensa vida interna, de um dinamismo misterioso cujo equivalente plástico era, para ele, o movimento. Conhecia profundamente o corpo humano e dele se serviu com uma paixão, com uma ciência e com uma audácia inaudita. No fim da sua vida, encerrado em profunda solidão, desprezando a glória e o mundo, só esperava da morte a paz que na vida não tivera. ‘Conduzido por muitos anos à minha hora derradeira, reconheço bem tarde, ó mundo, as tuas delícias. Prometes a paz que não tens. Prometes repouso, que morre antes do nascimento. Digo e sei por experiência: só é eleito do céu aquele cuja morte sobrevém logo ao nascer’. Dele diz Vasari, seu discípulo e amigo: “Deus concedeu também a este privilegiado mortal um fino raciocínio filosófico, uma alta moral e o dom da poesia, para que o mundo visse nele, como num espelho, o ideal vivo ao que de mais nobre e puro pode aspirar a humanidade” (Aquino, 1951c). Para uma crítica dessa posição idealizada, conferir Didi-Huberman (2023).

a ideia ainda não fosse muito clara, em 1950, quando ele a formula, fomos gradativamente compreendendo que o Museu, sempre incompleto, glorifica apenas uma arte e nela almeja apenas a perfeição e a certeza (Adorno, 2017; Nancy, 1994). Admitindo que a arte é sempre universal, conforme o Museu começa a desempenhar um papel ativo e central na cidade, a arte, consequentemente, torna-se arte de museu. Nesse sentido, a arte moderna, conservada no Museu, adquire consciência de sua própria verdade: ela não mais depende de uma seita ou igreja, nem de uma história ou peripécia, nem mesmo de uma figura. Seu objetivo é suspender a vida imediata<sup>16</sup> e, se possível, questionar-se

---

<sup>16</sup> Para Aquino não existe progresso na arte, existe apenas a descoberta de novos processos técnicos. “O conceito errôneo do progresso da arte gerou-se do preconceito acadêmico ‘arte, imitação da natureza’. Durante séculos mediu-se o valor da obra de arte pela capacidade do artista em representar fielmente os modelos naturais. Por isso, as artes primitivas, as orientais e tantas outras foram apenas objeto de estudos históricos e arqueológicos e consideradas como inferiores à arte da alta Renascença e à da Grécia clássica, que foram tomadas como padrão. A tradição era, então, limitada a essas duas etapas do pensamento artístico e jamais se pensou na existência, apenas, de uma ou duas tradições, e sim uma infinidade delas. Passou inteiramente despercebido o fato de que a capacidade de reproduzir textualmente a natureza é um aspecto secundário da questão e que artes da maior importância passaram perfeitamente bem sem essa capacidade. Hoje em dia substitui-se o critério da *capacidade artística* pelo da *vontade artística*. ‘Para nós deve ser axiomático – disse Worringer – que tudo o que se quis se pôde, e o que não se pôde é porque não estava na direção da vontade artística’, isto é, não se achava em conexão com o espírito e as necessidades metafísicas da época. E, assim, a capacidade que antes passava por padrão indiscutível de valor artístico, foi substituída pela vontade. As mudanças da vontade na história da arte não são caprichosas ou acidentais: acham-se em íntima ligação com as mudanças que se verificam na constituição psico-espiritual da humanidade, com essas mudanças que refletem as emoções humanas sob o influxo das transformações sociais. Desta maneira, o conceito de Hegel e Spengler que tinha por certo que a arte já percorreu todo o seu caminho e que nada se poderia acrescentar à Grécia e à Renascença, tidas como ápices, cai por terra, assim como a afirmativa de que só poderiam viver as obras

acerca da vida das formas (Focillon, 2019), a “vida” da arte, que é sempre uma sobrevivência (Didi-Huberman, 2013a).

---

que perpetuassem a tradição perdida. Todo o verdadeiro artista sempre achará, dentro das limitações técnicas e das aspirações da sua época, a imagem que busca para exprimir o sentimento. Eis porque tanto é belo e expressivo um mosaico bizantino quanto uma escultura grega do século IV, uma tela de Ticiano, de Rembrandt ou de Delacroix. O denominador comum que une todas essas manifestações artísticas se acha na eternidade das emoções que representam; visto que essas emoções estão livres de quaisquer ligações conteudistas, históricas, morais ou políticas e independem do progresso material e dos meios que a arte emprega”. (Aquino, 1953a: 43-45).

## A crítica hostil

Que se convença eles, os nossos futuros pintores, de que não precisamos emprestar a vida própria a cada arte de país europeu para termos uma arte também. Pelo contrário, esforço deve haver para que, depois dos anos de aprendizagem técnica que o governo lhes concede, eles se desembaracem das recordações de motivos picturais que tiveram, das sugestões de arte local que sofreram. E, incorporados ao nosso meio, à nossa vida, é dever deles tirar dos recursos imensos do país, dos tesouros de cor, de luz, de bastidores que os circundam a arte nossa que se afirme, ao lado do nosso intenso trabalho material de construção de cidades e desbravamento de terras, uma manifestação superior de nacionalidade.

Oswald de Andrade, “O Pirralho”, 1915.

Em 1952, Flávio de Aquino faz uma demorada viagem pela França, Itália e Suíça. Retorna encantado com a catedral de Chartres, a cidade de Assis e a pintura dos primitivos italianos. E com certos críticos de arte igualmente italianos. “Na época, eu queria ser o Benedetto Croce da crítica brasileira”, admitiu num depoimento. Para Croce, autor muito elogiado de fato e incorporado por Flávio de Aquino nas suas avaliações, de firme fortuna, aliás, no domínio anglo, provavelmente por sua forte compreensão liberal da arte e

da história, o que pressupõe idealismo historicista, um conceito elitista de cultura e uma consequente incapacidade de conceber uma sociedade civil<sup>17</sup>, a obra de arte não era um objeto físico, mas apenas mental, uma vez que ela era definida pela intuição<sup>18</sup>. Em “A teoria da arte como pura visualidade” (1911), bem como em *A crítica e história das artes figurativas e suas condições atuais* (1919), estuda Croce a relação entre as artes plásticas e a literatura, admitindo que naquelas é preciso buscar a forma estética e não a matéria, evitando, desse modo, as leituras filosóficas ou simbólicas. Se os formalistas procuram o estético em linhas e cores, elementos, a seu ver, extra-artísticos, que configuram, não exatamente a forma pura, mas sim a *forma abstrata*, Croce considera, entretanto, que uma pintura não é captada pelo olhar, mas, com todas as forças do espírito, pela intuição lírica ou a imagem estética.

Transpondo para as artes plásticas o método empregado por Benedetto Croce para a poesia e tomando ao acaso um quadro de um mestre famoso, por exemplo, uma das Madonas de Rafael, vemos que se acharam contidos na tela dois elementos essenciais. *Primeiro*, um conjunto de imagens, de formas expressas pelas linhas e

---

<sup>17</sup> Carr (1917), Orsini (1961), Copenhaver *et al.* (2011) e Claverini (2021)

<sup>18</sup> Na primeira aula do *Breviario de Estética*, Croce (1938) define que: “el arte es visión o intuición. El artista produce una imagen o fantasma, y al que gusta del arte dirige la vista al sitio que el artista le ha señalado con los dedos y ve por la mirilla que éste le ha abierto, y reproduce la imagen dentro de sí mismo. Intuición, visión, contemplación, imaginación, fantasía, figuración, representación, son palabras sinónimas cuando discurremos en derredor del arte y que elevan nuestra mente al mismo concepto o a la misma esfera de conceptos, indicio del consenso universal.” (Croce, 1938).

pelas cores; *Segundo*, um sentimento puro que domina toda a tela gerado pelo ritmo harmonioso das linhas e das cores e que “pertence tanto ao artista quanto a nós” (Croce). Um sentimento de sensível poesia desrido completamente de quaisquer considerações utilitárias, religiosas ou morais, repercutindo principalmente como emoção essencial, isto é, como emoção pura e absoluta contida no fundo existencial de todo o ser humano, seja este sábio ou ignorante, religioso ou ateu, moral ou imoral.

Desta maneira, tomando emprestado a Benedetto Croce sua famosa definição, concluímos que a “arte é um sentimento contemplado”, ou seja, “intuição formal pura da representação”, visto que se acha pura de qualquer referência histórica, mitológica ou realista quanto à realidade ou não das imagens representadas. No entanto, sentimento e imagem não se acham aí em oposição; mas realizam absoluta identidade, não podem ser desligados um do outro. Assim como a alma só é alma quando corpo e o pensamento só o é quando ação, o sentimento não pode subsistir sem a imagem e esta sem o sentimento... Não podem ser separadamente qualificados de artísticos, porque é somente a sua relação que é artística, isto é, a sua unidade, a unidade concreta e viva da sua síntese a priori formada pelo sentimento e a imagem na intuição. O sentimento sem a imagem é cego; a imagem sem o sentimento é vazia (Croce).

Com esta concepção, aliada a outra que extinguiu a velha oposição entre o romantismo e o classicismo – exprimindo aquele como tendendo para o sentimento e este, o classicismo, para a representação e identificando a presença de

ambos em todas as obras de arte – Croce superou a interminável querela entre conteudistas e formalistas (Aquino, 1953a: 30-31)<sup>19</sup>.

Um dos discípulos de Croce foi Lionello Venturi (1885-1961), cujo estilo era muito admirado por Aquino. Venturi aceitava o caráter empírico das fórmulas de pura visualidade e as utilizava para descrever o conteúdo temático das obras, tal como se constata em *O gosto dos primitivos* (1926), e muito embora discriminasse um uso, digamos, acadêmico da *forma* (oposta ao conteúdo), aceitava, entretanto, que, em artes plásticas, se usasse forma como “forma plástica”, em oposição ao colorido. Mesmo assim, a avaliação que Flávio de Aquino faz do que seria “primitivo” e “autóctone”, duas noções extremamente problematizadas pelos modernistas, delata uma compreensão apenas parcial de Venturi, uma vez que a exigência de equilíbrio formal continuou sendo para o crítico brasileiro o *non plus ultra* do *métier*. A avaliação que Aquino faz da obra de Maria Martins, em 1950, em nada difere, portanto, das objeções formuladas por Clement Greenberg ou Mário Pedrosa<sup>20</sup>. Vamos transcrevê-la na íntegra:

Inaugurou-se, no sétimo andar da A. B. I., com um público refinado, a exposição da escultora patrícia, Sra. Maria Martins, patrocinada pelo

---

<sup>19</sup> Um crítico militante, Mário Barata, fundador, em 1946, do Conselho Internacional de Museus (Icom), e da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA, 1949), à qual se filiaram Mário Pedrosa, Antonio Bento e Sérgio Milliet, resenhou elogiosamente o livro de Aquino. Conferir Barata (1953).

<sup>20</sup> Remeto a meu livro *Maria com Marcel. Duchamp nos trópicos* (Antelo, 2010).

*Jornal de Letras*. Um luxuoso catálogo informava o público – se assim nos é permitido chamar, mais uma vez, tão elegante assistência – e a crítica sobre os sucessos internacionais da artista. Numa delas, Ozenfant, num assomo de entusiasmo, escreveu : “Je crois avoir été le premier à avoir fait du bruit d’enthousiasme, à propos de la première exposition, *Maria*, en 1942 – je prononçai le mot génie”. Grito surpreendente numa Franca céтика, num país indiferente ao “gênio”, para uma crítica que viu nascer o cubismo, o fauvismo, o surrealismo, tantas e tão diferentes manifestações de arte e do poder criador do homem.

Tudo isto é estranho para nós, estranho e incompreensível, tão estranho e incompreensível como o são, para a quase totalidade dos brasileiros, as românticas “divindades amazónicas” ou as “terríveis lendas dos índios da Amazônia” – lendas que fascinam o espírito requintado do europeu e dão, a nós, uma feição misteriosa, selvagem, encantadora, mas enganosa. Eles nos admiraram pelo que não somos e gostaram, talvez, da escultura da Sra. Maria Martins pelo que ela não é. Só assim poderemos explicar aquela palavra “génie”; a mesma que eles usaram para Miguel-Ângelo, para Rodin e que, por vezes, ainda negam a Maillol e a Despiau. Desconfiemos da palavra “génie”, hoje ela não é mais, como no tempo de Baudelaire, sinônimo de “paciência”, mas de desordem, insensato e incongruência.

Mas entremos na exposição cujo sucesso social, cujo apoio e ajuda de todos, faz lembrar o deserto da exposição de Maria Leontina e de tantos outros nomes e abandonados artistas. As mais fantásticas alucinações dão aí *rendez-vous* sob o signo do

erotismo. Lá tudo acontece, menos escultura. Há imaginação, há certa poesia, umas formas surpreendentes, certos aspectos misteriosos e fantásticos que, sob o manto da literatura, subvertem a visão do espectador e conduzem-no a considerações que podem ser muito elogiosas, mas que nada têm a ver com a escultura, principalmente com a escultura de um “gênio”. Formas literárias, com intenções psicológicas, substituem e mascaram, aí, o ritmo da escultura; um realismo, por vezes, grosseiro menos na forma material que no espírito da obra – junta-se à imaginação rica da artista e envia o olhar do crítico para a literatura do tema. Tudo fascina, é poético e surpreendente, mas não é escultura. E por que não é escultura? Simplesmente porque lhe falta qualquer sentido plástico.

A escultura da Sra. Maria Martins, que obedece em certo sentido, quanto ao conteúdo, a intenções surrealistas, pretende realizar-se, no caminho plástico, na harmonia conjugada dos “perfis” e dos “valores”. Mediante o recurso dos “perfis” - contorno exterior da forma - e dos “valores” - acentos de sombra e de luz - procura ela restituir ao espectador sua visão poética do mundo. No entanto, um e outro elemento ela usa atrabiliariamente, por instinto, de maneira que os “valores” ora passam a dominar ora são escravos dos “perfis”: jamais se distribuem numa ordem harmônica cuja sutileza dos meios, exatamente medidos, dêem ao todo um modelado sutil de contrastes entre a sombra e a luz. Estes “valores”, que são para a escultura o que o claro-escuro é para a pintura, são colocados apressadamente, sem qualquer raciocínio plástico, sem que haja uma dosagem sabiamente estudada entre a

sucessão de pontos claros e escuros. Não há nenhum equilíbrio de “valores”, nenhum espaço apreciável que dê lugar a relações independentes das que estabelecem “perfis”. Os “valores” são, para a Sra. Maria Martins, produtos, tão só, dos “perfis” torturados pela imaginação fértil da artista que torce, ao seu bel-prazer, por simples prazer de retorcer, os ferros que dão nudez ao barro das suas esculturas.

E a visão da sua obra, como já dissemos, é toda ela perturbada por este “prazer de retorcer”, de fazer literatura à custa da escultura, pelas formas inesperadas e fantásticas que toma o seu descuidado modelado. Isto permite, às vezes, esconder suas falhas técnicas e é louvado por muitos, como produto de liberdade da arte moderna.

A arte moderna, desejamos frisar abrindo um parêntesis, tem seu aspecto mais positivo no culto da razão e da forma e não no do instinto e do conteúdo. Desviemos nossa atenção do aspecto literário e estranho da sua obra e olhemos, de preferência, aqueles cujo ponto de referência seja mais fácil, cuja atenção naturalista esteja mais presente, por exemplo: *Le huitième voile* – escultura na qual a artista, abandonando a procura dos “valores”, passa a tratar somente dos “perfis” e dos caminhos que a luz deve percorrer. Aí, neste ato em que milhares de escultores lutaram contra um simples corpo feminino, surge transparente toda a fraqueza da sua escultura. Naqueles pequenos detalhes – que fazem a força e a beleza de uma escultura – lá onde Maillol quis surgir, com sapiência profundamente calculada, a harmonia e a sutileza de sua arte, onde cada plano deve ter sua humilde e importante função, onde

uma vida independente e bela deve aparecer em cada mudança do modelado, não há senão academismo e fraqueza. *Le huitième voile*, despida de literatura, é um pobre manequim sem vida. Senão olhai, nesta figura, os tornozelos, as coxas, o ventre, os seios, os braços; vêde como a luz que a percorre é inexpressiva e fria. Por baixo daquelas formas mortas, cópias da natureza, a carne vive, a vida não existe, subsiste apenas uma atitude graciosa e o choque brutal da cabeça, o que é muito pouco.

O mesmo poderíamos dizer de *However* e do anti-plástico *São Francisco*. Temos a impressão de que a versatilidade e a rica imaginação da sra. Maria Martins não encontram na escultura a sua melhor expressão.

Para terminarmos, devemos dizer que pensamos, com esta crônica, ter cumprido nosso dever ao criticarmos o que nos pareceram graves erros numa escultora de “génie”. Poderíamos ter procurado apenas as qualidades – e teríamos certamente achado algumas – mas de nada serviria escrever, sobre uma artista de fama internacional: “futuro prometedor” e “promessa para a nossa arte”.

Pensamos também não ser necessário nos desculparmos de alguma palavra mui rude. No prefácio do catálogo já lemos a resposta da artista: “The more hostile the criticism, the more encouraged should the artist be” (Marcel Duchamp) (Aquino, 1950b).

Para Flávio de Aquino, como para Croce, a produção de uma obra de arte não é a postulação de uma massa incoerente de imagens, mas o recorte de uma imagem sólida

que, embora múltipla e disseminada em rede, é sempre unificada. Pode variar o índice de complexidade da síntese proposta pelo artista, mas permanece invariável o aspecto de unidade da imagem a partir da qual podemos falar de objeto estético. O *génie* é atributo romântico e Aquino não pode reconhecer, na autoctonia de Maria Martins, nada além de um questionamento patriarcal em relação à tradição e às heranças. Por isso mesmo, para além das ironias em relação ao caráter *público* da sua arte, surpreende a indelicadeza de mencionar ostensivamente o que todos calam, a relação de Maria com Duchamp, que abre a união marital, naquele momento, representativa do nacional, perante a capital dos aliados. Não o faz por uma obediência retrospectiva de Aquino aos antigos, isto é, pela obediência marital, mas através da aceitação irrestrita dos modernos, citando aliás uma frase de Duchamp em conferência de poucos meses antes<sup>21</sup>, como a colocar a questão da tartaruga e a lebre. Quem corre mais? Quem está mais à frente? Afinal, tanto Flávio de Aquino quanto Maria Martins são, cada um na sua escala, Ions, seres transicionais nas trocas simbólicas de um mundo em acelerada globalização.

Seis anos mais tarde, estreando num jornal, a falta de melhor rótulo, nacional-popular, como *O Semanário*, e numa relação de amigo-inimigo com Juscelino, Aquino atempera as restrições a Maria Martins, estimulada, muito provavelmente, pela rixa que ela mantinha com Portinari,

---

<sup>21</sup> “Hostile criticism against modern art is a natural consequence of the freedom given the artist to express his individualistic view. Moreover I consider the barometer of hostility a healthy indication of the depth of a new expression - the more hostile the criticism, the more encouraged should the artist be.” (Duchamp, 1949).

estreito amigo de Aquino na época. Após registrar os encômios à sua obra feitos por Jean Cassou, André Breton e Francis Picabia, destaca que “sua escola mais evidente é a do surrealismo, mas impregnado de espírito brasileiro, de barroquismo nacional e de lendas amazônicas”. Reivindicação, portanto, de um barroquismo tropical, plenamente legítimo. E desaparecimento das ironias letradas, por meio das aspas (“divindades amazônicas” ou as “terríveis lendas dos índios da Amazônia”) em relação às mitologias de Maria. “Mágicas, sensuais e bárbaras são suas esculturas” e a própria artista é definida como “inquieta, versátil, extremamente sensível”, para lançar, finalmente, o julgamento que sepulta de vez a prévia condenação: “tem o *métier* e a gravidade dos artistas autênticos”. Reconhece que a vida subjetiva, subterrânea e sensual das suas esculturas atua agressivamente espontânea para desprezar o Belo e o movimento das formas adquire então o ritmo acelerado de uma dança ancestral em que “as esculturas tornam-se telúricas”, isto é, exemplares da autoctonia por ele reivindicada (Aquino, 1956b).

É o momento, enfim, em que Flávio de Aquino reinterpreta a assim chamada pintura primitiva e se encanta pela obra de Ernesto Meyer Filho, cuja exposição na galeria Penguin (rua Peru, 173), em julho de 1960, exalta<sup>22</sup>. Chamado, anos depois, a defini-la, dirá que:

---

<sup>22</sup> “MEYER FILHO. Em julho realizou-se uma mostra de seus desenhos na Galeria de Arte Moderna da Livraria Penguin, em Copacabana. Assim, expressou-se Flávio de Aquino sobre o artista: “Ernesto Meyer Filho nasceu em Itajaí, em 1919. Desenha desde a infância, mas foi só nos últimos quinze anos que a arte tornou-se, para ele, verdadeira obsessão. É um autodidata consciente que explora a realidade fantástica sem nenhum traço de

arte primitiva é o nome de um gênero de manifestações estéticas não eruditas, de inspiração espontânea, aprendizado autodidático e temáticas populares. De caráter complexo, variado, individualizada conforme cada pintor que a pratica, os limites e processos da arte primitiva estão ainda poucos estudados. Mesmo a denominação de primitiva (dada aos pintores franceses instintivos, *naïfs*, ingênuos, que a faziam no fim do século passado e princípio deste), continua controvertida. Críticos e historiadores de arte a chamam também de neoprimitiva ou primitiva moderna – para distingui-la da pintura de artistas flamengos e italianos anteriores aos anos 1400 (Aquino, 1978: 11).

Para, a seguir, justificar o motivo da mudança na sua avaliação, já que

a pintura primitiva inseriu-se no contexto da própria pintura moderna, cuja história é a história

---

ingenuidade ou ‘gaucherie’. Seus desenhos estão cheios de invenção própria, de uma originalidade que espanta, principalmente por ser numa época em que parece já ter tudo sido inventado e fixado. Seu mundo é povoado de aves solenes e decorativas, de galos pomposos, de sóis vermelhos e distantes, de exóticas flores, de encantadoras minúcias. Dentro dos limites em que fixou sua arte, é ele um virtuose de uma habilidade e paciência incríveis. Tudo nele é novo, decorativo. Seus desenhos têm o mesmo encanto, a mesma frescura e a mesma imaginação feérica das miniaturas persas. Durante anos os florianopolitanos olharam Meyer com o mesmo olhar irônico que se dá aos loucos mansos. Durante todo esse tempo só ele acreditou no seu talento. Agora já tem por si a pequena minoria inteligente”. Recorte sem indicação de periódico. Provavelmente fez parte do folder da galeria. Na fase de crítico dos *Diário de Notícias*, Aquino se ocupara, previamente, de “A pintura ingênua” (18 fev. 1949) e “A pintura do louco” (20 fev. 1949) e, a futuro, de *Manuel Santiago: Vida, Obra e Crítica* (1986).

da liberdade de criação artística. Além disso, é sempre bom lembrar que o real valor das artes populares, na qual os verdadeiros *naïfs* vão procurar inspiração, é o mesmo de qualquer obra de arte: ter qualidades artísticas, plásticas, capacidade de narrar, com estilo coerente, o fundo existencial do homem e do mundo em que vive. Dessa maneira, uma pequena dissertação sobre esse assunto nos pareceu necessária à compreensão do fato de que a pintura primitiva faz parte digna da pintura de todos os tempos (Aquino, 1978: 27).

A reivindicação do primitivismo abona, aliás, a tese de que inexiste progresso na arte:

O conceito errôneo do progresso da arte gerou-se do preconceito acadêmico “arte, imitação da natureza”. Durante séculos mediou-se o valor da obra de arte pela capacidade do artista em representar fielmente os modelos naturais. Por isso, as artes primitivas, as orientais e tantas outras foram apenas objeto de estudos históricos e arqueológicos e consideradas como inferiores à arte da alta Renascença e à da Grécia clássica, que foram tomadas como padrão. A tradição era, então, limitada a essas duas etapas do pensamento artístico e jamais se pensou na existência, apenas, de uma ou duas tradições, e sim uma infinidade delas.

Passou inteiramente despercebido o fato de que a capacidade de reproduzir textualmente a natureza é um aspecto secundário da questão e que artes da maior importância passaram

perfeitamente bem sem essa capacidade. Hoje em dia substitui-se o critério da *capacidade artística* pelo da *vontade artística*. “Para nós deve ser axiomático – disse Worringer – que tudo o que se quis se pôde, e o que não se pôde é porque não estava na direção da vontade artística”, isto é, não se achava em conexão com o espírito e as necessidades metafísicas da época. E, assim, a capacidade que antes passava por padrão indiscutível de valor artístico, foi substituída pela vontade. As mudanças da vontade na história da arte não são caprichosas ou accidentais: acham-se em íntima ligação com as mudanças que se verificam na constituição psico-espirituais da humanidade, com essas mudanças que refletem as emoções humanas sob o influxo das transformações sociais.

Desta maneira, o conceito de Hegel e Spengler que tinha por certo que a arte já percorreu todo o seu caminho e que nada se poderia acrescentar à Grécia e à Renascença, tidas como ápices, cai por terra, assim como a afirmativa de que só poderiam viver as obras que perpetuassem a tradição perdida. Todo o verdadeiro artista sempre achará, dentro das limitações técnicas e das aspirações da sua época, a imagem que busca para exprimir o sentimento. Eis porque tanto é belo e expressivo um mosaico bizantino quanto uma escultura grega do século IV, uma tela de Ticiano, de Rembrandt ou de Delacroix. O denominador comum que une todas essas manifestações artísticas se acha na eternidade das emoções que representam; visto que essas emoções estão livres de quaisquer ligações conteudistas, históricas, morais ou políticas e

independem do progresso material e dos meios que a arte emprega (Aquino, 1952: 43-5).

## O subjetivo do próprio artista

Na realidade, eram então formados e educados no seio da terra, eles, suas armas, e tudo o que lhes pertence; que, depois de enformá-los inteiramente, a terra, sua mãe, os deu à luz; que, a partir daí, devem encarar a região onde habitam como mãe e nutriz, defendê-la contra quem a ataque e tratar os outros cidadãos como irmãos e filhos da terra como eles.

Platão, *A República*, 414c.

Começamos este percurso destacando que a reivindicação de uma *arte autóctone* era uma das categorias centrais do pensamento estético de Flávio de Aquino. Relembremos a constelação autóctone. Do grego *aútos*, “mesmo”, e *khthôn*, “terra”. Sinônimo de indígena (nascido dentro) ou de aborígene (que remonta às origens). Sabemos além do mais que, na antiga Grécia, porém não antes do V século a. C., o conceito de autoctonia, indicando a pureza de um nascimento sem alianças espúrias, funda, a rigor, o direito à hegemonia. É, portanto, num complexo tecido de valores que a *demokratia*, associada à autoctonia, acima de tudo, de façanhas nobres, liga-se, em particular, ao conceito de *eugeneia*, mas também, de modo absoluto, ao tempo do mito que, para os atenienses, é o tempo da democracia. Assim sendo, não é descabido concluir que a democracia não tem mesmo origem ou ela é, simplesmente, imemorial.

Nesse marco, a autoctonia, noção que, em última análise, postula a imobilidade populacional, funciona como o mito fundador e unitário da comunidade ateniense, daí ela ser invocada, necrologicamente, nos *epitaphioi*, onde sempre se destaca a nobreza dos autóctones.

Pouco a pouco se vai fazendo um vazio à nossa volta. Primeiro foi Santa Rosa, depois Pancetti, José Lins do Rego e Eustáquio Duarte e agora se vai Jorge Lacerda o culto, bom e amável Jorge de quem, em muitos anos de amizade, jamais ouvimos uma crítica áspera a alguém, uma só palavra de ódio. Como político, Jorge Lacerda conservou intactas as qualidades fundamentais que desde 1946, quando começou a dirigir o suplemento *Letras e Artes*, o tornaram estimado. Seus amigos e companheiros desta época continuaram a ser até hoje: Adonias Filho, Ascendino Leite, Otto Maria Carpeaux, Oswaldo Goeldi, os irmãos Condé, Luís Jardim, Marques Rebelo, Mário Cabral e tantos outros, entre os quais nos incluímos.

*Letras e Artes*, suplemento do jornal *A Manhã*, abrigava todas as tendências, lançou artistas e literatos, revolucionou inteiramente o caráter dos nossos suplementos literários. Jorge Lacerda se desdobrava, seus cuidados iam desde a impressão até a escolha e ilustração da matéria. Em pouco, o suplemento tornou-se a verdadeira razão de ser do jornal que o publicava.

Em 1950 Jorge é eleito deputado por Santa Catarina. Era o início da sua surpreendente e infelizmente curta carreira política. No Câmara continuou, ainda, seu interesse pelos problemas

culturais. Foi o autor dos projetos sobre direitos autorais, regulamentação da censura cinematográfica e pela concessão de um crédito de 10 milhões para o Museu de Arte Moderna do Rio e outro de igual importância para o Museu de Arte de São Paulo. Em 1955, com 40 anos de idade, está governando Santa Catarina. Ajuda os jovens da revista *Sul* procura iniciar a construção de um novo e moderno Instituto de Educação para Florianópolis e encomenda o projeto para a Biblioteca e o Museu de Arte Moderna da mesma cidade.

Seu começo foi duro, assim como seu fim foi trágico. Foi sua cultura, seu esforço cotidiano, ajudados pela sua amável personalidade que abria todas as portas e multiplicava facilmente amizades, que, finalmente, o converteram num político de projeção nacional.

Tudo isso foi interrompido o mês passado, em Curitiba. Um avião no meio da tempestade, um veterano piloto que comete o único erro de sua vida (um erro de poucos metros, de dois minutos) e o desastre brutal acontece. Seus amigos sofreram com esta injustiça, passaram a noite da desgraça se interrogando pelo telefone na esperança de uma notícia melhor, num desejo coletivo de protestar contra a imbecilidade da sorte (Aquino, 1954).

Ao associar a democracia à autoctonia, os atenienses eufemizaram, ou mesmo censuraram, abertamente, os tempos de tirania, embora ainda permaneça invisível o paradoxo de definir Atenas como cidade “progressista por linhagem” porque, assim raciocinando, o *topos* da autoctonia

camufla a própria consciência histórica que Atenas podia ter de si mesma. E se foi obscuro para os antigos atenienses, o fato não foi mais claro para os intelectuais estadonovistas e modernizadores brasileiros. Não esqueçamos que, con quanto possa ser avaliado como modernizador, o suplemento *Letras e Artes* nasce da determinação de Cassiano Ricardo que coloca à sua frente o jovem e ambicioso Jorge Lacerda, integralista. De modo que o jornalismo cultural moderno, na capital da República, nasce de remotas raízes autoritárias (Cassiano fundara a *Bandeira*, nacionalismo contrário ao de Plínio Salgado, porém pensado como o daqueles que fazem parte de um *bando*, a *bannière* medieval francesa). Ora, não surpreende, portanto, que a defesa de uma arte autóctone prescinda da tradição antropofágica, que pressupõe, mas não reivindica.

O mais grave mal de que padecem os nossos jovens pintores é a falta de um objetivo certo, de um estilo comum que dê à nossa pintura uma coesão interna, um poderoso princípio de evolução em conjunto. Nossos *Salões*, que antes de tudo devem ser encarados como uma oportunidade para os jovens, um lugar que lhes dê ensejo de mostrarem seus progressos, prova, tão só, a falta de orientação dos nossos jovens pintores. A grande maioria deles pinta como se estivesse na França, mas numa França em que houvesse apenas Picasso, Utrillo e Rouault, sem Clouet e Poussin, sem o Louvre e o *Jeu de Paume*. A força da nossa pintura vem de fora, vive ainda da importação, avança insatisfeita e deslocada por não se achar em Paris.

Antes de tudo, desejamos notar aqui que não somos nem amamos o jacobinismo exaltado ou a patriotada demagógica, achamos, somente, que ao artista nascido no Brasil não lhe cabe melhor caminho senão aquele que aproveitando as conquistas técnicas e estéticas da arte contemporânea as converta e transforme segundo o conteúdo e a maneira de ser da nossa gente e do ambiente que o cerca. Não se trata aqui do aproveitamento ilustrativo e exterior dos motivos brasileiros em si, não é o objetivismo do tema que importa; pelo contrário, interessa-nos é o subjetivo do próprio artista, a realização livre e imediata do seu sentimento, da sua fantasia inventiva, da sua maneira de ser, perante o mundo em que vive. Falamos, antes de tudo, numa arte autóctone que, sem perda do sentimento universal, se aproveite e transforme elementos essencialmente plásticos e formais, em arabescos de riqueza cromática, o pitoresco tropical da nossa terra e do nosso povo. E não é, tampouco, o pitoresco em si que desejamos – este pouco nos importa – mas o que ele pode sugerir de novo, de sentido, o que ele pode como excitante da imaginação criadora, o que ele pode como pretexto inicial, para dirigir nossa pintura para uma nova expressão pictórica.

Este objetivo daria então, somado às contribuições plásticas da arte moderna, um rumo certo, comum e coerente à nossa arte. Ele é que poderia suscitar forças inexploradas, formas e ritmos novos, uma originalidade real e uma personalidade marcante aos nossos jovens artistas.

Um artista legítimo, além da sua própria personalidade, arrasta consigo o gosto e a

maneira de ser da sua época e da sua pátria. Destas lhes vêm a base e a legitimidade das ações e das emoções. Sem lhes matar a originalidade e a personalidade lhes dá um objetivo comum, permite-lhes trocar descobertas e influências, gera o estilo e, portanto, a evolução e a perfeição. Foi assim que na Itália em “duas cidades tão vizinhas, Florença e Siena, estão artisticamente distantes: a mística Siena amou a cor, a positiva Florença, a forma” (Marangoni<sup>23</sup>). Daí vem a importância e o mérito da nova pintura mexicana.

Entre nós, o que observamos, entretanto, é uma desorientação completa, um desejo apressado em copiar as últimas modas. Nossos artistas passaram, muitos deles de um balbuciar apressado à última fase abstracionista. Vindos de um academismo pobre atiram-se às glórias estabelecidas da pintura francesa, passam rapidamente para modernismo exterior, pelo qual não sofreram a desilusão das incompreensões e o entusiasmo das descobertas. Com pouco a derrubar e menos ainda com que construir recebem e aplicam indistintamente um eco da longínqua França. Alguns viram Kandinsky, outros Picasso, poucos se aperceberam de Cézanne, raros se lembram de Rembrandt, nenhum conheceu Giotto. Por isso começam pelo fim, partem do ponto de chegada e não tem para onde ir.

Nossa arte, infelizmente, ainda é uma arte de exceções, de sobressaltos, de autodidatas, de influências pegadas a esmo e largadas de pronto.

---

<sup>23</sup> Matteo Marangoni (1876-1958) é um crítico e historiador da arte, de formação crociana, autor de *Come si guarda un quadro* (1927) e do best-seller *Saper vedere* (1933).

Não temos uma linha mestra que nos permita uma filiação, somos uma geração espontânea. Dos artistas de antigamente, dos poucos que poderiam empurrar a pintura brasileira para novos rumos, dar-lhe um sentido e uma forma autóctone e uma direção mais condizente com o nosso temperamento, pouco herdamos. O melhor dentre eles, Eliseu Visconti<sup>24</sup>, o pintor que, se aproveitando da evolução que se produzira na França, mais se aproximou da nossa atmosfera luminosa transformando-a em motivos de rara linguagem plástica, viveu isolado e tímido, admirado, tão só, pelo que de menos pessoal e mais acadêmico fazia. Para a nova geração Visconti ressuscitou com a retrospectiva de 49. Perderam-se, no entanto, muitos anos, tempo demais para uma arte que evolui rapidamente e para artistas apressados que trabalham como se fossem morrer aos trinta anos. Mestre Visconti, com as suas maravilhosas qualidades de colorista, poderia ter sido o começo de uma nova época para a nossa pintura. “Uma vida que poderia ter sido e que não foi” (Manuel Bandeira)<sup>25</sup>.

E agora nossos jovens talentos vogam sem rumo certo, guiados pelos palpites dos amigos e por um instinto inato que se por vezes os faz acertar de nada lhes serve, pois não lhes é dado tirar conclusões sobre o “que” e o “porque” dos seus erros e dos seus sucessos (Aquino, 1950c)<sup>26</sup>.

---

<sup>24</sup> Sobre o pintor, Aquino escrevera, pouco antes, uma crônica (*Diário de Notícias*, 27 nov. 1949).

<sup>25</sup> Verso de “Pneumotórax”, poema de *Libertinagem* (1930).

<sup>26</sup> São três texto publicados no *Diário de Notícias* com o título “Por uma arte autóctone” (12 mar. 1950; 19 mar. 1950 e 9 abr. 1950). Na segunda colaboração, Aquino dialoga com Quirino Campofiorito e, na última, aceita

Para Aquino, cujo modelo então é o impressionismo de Visconti, a vida verdadeira, a vida finalmente redescoberta e tornada clara, é a arte autóctone de Portinari, Pancetti, Di Cavalcanti ou Cícero Dias, “um estilo comum que dê à nossa pintura uma coesão interna, um poderoso princípio de evolução em conjunto”. Como para Proust, a basculação autóctone-universal.

É a revelação, impossível pelos meios diretos e conscientes, da diferença qualitativa que existe na maneira como nos surge o mundo, diferença que, se não houvesse a arte, ficaria sendo o segredo eterno de cada um. Somente pela arte podemos sair de nós mesmos, saber o que enxerga outra pessoa desse universo que não é igual ao nosso, e cujas paisagens permaneceriam tão ignoradas de nós como as por acaso existentes na lua. Graças à arte, em vez de ver um mundo, o nosso, nós o vemos multiplicar-se, e dispomos de tantos mundos quantos forem os artistas originais, mais diferentes um dos outros do que aqueles que rolam pelo infinito e que, muitos séculos depois de se haver extinto o núcleo de onde provêm, chame-se este Rembrandt ou Vermeer, ainda nos enviam seus raios especiais (Proust, 2014: 245-246).

---

o apoio de Santa Rosa, com o qual comprovamos que a autoctonia se mescla com a disputa portinarismo vs antiportinarismo. O primeiro artigo é repisado na revista *Sul* (nº 11. Florianópolis, maio 1950, p. 17). Indiretamente a tese reforça a periodização modernista de Rebelo que sem escolher como divisor de águas a exposição de Anita, a realização da Semana ou a exposição de Tarsila, propõe o retorno de Portinari, ou seja, a estética do *Novecento* italiano, como marco inaugural da pintura moderna no Brasil.

Hegeliano convicto, Flávio de Aquino interpreta que a forma artística tem a missão de, sendo fiel à terra, exprimir o espírito de um povo, porque todo artista “arrasta consigo o gosto e a maneira de ser da sua época e da sua pátria”. Não raro, porém, o gigantismo de algumas dessas produções, como será o caso da pintura mexicana, persuadiria a Hegel, como persuade a ele mesmo, Aquino, acerca dos obstáculos enfrentados para atingir uma ideia espiritual de nós mesmos, isto é, a imortalidade da alma. O sentimento de identificação que se experimenta ao conseguir tal objetivo coincide, portanto, com um sentimento de totalidade, o de uma “arte autóctone que, sem perda do sentimento universal, se aproveite e transforme elementos essencialmente plásticos e formais, em arabescos de riqueza cromática, o pitoresco tropical da nossa terra e do nosso povo”. Nesse sentido, a tradição hegeliana à qual Aquino se reporta, e cujo mais direto representante é Croce, subordina o Belo a uma substância nacional ou política, fortemente religiosa ou metafísica, que exige uma transposição artística, o que pressupõe sempre contemplar as obras do passado em sintonia com a época que as gerou. Essa concepção choca-se com o preceito moderno, que julga cada obra como prolongação da subjetividade que a produziu. O diagnóstico é, portanto, que assistimos ao *fim da arte* – ideia formulada por Hegel, pela primeira vez, em 1820 –, uma vez que está em processo uma nova relação entre o autor e seu contexto, que descansa no paradoxo de uma liberdade ilimitada para o criador e uma liberdade apenas relativa para a arte moderna, cuja matéria vem do exterior, isto é, do passado da disciplina e do próprio anacronismo do Belo.

Em sua *Teoria Estética* (póstuma, 1970), Adorno argumentará, pelo contrário, que o fim da arte vaticinado por Hegel não teve lugar, uma vez que, mesmo o mais extremo reducionismo da própria arte, na consciência das suas limitações, continuou a mover-se num patamar diferencial. A explicação é simples. Ao não existir nenhum progresso no mundo, também não houve qualquer progresso na arte. Ela, mesmo autóctone, permanece implicada naquilo que Hegel chamava o espírito do mundo, isto é, “o conteúdo e a maneira de ser da nossa gente e do ambiente que o cerca”, e toma parte, assim, na sua própria falta; mas ela só pode subtrair-se à responsabilidade ao suprimir-se, facilitando, então, a dominação sem linguagem, isto é, a barbárie. As obras de arte que querem desembaraçar-se de sua culpabilidade, pela via de representar a autoctonia, enfraquecem-se, ainda assim, como obras de arte, e não conseguem ir além do já pronto e do sempre igual.

Heidegger, por sua vez, em “A origem da obra de arte” (1936), argumenta que a obra de arte depõe a terra, mas o faz como aquilo que, no aberto, fecha-se a si mesmo. A obra não é formada pela terra, no sentido de ser sua matéria, ou seja, ela não é autóctone, mas ela questiona a terra e suporta seu fechamento. Enquanto a obra expõe a terra, ela se dispõe a si mesma, na terra, como impenetrável clausura. Ambos os traços da obra de arte, portanto, sua disposição como abertura inaugural do mundo e sua deposição como guardião da própria terra, conjugam-se, na obra de arte, e estão reciprocamente referidos. Guy Debord radicalizaria ainda mais essa compreensão, afirmando que o dadaísmo quis suprimir a arte sem realizá-la, ao passo que o surrealismo

quis realizar a arte sem suprimi-la. Eles, no entanto, os situacionistas, entendiam que a supressão e a realização da arte são aspectos inseparáveis de uma mesma superação da arte.

Ora, afirmar o fim da arte é admitir que ela é, através do sensível, a resolução e a absolvção do finito, o material, na verdade do absoluto, o que contesta a definição da arte como pura visibilidade, que Croce, Marangoni e mesmo Aquino nos propõem. Se em detrimento da pura visibilidade escolhemos o sensível, estamos priorizando o gesto e a substituição da pergunta acerca do Belo pela questão institucional, duchampiana: “o que é a arte?” É ela, precisamente, que sustenta a arte contemporânea.

Mas, num momento transicional como o vivido por Flávio de Aquino, é lógico que assistamos a idas e voltas (afinal Ion, o autóctone, vai e vem). Ora, em 1950, Flávio de Aquino era muito prudente perante as relações entre arte e natureza (Aquino, 1950d). Duvido que conhecesse as fotografias de Karl Blossfeldt que, em 1928, suscitarão a reflexão de Walter Benjamin sobre a emergência ou *Ursprung*, das “formas originárias da arte”, que já não são “formas da natureza”, mas formas em ação, desde o início, como formas originárias de tudo o que foi criado, daí a doutrina da semelhança de Benjamin. Já cinco anos mais tarde, provavelmente tocado pela reflexão francesa em torno do mimetismo (Caillois, Bataille, Blanchot), Flávio de Aquino não esconde o fascínio de formas naturais poderem ser vistas enquanto arte (Aquino, 1957: 11). O declínio do Belo em benefício da Arte se traduz assim no elogio às fotografias de

Marcel Gautherot<sup>27</sup>, que relembram ao crítico trabalhos de Germaine Richier<sup>28</sup>, Giacometti, Minguzzi<sup>29</sup> ou, até mesmo, Maria Martins<sup>30</sup>.

A transformação na apreciação crítica de Flávio de Aquino é esclarecedora do tópico do *fim-da-arte* que se manifesta logo em uma das suas primeiras colaborações para a revista *Módulo*<sup>31</sup>. Trata-se da reportagem “A arte vai acabar?”, que parte de uma afirmativa de Cândido Portinari (1955), em entrevista a um jornal. Aquino empreende então uma pesquisa perguntando a Portinari as razões de sua afirmativa, assim como ao escultor Alfredo Ceschiatti e ao desenhista e arquiteto Carlos Leão. Nenhum dos três escolhidos, esclarece Aquino, tinha razão particular, tomando por base sua experiência pessoal, para admitir o fim da arte, uma vez que Portinari vinha pintando os painéis da ONU; Ceschiatti trabalhava freneticamente para as obras de Oscar Niemeyer e para a igreja projetada por Alcides da

---

<sup>27</sup> Marcel Gautherot (1910-1996), nasceu na França, onde estudou arquitetura e começou a trabalhar com fotografia, catalogando as peças do Musée de l'Homme. Instalou-se no Brasil nos anos 1940, sempre mantendo vivo diálogo com a arquitetura. Sobre ele, ver Salgueiro (2014).

<sup>28</sup> Germaine Richier (1902-1959) foi aluna de Bourdelle e se notabilizou por suas fusões naturais e fantásticas.

<sup>29</sup> O escultor Luciano Minguzzi (1911-2004) estudou técnicas com Ercole Drei e Giorgio Morandi, e história da arte com Roberto Longhi.

<sup>30</sup> “Este tronco, roído pela correnteza, converteu-se numa expressiva escultura abstrata em que os ‘cheios’ e ‘vazios’ contam como elementos espaciais e como elementos emocionais, criadores de tensão dramática. Do centro parte uma série de tentáculos que equilibram o conjunto, dando ao todo um sentido artístico igual ao que a escultora Maria Martins, por vezes, procura atingir em sua obra” (Aquino, 1957).

<sup>31</sup> Dirigiam a revista *Módulo* (1955-65) Joaquim Cardozo, Oscar Niemeyer, Rodrigo Melo Franco de Andrade, Rubem Braga e Zenon Lotufo. O comitê de redação, além de Flávio de Aquino, era integrado por Carlos Leão, Hélio Uchôa, José de Souza Reis, Marcos Jaimovich e Oswaldo Costa.

Rocha Miranda, em Brasília, e Carlos Leão, embora sendo excelente desenhista, não vivia do ofício e ainda se declarava um amador. Paradoxalmente, para Aquino, os mais profissionais foram também os mais céticos quanto ao futuro da disciplina. Questionado, Portinari (1955) esclarece:

Acho que minhas palavras não foram bem compreendidas. Não afirmei categoricamente que a arte iria acabar. Não sou profeta. Tudo me leva a crer, porém, que seu fim virá; que no mundo de hoje a pintura e a escultura, cada vez mais, perdem a sua razão de ser. Se a pintura vai acabar ou não, acho que é uma pergunta que precisa ser feita e é uma pergunta que não me sai da cabeça. Se não repare: o mercado está acabando, os homens têm agora outros interesses que não a arte. Se analisarmos as coisas de que necessitamos durante um dia, verificaremos que ver obra de arte não está entre essas coisas. E isso independe do artista, independe do governo, independe do público. Todos estão preocupados com meios mais diretos e eficientes de informação e propaganda. Para que a arte viva é necessária a ajuda do governo. Pede-se auxílio e ganha-se esmolas. Isso prova sua inutilidade no mundo de hoje. O governo não precisa auxiliar os carpinteiros, tampouco pedem eles auxílio aos poderes públicos, pois têm uma profissão indispensável à sociedade; se entrarem em greve acabarão ganhando, pois precisam deles; enquanto que o artista, se entrar em greve, morrerá de fome.

Na realidade, o que importa é saber se alguém precisa de nós, se nossa profissão é necessária à

sociedade do nosso tempo. A arte, que antes tinha existência útil, que era o melhor meio de propaganda, hoje precisa de uma propaganda danada para ser vista. O público vai a uma exposição por ser amigo do artista, ou para encontrar pessoas; vai por obrigação, como quem vai a um enterro; ou por divertimento, como quem vai a um coquetel.

Na Idade Média e na Renascença – para apenas citar dois períodos – a religião e os princípios necessitavam da arte para difundirem suas ideias; no século passado a burguesia precisava dos nus artísticos para as suas alcovas; hoje, o rádio, o cinema, o jornal e a televisão, tudo substituíram. E isso não acontece apenas no Brasil, é um fenômeno universal, é da época.

Certamente o artista ainda sente prazer em produzir obras de arte. Qualquer indivíduo sempre tem algo a dizer de si mesmo e gosta de se expressar, mas aqui não se trata do indivíduo e sim de saber se alguém está interessado em ouvi-lo da maneira por que ele se exprime.

Quando ponderado se o fenômeno não seria correlato da alienação do artista em relação à história, Portinari (1955) responde:

Evidentemente este isolamento agravou o problema, mas a verdadeira causa é que as artes plásticas foram substituídas por outros meios mais desenvolvidos de comunicação humana. Agrava, também, o problema a falta de senso e de equilíbrio dos abstracionistas. Esses confundem, entre outras coisas, música com pintura, como se música e pintura não tivessem meios diversos de

expressão. Sob certo sentido, ambas são figurativas, apenas não se pode fazer surgir um homem soprando-se um trombone. Tal confusão geraram os abstracionistas na arte, que ninguém se comprehende. O “métier” praticamente deixou de existir, e quanto mais os críticos procuram explicar, mais aumenta a confusão. Veja, por exemplo, a Bienal de São Paulo: o público saia dela inteiramente desorientado, ria um pouco diante das obras e depois ia para casa pensar em outras coisas. Dentro dessa Torre de Babel em que virou a arte moderna, para uns Braque é abstracionista, para outros um velho obsoleto e idiota; enquanto que Braque diz dos concretistas: “De concreto eles só têm o preço”. (...) São todos uns românticos esses concretistas! Chamam-se de “a vanguarda da arte moderna”, o suprassumo do espírito da nossa época, mas ainda pintam com a mão. Dizem que são os mais novos e atuais, mas de novos e atuais só têm uma coisa velha: impetuosidade e cabotinismo. (...) O cliente, já de per si pouco preocupado com arte, fica tonto no meio de tamanha balbúrdia. Ouve tanto falar em “pesquisa”, “originalidade”, “personalidade”, “integração do quadro no muro”, que tem medo de pedir o que quer ao artista; o resultado é que, realizado o trabalho, dele não gosta; e, daí por diante, se desinteressa completamente de qualquer coisa de arte. (..) É evidente que não estou falando de mim mesmo. Falo de todos esses problemas num sentido geral. Na realidade, não posso me queixar. Se só aos mediocres é dado ter sucesso, eu sou um deles. Gанho satisfatoriamente minha vida, continuo a trabalhar com o mesmo entusiasmo. Minha maior satisfação é quando, às nove horas da

manhã, pego nos pincéis. Não posso me queixar da crítica. Se por vezes ela me prejudicou, jamais fez mudar o rumo da minha arte, ou mesmo um detalhe de um quadro meu. Ao executar os painéis da sala do Ministro da Educação, por exemplo, depois de verificar a luz do ambiente, modifiquei-os inteiramente. Mas não fiz isso em função da crítica, não justifiquei a mudança criando uma teoria vigarista qualquer sobre “a integração do espaço no muro ideal”. Na realidade, acho que a arte vai acabar, mas isto não é uma afirmativa categórica e gostaria imensamente que me provassem o contrário. (...) A arquitetura, evidentemente, não pode acabar porque é necessária ao homem. O que acima disse das artes plásticas não vale para a arquitetura, principalmente para a arquitetura moderna brasileira, cuja qualidade mais importante vem da sua beleza plástica.

Quanto à posição de seu amigo e colega Alfredo Ceschiatti, ela também não foi muito otimista:

A arte moderna – disse ele – perdeu sua força, entrou no mundo “bem” onde “acontece”. Os grã-finos, suspirando de dó, retiraram das paredes seus Osvaldo Teixeiras; hoje preferem entusiasticamente a literatura dos cronistas sociais e a arte dos concretistas. Os artistas, antes inquietos, antes anti-granfinos e antissociais, foram domesticados pelos museus, para onde pintam de olho nos críticos isto quando eles mesmo não se tornam críticos. Agora, todos estão “fora de casa”, estão em “explorações técnicas”,

em “pesquisas” na casa alheia, no mundo do arame, do compasso, do triângulo e da esfera que pertence aos matemáticos e aos físicos. Por isso não têm sossego; perdidos nesse mundo desconhecido, mudam toda hora de arame, vão do caco de vidro ao caco de telha, voltam até o quadrado, remexem novamente nos arames, metem-se com a eletricidade, citam enfaticamente teoremas de matemática e de física. De vez em quando, vendo à sua volta gente que os olha abanando a cabeça, espantada, perguntam: “Quem disse que eu estou pintando para vocês?” E retornam aos seus arames, às suas “pesquisas”; mas, sentindo fome, param para exclamar romanticamente: “O governo não nos ajuda! O governo é inimigo da arte! Temos uma atividade útil e social! Merecemos melhor tratamento!”

Como consequência disso, não só temos o completo isolamento do artista do nosso tempo, como, também, a completa decadência do “métier”. A “vanguarda”, os concretistas, os suprematistas, enfim, os istas puros, acabaram esquecendo o eterno material da escultura: o barro, o gesso, o mármore, a pedra, o bronze, a madeira. O resultado final talvez seja aquele de que falou Portinari em recente entrevista: o fim das artes plásticas. Inútil é continuar numa profissão cujo objetivo é provar que o círculo é redondo e produzir obras que irão parar nas mãos de grã-finos, no cofre dos “marchands” ou na sala dos colecionadores. Pois não vejo grande distinção entre um colecionador qualquer e o de arte, ambos só se interessam por detalhes que nada têm a ver com a natureza artística das obras.

Assim como Portinari, também não vejo uma saída para a arte.

Nesse ponto, Aquino submete a Ceschiatti a sua tese da arte autóctone e a resposta não se faz de rogado:

Brasileira, como? Inútil é fazer carajós e exús. Ninguém é carajá ou macumbeiro. Todos nós, habitantes das grandes cidades, vivemos à europeia. Nossos problemas pouco diferem dos de lá. Hoje, todo mundo fala a mesma linguagem. Acho bela uma escultura carajá quando é pura, e ela só é pura quando não contém qualquer traço da nossa civilização. (...) É claro que os museus (falo nos museus de arte moderna) tentam melhorar a situação. Entretanto, por mais que se esforcem, só conseguem promover reuniões sociais. Mesmo uma realização da maior importância como é a Bienal, com ótimo objetivo e que dá à arte grande contribuição, não conseguirá mudar o rumo por onde vai a nossa arte. (...) A Bienal dá bons prêmios, o que é uma ótima coisa, mas faria melhor se, ao menos, pagasse as obras que quebra<sup>32</sup>. Sua organização é boa, mas paulista; seu critério de premiação é de “vanguarda”, mas parcial. Premia, principalmente, os concretistas, e a “Escola Paulista”, só existe porque é feita em São Paulo. (...) Jamais fiz escultura abstrata. A *Gaivota* sugere o voo de um pássaro, nela não há intenção abstrata, o ser vivo é aí perfeitamente identificável. Quanto à crítica de arte, realmente,

---

<sup>32</sup> Sua escultura *Peixe* foi quebrada na Bienal.

melhorou, num sentido geral. Melhorou na análise e na compreensão das obras do passado, pois passou a julgá-las com menos preconceitos acadêmicos; mas quando se trata de avaliar obras do presente, comete os mesmos erros da crítica de outras épocas. No Brasil, mais que na Europa, a crítica de arte, frequentemente, em lugar de estimular o artista, procura destruí-lo. Começa, quase sempre, de um ponto de vista previamente fixado, de um conceito a priori: antes de julgar a obra, quase sempre, o crítico já sabe se vai aplaudi-la ou destrui-la; pois, antes de vê-la, já classificou seu autor entre os que estão a favor ou contra as suas ideias. A maioria dos críticos não gosta dos meus trabalhos; pouco me importo com isso. Trabalho, em primeiro lugar, para quem passar e olhar; em segundo lugar, para mim; em terceiro, para quem me encomenda a obra.

E sobre a arquitetura moderna brasileira, Ceschiatti acrescenta:

É a mais importante realização nossa no terreno da cultura. Nenhuma das críticas feitas acima cabe à nossa arquitetura moderna. A propósito, acho que a restrição que alguns lhe fazem taxando-a de “plástico”, é incabível. Ser plástica é uma das suas grandes qualidades. Oscar Niemeyer me disse uma vez: “Se eu deixasse de ser arquiteto não seria engenheiro”. Acho que com isso ele queria falar da diferença existente entre a arquitetura, como obra plástica (funcional e artisticamente), e a engenharia como obra científica. Gostaria, também, de citar aqui uma

frase do artigo de Ruben Braga escrito para o primeiro número de *Módulo*: “o arquiteto... deve se lembrar de que o homem não é apenas uma fraca máquina a ser protegida por outra mais sólida charnada casa; é um estranho bicho que tem alma e sentimento, e fome de justiça e beleza, e que deve ser consolado e estimulado”.

É claro, penso eu, que o arquiteto, assim como um artista qualquer, também deve levar em conta as necessidades e o gosto do cliente. Se mandasse projetar uma casa para mim, tentaria influenciar o arquiteto; mas saberia, também, onde ficam meus limites; levaria em conta que já não estamos na Renascença, quando arquiteto e escultor frequentemente se confundiam. Há problemas na arquitetura de hoje que um escultor já não pode resolver. Na Renascença a água era trazida em baldes, a luz era de velas, o fogão de lenha etc. Hoje tudo mudou. Miguel Ângelo, ao projetar a cúpula da Catedral de São Pedro, não precisava se preocupar com o gás, a insolação, o encanamento etc...

Acho, porém, que ainda teríamos melhores resultados se para projetar um prédio o arquiteto chefiasse uma equipe onde, entre outros, estivessem o pintor, o escultor e o decorador. Se trabalhassem em equipe talvez o pintor e o escultor “voltassem para casa” deixando para os matemáticos e os físicos o mundo do compasso e do quadrado que desconhecem (Aquino, 1955b: 48).

## **Os mais prosaicos objetos**

Ela [a economia] se refere, como que de viés, a dois domínios que escapam, tanto um quanto o outro, às formas e às leis da decomposição das ideias: de um lado, ela desponta já para uma antropologia que põe em questão a essência do homem (sua finitude, sua relação com o tempo, a iminência da morte) e o objeto no qual ele investe as jornadas de seu tempo e de seu esforço sem poder nele reconhecer o objeto de sua necessidade imediata; e, de outro, indica, ainda no vazio, a possibilidade de uma economia política que não mais teria por objeto a troca das riquezas (e o jogo das representações que a cria), mas sua produção real: formas do trabalho e do capital. Compreende-se como, entre essas positividades recentemente formadas – uma antropologia que fala de um homem tornado estranho a si mesmo e uma economia que fala de mecanismos exteriores à consciência humana – a Ideologia ou a Análise das representações se reduzirá, em breve, a ser não mais que uma psicologia, ao mesmo tempo em que, diante dela, contra ela e dominando-a bem logo do alto de si mesma, se abre a dimensão de uma história possível. A partir de Smith, o tempo da economia não será mais aquele, cíclico, dos empobrecimentos e dos enriquecimentos; também não será o crescimento linear das políticas hábeis que, aumentando sempre ligeiramente as espécies em circulação, aceleram a produção mais rapidamente do que elevam os

preços; será o tempo interior de uma organização que cresce segundo sua própria necessidade e se desenvolve segundo leis autóctones – o tempo do capital e do regime de produção.

Michel Foucault, *As palavras e as coisas*, 1966.

Nessa fase transicional, à qual não era alheio nem mesmo Clement Greenberg (relembremos a sua virada conceitual, nos anos 1960, com a “homeless representation” e o reconhecimento da arte pop, em 1962<sup>33</sup>), Flávio de Aquino leciona “Introdução à Cultura Contemporânea” e “História das Artes Plásticas no século XX”, na Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), e chegaria a dirigir a Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI), no período de 1963 a 1967. É, além do mais, um ativo dirigente do Art-Clube, fundado em maio de 1950<sup>34</sup> e, ao mesmo tempo, enquanto crítico, julga ver, na obra de Oswaldo Goeldi, uma dialética em suspenso, que captaria o movimento da cultura brasileira, uma vez que todos os objetos que aparecem na sua obra são retirados do quotidiano mais banal:

Como pode a face normal das coisas e dos seres gerar uma tão estranha e intensa poesia? É nos

---

<sup>33</sup> Sobre o tema, conferir Ferreira & Mello (1997), Clark (1982), Duve (1996) e Guilbaut (1983).

<sup>34</sup> A presidente era Gabrielle Mineur, adida cultural da França no Rio de Janeiro, e integravam a comissão diretiva, além de Flávio de Aquino, Bruno Giorgi, a pintora Tiziana Bonazzola, Oscar Niemeyer, Di Cavalcanti, Burle Marx, Michel Simon Sorensen, Santa Rosa, Pancetti, Jorge Ferreira, Mário Barata, Sílvia Chalreo, Noêmia, Djanira e Quirino Campofiorito.

contrastos que a luz gera entre os claros e os escuros que o mistério reside. É a luz sobrenatural e fantástica, surgindo de estranhos lugares, que faz nascer uma atmosfera de irrealidade e mistério. Ora cria ela auréolas em torno dos seres e das coisas, ora mergulha inesperadamente nas sombras a face de um homem ou ilumina estranhamente a sua silhueta; ora submete o espaço a uma medida fantástica, cheia de surpresas e de presságios. Sombra e luz têm, na obra de Goeldi, papel importante: criam angústia e desencarnam a poesia noturna e silenciosa que se esconde nos mais prosaicos objetos.

Ao entrarmos num quarto mal iluminado, sentimos imediatamente que o jogo das sombras e das luzes transforma os mais inocentes objetos em seres irreais, palpitan tes de vida misteriosa. Uma cadeira, a sombra de um armário, um casaco pendurado, transformam-se em monstros ameaçadores e silenciosos, e toda a atmosfera vibra em dolorosa expectativa. O próprio espaço, também, se torna irreal e inseguro, um passo em falso parece significar a queda num abismo. Os contrastes de luz e sombra transformam todo o ambiente, antes banal, em formas que traduzem profunda emoção. Na realidade, o único fato sobrenatural, no caso, são os contrastes de sombra e de luz. É do mesmo princípio que Goeldi se vale para extrair a mesma poesia (Aquino, 1952: 47)<sup>35</sup>.

---

<sup>35</sup> A essa leitura pioneira, seguem-se o álbum *Goeldi* (1955), de Aníbal M. Machado e *A gravura brasileira contemporânea* (1966), de José Roberto Teixeira Leite. Conferir Andrade (1956), Gullar (1957), Cabo (1995), Herkenhoff (1997), Brito (1987) e Naves (1999).

Se o próprio espaço se torna irreal e inseguro, não há como evitar pensar que essa dimensão *Unheimliche* habita o próprio conceito de “arte autóctone”, quando aplicada a um cidadão paraense-suiço-do Leblon. Ronaldo Brito (1987) destaca que, para um artista como Goeldi, “o exílio era o verdadeiro lar – isolamento e estranhamento constituíam quase premissas ortodoxas de vida”, uma pátria “oblíqua e obscura”, justamente porque detecta, no artista, um movimento de contrabalanço. “Enquanto o nosso modernismo projetava uma racionalidade estética apta a nos colocar no mapa, a presença aqui de um artista do porte de Goeldi, fossem quais fossem os motivos e as circunstâncias, manifestava a compulsão oposta – a de sair do mapa”. Goeldi submete a diversidade aparente, a inconstante variedade vital, a uma severa redução formal, através de incessante metonímia, “o *pathos* de distância e irrealidade”. Nesse sentido,

A atmosfera impregnada de espiritualidade, uma espécie de emanação moral generalizada transforma a terra numa imagem ideal degradada. Homem e natureza, no entanto, convivem indistintos e sem hierarquia: o mesmo tratamento gráfico, nervoso e conciso, os distingue e os atira à própria sorte, vítimas das mesmas intempéries. Não existiria mais, portanto, a separação clássica entre natureza e cultura. A voracidade da razão moderna consumiu o *quid* da natureza para rebaixá-la à condição de reserva industrial; a voracidade expressionista atua a partir dessa inelutável

consigna moderna, mas o faz de modo negativo, cético e rebelde.

Ronaldo Brito considera que, sem qualquer resquício patético nem pieguice de denúncias, Goeldi afirma o pária universal como o paradigma humano, alguém em que a experiência inquietante do infinito provém nem tanto da ilusão de profundidade, como da memória de uma totalidade recortada e extraviada.

Todo o resto – o real vigente, instituído como tal, a vida dita natural e corrente – está sumariamente subtraído; não chega sequer às aparências. A verdade do século otimista se mostra, em última instância, através de seus recalques – na visão pessimista de detritos humanos e industriais. O segredo e a sombra prevalecem, assim, sobre o *logos* da ciência e sua moral da verdade. À geometria do progresso – à certeza de linhas contínuas que tendem a um infinito pacífico – Goeldi contrapõe rigorosos conflitos de planos, dilemas de luz e sombra (Brito, 1987: 78).

A experiência estranha, conotando a caducidade do autóctone, traduz, dessa forma, um evento tão temido quanto desejado. Temido, na medida em que a perda da autoctonia significa a perda do valor supremo pelo qual tanto lutaram os modernos, a autonomia. Desejado ou ao menos fantasiado, na medida em que essa autoctonia foi a origem de diversos outros padecimentos, em grande parte, inúteis, como a guerra e os expurgos, que mostraram, em todo caso,

o caráter contraditório desse sentimento. Conservar alegremente a marca da tradição significava fidelidade a uma identidade certa, porém, vetusta, apenas sustentada por pesados sacrifícios pessoais. Abandoná-la, no entanto, equivalia a penetrar num mundo novo e desconhecido, aberto, sem certeza de identidade, nem garantia de sobrevivência. A experiência estranha consistia, no entanto, em olhar a cena, em posição liminar, simultaneamente, dentro e fora dela mesma, num misto de espaços, familiar e estrangeiro, combinados. Uma tal lente perturbadora podia ser avaliada, enfim, como um dispositivo de visão prospetiva, que normalizaria ou elaboraria a vivência pregressa. Mesmo na sua leitura de Lasar Segall, outro Ion, oscilando entre Vilna e Vila Mariana, reaparece a questão dos conflitos de planos e os dilemas de luz e sombra, gerando um espaço despaisado, estranhado:

O que caracteriza a arte de Lasar Segall é a dramaticidade em potência que resulta da síntese entre o conteúdo dramático e a forma clássica em que se expressa a sua pintura. Segall, ao encarar os aspectos subjetivos da realidade, traduz o dualismo existente entre o homem e o ambiente que o cerca, a opressão dos anseios da alma humana pelo mundo hostil; mas essa dramaticidade, resultante do contraste entre o desejo de felicidade do homem e o seu destino trágico, Segall não a exprime em ação, mas em potência. Embora expressionista, ele procura conter a emoção, livrá-la da forma romântica e despi-la de qualquer paixão. Deseja sugerir uma

emoção profunda sem contar uma história violenta.

Sob este aspecto, a arte de Segall é antagônica à de Portinari, que procura elevar a paixão ao paroxismo e deformar a realidade exterior, não para se abstrair dela ou para discipliná-la, mas para arrebatar e convencer, de pronto, o espectador. Enquanto Portinari age, legitimamente por intermédio de contrastes, de diferenças –, Segall age, não menos legitimamente, por meio de semelhanças – pois cada qual persegue um objetivo diferente. Observando-se, por exemplo, os *Retirantes* de Portinari nota-se que ao aspecto dramático, torturado e deformado das figuras do primeiro plano opõem-se o chão e o céu uniformemente tratados, estáveis, sem arabescos ou cores violentas. Portinari procurou nesta tela obter maior realce emotivo para o assunto usando o contraste associativo imediato que surge entre um fundo imóvel e uniforme e um primeiro plano agitado e violento. Se observarmos qualquer obra de Segall, veremos que ele, pelo contrário, funde o cenário aos personagens, procurando com isto obter semelhança entre as diversas formas que pinta e abstrair-se, sob este aspecto, das diversas formas em que a realidade aparece. Para Segall uma montanha, um vaso ou uma figura têm o mesmo tratamento, há uma relação entre eles, uma parecença tão flagrante, que o assunto perde a sua significação imediata para ficar, apenas, a emoção abstrata não definida por palavras.

O mesmo se passa quanto ao movimento. Portinari procura fazer cair o acento do movimento no contorno externo das figuras e,

por vezes, na própria estruturação da tela; Segall elimina o movimento, não só do contorno, que é rígido e abstrato, formado de figuras geométricas simples, como da própria estruturação da tela, que é estática e em duas dimensões. O resultado é Portinari obter um efeito plástico e Segall um efeito pictórico, embora este efeito pictórico seja sugerido pelo tom e não pela cor – a pintura de Segall é monocrônica, é o desenho que lhe dá a chave tonal (Aquino, 1952: 50-51).

Na sua avaliação contrastiva entre Segall e Portinari, fruto de inúmeras rixas na época, Flávio de Aquino, mesmo sem admiti-lo, vale-se da diferenciação entre “das Malerische” (o *pictórico*) e “das Plastische” (o *plástico*), de von Hildebrand (1893). Mas é a partir da conversa que mantém com Lygia Clark (1920-1988), publicada no *Jornal de Letras* em maio de 1956, que o juízo crítico de Flávio de Aquino abre-se, de fato, a uma nova compreensão do objeto artístico, passando da dicotomia entre figurativismo e neovanguarda à arte pop, e ensaiando uma forma de reunir os polos extremos da inquietante estranheza. Recém-chegada, em 1952, de um estágio em Paris, sob a égide de Léger, Lygia Clark logo incorporou o programa de Max Bill. O relevante agora não era tanto a visibilidade quanto a tatilidade, a velha condição háptica de Riegl.

A mesma artista, em sua roupa-corpo-roupa coloca um casal ao vivo, frente a frente vestido com macacão de plástico fendido por inúmeros fechos éclair. Começada a representação, macho

e fêmea desenvolvem um lento ritual mímico, no qual mutuamente descobrem que um é o outro, ou seja, que homem e mulher só existem porque se completam. Ligia nega que isso é um ballet e também afirma que “uma vez completado o ato da criação artística o resultado para mim é indiferente” (Aquino, 1967).

E, a seguir, o caráter inquietante ressurgia por meio da “linha orgânica”, dobradiças a desvendarem diversos outros espaços, em diálogo com as constelações estruturais de Josef Albers, tão marcado pelas formas encontradas nas grandes construções mexicanas. Há, portanto, uma continuidade entre os *Bilaterais* (1959) e os *Relevos espaciais* (1960), de Hélio Oiticica, e *Casulo* (1959) ou os *Bichos* (1960), de Lygia Clark:

Essa interação da escultura com a pintura, a criação da superfície sensorial-corporal, a geração do espaço pelo próprio espectador, assim como o uso da arte semântica (“participação-semântica” do espectador) da “palavra pura” em que o visitante era ao mesmo tempo um criador, já se encontrava embrionária na 1<sup>a</sup> Exposição Neoconcretista realizada em 1959, no Palácio da Cultura. Ali Lígia Clark apresentava seus “bichos”, placas de alumínio unidas por dobradiças que permitiam ao visitante projetar novos espaços, novas soluções escultóricas; deixavam-no brincar com a obra de arte, tocá-la, apalpá-la enfim, realizar “proposições lúdicas”. Na mesma exposição o poeta Ferreira Gullar exibia “poemas-objetos”; poemas em que o observador colaborava ao retirar folhas de papelão de uma

caixa, onde estavam escritas “palavras puras”, simples apelos poéticos embrionários. Era a introdução da semântica nas artes plásticas. Ao chegar a pop-arte, todas essas experiências foram aproveitadas e desenvolvidas. Os próprios líderes do neoconcretismo, Lígia Clark, Ivan Serpa, Waldemar Cordeiro, Hélio Oiticica, Ferreira Gullar, Mário Pedrosa e outros, abandonam sua rigidez dogmática aproximando-se e ativamente participando do novo movimento.

A exposição da Nova Objetividade, há pouco realizada pelo grupo vanguardista no Museu de Arte Moderna do Rio, deu um eloquente resumo de todas essas múltiplas tendências, intenções e influências. Vamos exemplificar com alguns jovens de vanguarda: Antônio Dias juntamente com Wesley Duke Lee e Rubens Gerchman são os mais conhecidos no estrangeiro e aqui. Dias aborda os problemas ético-sociais através de um agressivo simbolismo erótico. Em suas obras o sexo aparece como um apelo e como uma ameaça. A participação do público em seus “objetos” é puramente contemplativa, mas as formas – que descendem da velha técnica cubista de Léger – como que desejam fugir do espaço bidimensional do quadro e penetrar no espectador. Rubens Gerchman, com certa afinidade com Antônio Dias, é adepto da participação chocante do espectador. Em seu objeto *Agora sobre os joelhos*, para admirar totalmente a obra, o espectador tem de se ajoelhar perante ela, inclinar a cabeça para mirar-se num espelho que lhe multiplica a visão e o põe em ridícula situação de adorador de deuses falsos. Duke Lee (...) prefere a agressão sonora ou o

chamado Realismo Mágico, em que formas realísticas associam-se, por razões inexplicáveis. Pedro Escosteguy emprega, com frequência, a comunicação semântica. Em suas obras aparecem, em letras de fôrma, apelos de massa: PARE!, OLHE!, ESCUTE!, NÃO HÁ VAGAS, PAX; mas também dedica-se à experiências no campo do “objeto” tátil, em que o espectador é obrigado a tatear a obra para compreender seu sentido. Nelson Lerner constrói um “objeto” como um retábulo quattrocentista, colocando no centro do quadro um enorme retrato do cantor Roberto Carlos e à sua volta estampas religiosas. Carlos Zilio provoca o choque *pop* por processos surrealistas. Cabeças de gesso amontoam-se em prateleiras de uma vitrina macabra. Hans Haudenschild mergulha uma cabeça azul de manequim num aquário. Das narinas do boneco sai um contínuo fluxo de água. É a imagem do homem que se afoga no seu opressivo cotidiano, exclamando, como o título da obra, “desta água não beberei!”. Mauricio Nogueira Lima transpõe diretamente para a tela os temas das histórias em quadrinhos, mas de tal maneira aumenta seus personagens que lhes dá uma brutal carga de irrealdade. Waldemar Cordeiro, veterano concretista, prefere uma agressão mais sutil, mais cerebral. Espelhos e luzes criam ilusões óticas que satirizam a vaidade humana dos espiadores de vitrinas, que veem suas faces ridículas refletidas. Sami Mattar promove uma mistura heterogênea de pequenas máquinas, válvulas e condensadores, gigantescos sanduíches, luzes que se apagam e acendem, enfim uma visão sucinta e grotesca do nosso caos urbano.

Esses outros amontoados “objetos” da agressiva arte da nova geração levaram à inauguração da mostra Nova Objetividade uma verdadeira multidão ao museu. A vitória dos vanguardistas estava assegurada. O público manipulava os “objetos”, zombava, entusiasmava-se ou irritava-se com a presença deles. Fazia rodar as esculturas de Luís Gonzaga Rocha Leite, soava os ululantes timbales de Waldemar Cordeiro. A demolição da arte e o prazer lúdico apossavam-se do público. Um antipúblico praticava uma antiarte. Hélio Oiticica, ao explicar no catálogo desta mostra as intenções da Nova Objetividade, diz: “... creio que uma frase poderia muito bem representar o espírito da ‘nova objetividade’ DA ADVERSIDADE VIVEMOS!” (Aquino, 1967: 25).

A contemporaneidade não seria o que é sem a tecnociência determinando as trocas simbólicas, incluídas a democracia e o direito, nem a dialética, como o domínio da argumentação e da linguagem, com seus mecanismos de verificação, argumentação e persuasão. O Ocidente já não se reconhece a si mesmo, nessa imagem de um mundo globalizado, e tenta, inutilmente, preservar seu *humanismo*, sem poder admitir que o humanismo se tornou inumanismo. O mundo global é hoje a hegemonia do mercado, isto é, dos *objetos*, enquanto acumulação e circulação de capitais, com a consequente e cada vez mais profunda brecha entre dominantes e dominados, entre espaços globais e espaços ainda *autóctones*.

## Desconstrução da autoctonia

Mais do que a Theo van Doesburg, devemos atribuir a Max Bill essa confiança inabalada nas ciências e na matemática, que aportariam rigor à arte contemporânea (Aquino, 1953b: 12). Além do mais, a abertura da *Hochschule fur Gestaltung* de Ulm, em 1951<sup>36</sup>, bem como a presença de Tomás Maldonado no MAM-RJ, em 1955, decisiva para a abertura da Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI) do Rio de Janeiro, dirigida por Aquino, preparam o terreno para aquilo que constatamos quando da inauguração da exposição francesa “De Manet aos nossos dias” (out. 1949), que incluía diagramas explicativos de que a arte moderna começara em Paris. Educado na coleção de “classiques Garnier” do dr. Ivo, Flávio de Aquino não estranhava que esses mapas ou quadros genealógicos atuassem como rígidas arquiteturas ideológicas, programadas para consolidarem um cânone da arte moderna – cânone esse, não raro, racista e patriarcal. A ideia de vanguardas simultâneas (Andrea Giunta, 2023), em detrimento das “ideias fora do lugar” (Roberto Schwarz) ou as “vanguardas periféricas” (Beatriz Sarlo) tenta concentrar-se na análise de poéticas específicas, mais do que lamentar os efeitos da dispersão, no mundo da Guerra Fria. Nesse sentido, na crítica a uma noção centrada e homogênea de autoctonia, vimos de que modo a linguagem de Lygia Clark e Hélio Oiticica visa introduzir o espaço entre os planos, tal

---

<sup>36</sup> Conferir Cardozo (1956).

como, na cultura, seria proposto, já nos anos 1970, como um “entrelugar” (Silviano Santiago). Nessa dobra ou soleira, a heteronomia, isto é, a vida que se mistura com a linguagem da arte, introduz um distanciamento, uma desconstrução, em relação com os desenvolvimentos lineares e ascensionais do modernismo. A autoctonia sofria, assim, ferida mortal. Os conceitualismos latino-americanos já não poderiam ser descritos como meramente periféricos ou descentrados, isto é, não autóctones, em relação ao norte-americano ou europeu; eles integravam, no entanto, de pleno direito e em pé de igualdade, a formação internacional da neovanguarda, que, em cenários distintos e de formas não raro coincidentes, rearmam ou redefinem o repertório das vanguardas históricas, em nome de uma multiplicidade de presentes.

Um bom exemplo disso pode ser constatado na evolução do juízo crítico de Flávio de Aquino. Mesmo admitindo que, ao retorno de Portinari, o debate sobre o moderno, no Brasil, já estivesse consolidado (e pouco faltaria para considerá-lo mesmo esgotado, se lembarmos a posição da enquete no nº 4 de *Lanterna Verde*, em 1936), Aquino não deixa de frisar que Portinari representava uma figura providencial, o catalizador do programa modernizador de 1922. Trinta anos mais tarde, não lhe repugnara a ideia colhida em André Lhote de que “a arte atual é uma espécie de esperanto no qual se fundem todos os caracteres étnicos” (Aquino, 1952b) e, consequentemente, em consonância aliás com a Bienal e sua geopoética de pavilhões nacionais, Aquino ainda insistia em que haveria diferenças nacionais de linguagem:

Se compararmos a pintura holandesa do século XVI com a italiana do mesmo tempo, verificamos radical diferença entre as tintas apesar de um certo ar de parentesco, gerado pela atmosfera comum da época. O mesmo fato sucederá se compararmos as escolas Florentina e Sienesa do século XIV, não obstante a proximidade geográfica. No entanto, estas diferenças não residem nos “motivos” representados – frequentemente os mesmos – e sim na aplicação sistemática de certos ritmos formais, de determinadas harmonias cromáticas, na escolha voluntaria, ou não, de certos elementos plásticos em detrimento de outros. Observemos, por exemplo, a diferença existente entre a arte nórdica e a latina, no que diz respeito, somente, a um elemento plástico: a linha. Na arte nórdica sentiríamos a eterna presença da inquieta linha gótica que a todo instante se aparta da sua trajetória normal a fim de render o máximo de movimento e paixão e expressar um conceito dramático da vida. Este caráter profundamente dinâmico da linha nórdica é uma constante que poderá ser verificada através de quase toda arte alemã, desde os seus primórdios até as suas últimas manifestações, como, por exemplo, o “expressionismo”.

Na arte latina, de preferência na italiana, dos séculos XIV, XV e XVI, constatamos, em oposição, a pura tranquilidade da linha que busca sempre no seu antropocentrismo sua trajetória mais calma e estável a fim de traduzir a identidade do renascentista italiano com o ambiente em que vive e exprimir um conceito lírico da existência. Enquanto na primeira arte, a linha busca a força

de expressão; na segunda: a linha busca a beleza da expressão.

É bem verdade que tanto uma quanto a outra linha nascem da reação do artista aos motivos nacionais, à pressão real e psicológica do mundo que o cerca. Entretanto, esses motivos, essa pressão visual e emocional, transformam-se, imediatamente, na obra de arte, em elementos formais: os quais, por intermédio de virtudes próprias, restituem o motivo e a pressão inicial sem necessariamente representá-los. O que significa dizer: os elementos abstratos da obra de arte – isto é, a linha, a cor, os contrastes de claro-escuro etc. – se arrumados segundo um ritmo determinado, expressam totalmente o caráter nacional da obra e determinam a veracidade dos motivos regionais aí contidos, embora não figurados como “assunto” (Aquino, 1952c).

Esse ponto de partida flexibiliza-se, porém, ao analisar uma tela, “A chegada de dom João VI à Bahia” (1952), que retrata a cena do desembarque da família real, tendo à frente o Rei, D. Carlota Joaquina e D. Pedro, todos eles recebidos por um nobre e um religioso, cercados por populares e soldados, numa clara evocação do quadro de Juan Bautista Maíno (1634). Um amigo, o industrial Giuseppe Luraghi, admite, numa carta a Portinari, seu receio de que o conjunto ficasse muito hierático. No painel, além do mais, encomendado pelo Banco da Bahia, vê-se, à esquerda, um grupo de populares, no cais, onde se destaca também a figura de uma baiana com um tabuleiro na cabeça. Flávio não gostou, em linhas gerais, da obra e assim o fez saber ao

amigo, irritado com a revelação. Porém, seu julgamento estava embasado em parcimoniosa análise:

A primeira impressão que sente o visitante ao entrar no Salão Nobre do Automóvel Clube é avassaladora. Entra num ambiente amplo, escuro e silencioso como o de uma igreja e vê ao fundo, fortemente iluminado por luz artificial e colocado numa espécie de palco, o painel de Portinari que representa a chegada de D. João VI ao Brasil. Vê, porém, antes de qualquer assunto histórico, uma violenta explosão de cores, uma espécie de coro cromático cantando no mais alto registro possível. Ante tal espetáculo o visitante queda-se assombrado e sente que uma força poderosa emana da tela.

Somente depois de passado o primeiro choque é que pode raciocinar. E aos poucos, entra no segredo da composição, procura achar uma coerência entre a forma empregada e o sentimento expresso e compreender as intenções do artista. Sua atenção concentra-se, então, no primeiro plano formado pelas figuras do bispo da Bahia e a do Governador Geral. São elas que delimitam o espaço, marcam o início da tela e procuram acentuar, através de um forte contraste de cor, a perspectiva linear que atrás deles principia para logo após se desenvolver por todo o fundo da obra. À esquerda e à direita desse primeiro grupo, filas de personagens sucedem-se imóveis formando duas grandes massas que confluem para um único ponto de fuga, para o qual, aliás, convergem todas as linhas reguladoras da composição. Todas essas linhas são friamente marcadas, são retas precisas que demonstram a

vontade do artista de realizar suas obras dentro de um ideal geométrico e, portanto, abstrato. Essa massa humana, que juntamente com a casaria do fundo ocupa os dois terços inferiores da tela, foi concebida e circunscrita dentro de rígida perspectiva linear procurando, assim, ocupar o espaço em profundidade sem, no entanto, sugerir qualquer ação ou movimento. Os mastros cilíndricos das bandeiras mais ainda acentuam esta sensação de imobilidade e profundidade. (...) Em quase toda a tela sentimos a presença desta luta constante entre a fria disciplina parnasiana da forma e a alegria sensual e romântica da cor. A forma abstrata representando um ideal de eternidade e de monumentalidade e a extraordinária complexidade das cores expressando um ideal de violência e um intenso sentimento de vida orgânica. Estes dois extremos somente acham sua síntese perfeita no grupo que se acha colocado atrás de D. João VI. Nesta esplêndida massa de cor a arte de Portinari atinge extraordinária beleza e demonstra a qualidade do pintor. Aí, forma e conteúdo, desenho, composição e cor, criam um dos mais belos pedaços de tela que o artista já concebeu.

A par destes fatos negativos, uma série de positivos somam em favor do pintor. Nesta luta estilística Portinari não procurou voltar as costas aos problemas; resolveu enfrentá-los de frente intentando chegar, em cada painel que pinta, a uma síntese entre a forma e a cor. E a luta em que se debate quase todo o muralista contemporâneo colocado entre a necessidade de monumentalidade e a liberdade, ou melhor, a necessidade de cor gerada pela arte moderna. Portinari foi um dos primeiros a empenhar-se

nesta luta, só há pouco iniciada. Tem inúmeras qualidades para vencer e, entre elas, um domínio absoluto do seu *métier* e uma capacidade excepcional de trabalho. Qualidades que no nosso tempo, e em particular em nosso país, são extremamente raras (Aquino, 1952d).

Dez anos mais tarde morre Portinari (Aquino, 1962). E quando, em 1965, redige um texto de divulgação sobre o artista já desaparecido, após mencionar a cética posição de Candinho em relação ao futuro da pintura, Flávio de Aquino acrescenta a decisão derradeira:

En realidad, la pintura tradicional, el *métier* depurado que Portinari practicaba, cada vez se dejaba más de lado a favor de nuevos y más originales medios de expresión que iban desde el concretismo rígido hasta la pintura gestual y al brutal y desconcertante “arte de restos”. Portinari jamás se acomodó al abstracionismo (Aquino, 1965: 4).

Flávio de Aquino também não, como fiel defensor do *métier*<sup>37</sup>. Seu amigo e companheiro de redação Carlos Heitor Cony o evocou distendido:

Era vermelho de rosto, olhos claros, filho de senador, bom e belo sujeito, dos melhores que

---

<sup>37</sup> Sobre “O *métier*”, Aquino escreveu no *Diário de Notícias* em duas ocasiões: 2 out. 1949 e 11 nov. 1951.

esbarrei por aí. Dele guardo duas lembranças fundamentais. Uma delas foi a melhor definição de arte que conheço, problema que inquieta teóricos de todos os tamanhos e feitios. Ele dizia que “a arte foi feita para chatear Flávio de Aquino”. Mantendo colunas em jornais e revistas, era procurado, solicitado, bajulado e esculhambado em nome da arte. Lembro um pintor que dormiu duas noites na calçada de seu prédio, até que ele se decidisse a anunciar uma exposição. Outra lembrança dele foi quando começou a ter dificuldade em apanhar o que deixava cair no chão. Como era distraído, desligado das coisas do mundo, tudo lhe caía das mãos, papel, lenço, dinheiro, chaves. Às vezes ele nem fazia nada. Pela inexorável lei da gravidade, ao pegar a borracha para apagar uma palavra no texto, a borracha caía e ele gemia ao se curvar para apanhá-la. Foi então que sugeriu não a revogação da lei da gravidade como um todo, mas de forma proporcional à idade de cada um. Para crianças e jovens, que a gravidade continuasse de 100%, seguindo a Lei de Newton, a maçã caindo onde e quando devia cair. Na fase adulta, a gravidade seria diminuída de 50%, em respeito às colunas bombardeadas por bicos de papagaio e hérnias de disco. Após os 65 anos, tal como as isenções no Imposto de Renda e a gratuidade no metrô, nas barcas e nos ônibus, todos seriam isentos da Lei da Gravidade. Como os astronautas no espaço. Os objetos ficariam flutuando em torno das pessoas. Flávio está no espaço. Deve ter conseguido o que não conseguiu aqui. Torço para que isso lhe tenha acontecido (Cony, 2000).

## Referências

- ADORNO, Theodor. (2017). *A arte e as artes e Primeira introdução à teoria estética*. Organização de Rodrigo Duarte. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. (1956). “Goeldi e o espanto”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 4 out.
- ANDRADE, Oswald de. (1992). “Elogio da pintura infeliz”. In: BOAVENTURA, Maria Eugênia (org.). *Estética e política*. São Paulo: Globo, p. 146-153.
- ANDRADE, Oswald de. (2004). “O intelectual e a técnica”. In: ANDRADE, Gênese (org.). *Feira das sextas*. São Paulo: Globo.
- ANTELO, Raul. (2010). *Maria com Marcel: Duchamp nos trópicos*. Belo Horizonte: Editora da UFMG.
- AQUINO, Flávio de. (1946). “Ceschiatti”. *Letras e Artes*, suplemento de *A Manhã*, Rio de Janeiro, 19 maio 1949.
- AQUINO, Flávio de. (1949a). “Athos Bulcão”. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 25 dez. 1949.
- AQUINO, Flávio de. (1949b). “Pettoruti”. *Letras e Artes*, n. 145, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 20 nov. 1949.
- AQUINO, Flávio de. (1949c). “Anteprojeto do Museu de Arte Moderna de Florianópolis”. *Letras e Artes*, suplemento de *A Manhã*, nº 147. Rio de Janeiro, 11 dez. 1949.

AQUINO, Flávio de. (1949d). “Um museu em Florianópolis”. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 1º maio 1949.

AQUINO, Flávio de. (1950a). “Arte, necessidade vital”. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 12 fev. 1950.

AQUINO, Flávio de. (1950b). “Maria Martins”. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 25 jun. 1950.

AQUINO, Flávio de. (1950c). “Por uma arte autóctone”. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 12 mar.; 19 mar.; 9 abr 1950.

AQUINO, Flávio de. (1950d). “Arte e natureza”. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 15 jan. 1950.

AQUINO, Flávio de. (1951a). “A I Bienal de São Paulo”. *Jornal de Notícias*, Rio de Janeiro, 28 out 1951.

AQUINO, Flávio de. (1951b). “Arte e estética III”. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 4 mar 1951.

AQUINO, Flávio de. (ed.). (1951c). “O pensamento dos artistas”. *Letras e Artes*, suplemento de *A Manhã*, n. 208, Rio de Janeiro, 27 maio 1951.

AQUINO, Flávio de. (1952a). “Não temos tradição plástica”. *Jornal de Letras*, Rio de Janeiro, maio 1952.

AQUINO, Flávio de. (1952b). “Não há nada de novo na arte abstrata”. Entrevista a André Lhote. *Jornal de Letras*, Rio de Janeiro, set 1952.

AQUINO, Flávio de. (1952c). “O ‘motivo’ e a criação de uma arte nacional”. *Jornal de Letras*, Rio de Janeiro, out. 1952.

AQUINO, Flávio de. (1952d). “Um painel de Cândido Portinari”. *Jornal de Letras*, Rio de Janeiro, dez. 1952.

AQUINO, Flávio de. (1953a). *Três fases do movimento moderno*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde.

AQUINO, Flávio de. (1953b). “Max Bill, o inteligente iconoclasta”. *Habitat*, n. 12, 1953.

AQUINO, Flávio de. (1954). “Homenagem a Jorge Lacerda”. *Jornal de Letras*, Rio de Janeiro, ago. 1954.

AQUINO, Flávio de. (1955a). “Duas fotomontagens de Athos Bulcão”. *Módulo*, n. 3, Rio de Janeiro, dez. 1955.

AQUINO, Flávio de (1955b). “A arte vai acabar?”. *Módulo*, a. 1, n. 2, Rio de Janeiro, ago. 1955, p. 48.

AQUINO, Flávio de. (1956a). “O presidente e a arquitetura. Entrevista exclusiva do Sr. Juscelino Kubitschek a *Módulo*”. *Módulo*, a. 2, n. 4, Rio de Janeiro, mar. 1956.

AQUINO, Flávio de. (1956b). “Maria Martins no Museu de Arte Moderna”. *O Semanário*, n. 6, Rio de Janeiro, 10-17 maio 1956.

AQUINO, Flávio de. (1957). “A natureza faz escultura”. *Módulo*, a. 3, n. 7, Rio de Janeiro, fev. 1957.

AQUINO, Flávio de. (1958). “Azulejos e vitral de Athos Bulcão para Brasília”. *Módulo*, n. 10, Rio de Janeiro, ago. 1958, p. 26-29.

AQUINO, Flávio de. (1962). “O pintor Cândido Portinari”. *Módulo*, n. 27, Rio de Janeiro, mar. 1962, p. 20-22.

AQUINO, Flávio de. (1965). “Cândido Portinari”. *Pinacoteca de los Genios*, n. 83, Buenos Aires, Codex.

AQUINO, Flávio de. (1967). “A louca arte dos nossos jovens artistas”. *Visão*, 28 abr. 1967.

AQUINO, Flávio de. (1978). *Aspectos da pintura primitiva brasileira*. Rio de Janeiro: Spala, p. 11.

AQUINO, Flávio de. (1986). *Manuel Santiago: vida, obra e crítica*. Rio de Janeiro: Cabicieri Editorial.

ARTUNDO, Patricia (org.) (2011). *Pettoruti y el arte abstracto. 1914–1949*. Buenos Aires: Malba – Fundación Constantini.

BARATA, Mário. (1953). “Três fases do movimento moderno”. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 15 mar. 1953.

BAZIN, Germain. (1967). *Le temps des musées*. Paris: Desoer.

BENNETT, Tony. (1995). *The birth of the museums: history, theory, politics*. New York: Routledge.

BLANCHOT, Maurice. (1950). “Le Musée, l’art et le temps”. *Critique*, n. 43, p. 195-208.

BLANCHOT, Maurice. (1957). “Le Mal du musée”. *La Nouvelle Revue Française*, n. 52, p. 687-696.

BLANCHOT, Maurice. (1987). *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, p. 20.

BRASIL, Rafael do Nascimento Souza. (2010). *Um jornal que vale por um partido*. Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

BREST, Jorge Romero. (1948). “La pintura de Emilio Pettoruti: ayer y hoy”. *Ver y Estimar*, n. 6, p. 11-30.

BREST, Jorge Romero. (1949). “Tres exposiciones de arte extranjero”. *Ver y Estimar*, a. 3, n. 11-12, p. 6-10.

BRITO, Leonardo L. de. (2007). *A imprensa nacionalista no Brasil: o periódico “O Semanário”*. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

BRITO, Ronaldo. (1987). “O brilho da sombra”. *Novos Estudos*, Cebrap, n. 19, p. 73-78.

CABO, Sheila. (1995). *Goeldi: a modernidade extraviada*. Rio de Janeiro: Diadorim.

CÂMARA, Jayme Adour da. (1957). “Enfarado do jornalismo. Jayme Adour tornou-se agricultor”. *O Semanário*, a. 1, n. 3, Rio de Janeiro.

CARDOZO, Joaquim. (1956). “Escola de desenho de Ulm”. *Paratodos*, a. 1, n. 7.

CARR, Herbert Wildon. (1917). *The philosophy of Benedetto Croce: the problem of art and history*. Londres: Macmillan.

CHIARELLI, Tadeu & WECHSLER, Diana. (2003). *Novecento sudamericano: relazioni artistiche tra Italia e Argentina, Brasile, Uruguay*. Milan: Skira.

CLARK, Timothy J. (1982). “Clement Greenberg’s theory of art”. *Critical Inquiry*, v. 9, n. 1, p. 139-156.

CLAVERINI, Corrado. (2021). *La tradizione filosofica italiana: quattro paradigmi interpretativi*. Macerata: Quodlibet.

- CLIFFORD, James. (1997). *Routes: travel and translation in the late twentieth century*. Cambridge: Harvard University Press.
- CONY, Carlos Heitor. (2000). “Flávio de Aquino”. *Folha de S. Paulo*, 30 set. 2000.
- COPENHAVER, Brian P. et al. (eds.) (2011). *From Kant to Croce: modern philosophy in Italy, 1800–1950*. Toronto: University of Toronto Press.
- COSTA, Oswaldo. (1956). “Clima de medo no governo e na oposição”. *O Semanário*, Rio de Janeiro, 14-21 jun 1956.
- CROCE, Benedetto (1938). *Breviario de estética: cuatro lecciones seguidas de dos ensayos y un apéndice*. Buenos Aires: Espasa-Calpe.
- DEOTTE, Jean-Louis. (1993). *Le musée, l'origine de l'esthétique*. Paris: Harmattan.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. (2013a). *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. (2013b). *L'album de l'art à l'époque du “Musée imaginaire”*. Paris: Hazan.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. (2023). *La ressemblance inquiète: l'humanisme altéré, I*. Paris: Gallimard.
- DUCHAMP, Marcel. (1949). “Western roundtable on modern art”. *San Francisco Art Association*, abr. 1949.
- DUNCAN, Carol. (1995). *Civilizing rituals: inside public art museums*. London: Routledge.

DUVE, Thierry de. (1996). *Kant after Duchamp*. Cambridge: MIT Press.

FERREIRA, Glória & MELLO, Cecília Cotrim de (eds.). (1997). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Funarte/Jorge Zahar.

FOCILLON, Henri. (2019). *A vida das formas*. Rio de Janeiro: Zahar.

GIORGI, Bruno. (1949). “O desenvolvimento cultural e artístico de Florianópolis”. *Letras e Artes*, suplemento de *A Manhã*, n. 145, Rio de Janeiro, 20 nov. 1949.

GIUNTA, Andrea. (2005). “Ver y Estimar: una revista, una asociación”. In: GIUNTA, Andrea & MALOSETTI, Laura. (eds.). *Arte de posguerra: Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar*. Buenos Aires: Siglo XXI, p. 19-36.

GIUNTA, Andrea. (2008). *Vanguardia, internacionalismo y política: arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires: Siglo XXI.

GIUNTA, Andrea. (2023). *Contra o cânone: arte contemporânea em um mundo sem centro*. Trad. E. Frenkel. Pref. Raul Antelo. Florianópolis: Nave.

GUILBAUT, Serge. (1983). *How New York stole the idea of modern art: abstract expressionism, freedom, and the Cold War*. Chicago: University of Chicago Press.

GULLAR, Ferreira. (1957). “Entrevista a Goeldi”. *Jornal do Brasil*, Suplemento Dominical, 12 jan. 1957.

HERKENHOFF, Paulo. (1997). *Biblioteca Nacional: a história de uma coleção*. Rio de Janeiro: Salamandra.

HILDEBRAND, Adolf von. (1893). *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*. Strasburgo: Heitz.

HOLLIER, Denis. (1974). *La prise de la Concorde: essais sur Georges Bataille*. Paris: Gallimard.

ITURBURU, Cayetano Córdoba. (1980). *Pettoruti*. Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes.

JÁUREGUI, Carlos A. (2008). *Canibalia: canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina*. Madrid: Vervuert.

JÁUREGUI, Carlos A. (2015). “Oswaldo Costa, Antropofagia, and the cannibal critique of colonial modernity”. *Culture & History Digital Journal*.

KURNITZSKY, Horst. (1992). *Estructura libidinal del dinero*. México: Siglo XXI.

LORAUX, Nicole. (1981). *Les enfants d'Athéna: idées athénienes sur la ciudadanía et la division des sexes*. Paris: Maspero.

LORAUX, Nicole. (1990). “Kreousa the autochthon: a study of Euripides' *Ion*”. In: WINKLER, John J. *et al.* (eds.). *Nothing to do with Dionysos?* Princeton: Princeton University Press, p. 168-206.

MIGUEL, Salim. (1951). “Caso do Museu”. *Sul*, n. 13, p. 42-43.

MILLIET, Sérgio. (1949). “Arte, necessidade vital”. *Letras e Artes, A Manhã*, Rio de Janeiro, 19 jun., p. 5.

NANCY, Jean-Luc. (1994). *Les muses*. Paris: Galilée.

NAVES, Rodrigo. (1999). *Goeldi*. São Paulo: Cosac & Naify.

ORGAMBIDE, Pedro & FORN, Juan & PACHECO, Marcelo. (2001). *Pintura argentina: Emilio Pettoruti*. Buenos Aires: Ediciones Banco Velox, v. 14.

ORSINI, Gian Napoleone Giordano. (1961). *Benedetto Croce: philosophy of art and literary critic*. Carbondale: Southern Illinois University Press.

PAYRÓ, Julio. (1949). “De Manet a nuestros días”. *Sur*, n. 177, Buenos Aires, p. 82-85.

PEREIRA, Osny Duarte. (1963). *Quem faz as leis no Brasil?* 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

PIDDO, Cecília Bettoni. (2020). “‘De Manet a nuestros días’: derivas de una exposición anacrónica”. *Revista 180*, n. 46, Santiago de Chile, p. 38-48.

PORTINARI, Cândido. (1955). “A pintura vai acabar”. *A Gazeta*, São Paulo, 7 jun.

PRATT, Mary Louise. (1999). *Os olhos do Império: relatos de viagem e transculturação*. Bauru: EDUSC.

PROUST, Marcel. (2014). *Em busca do tempo perdido: O tempo recuperado*. Trad. Fernando Py. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

REBELO, Marques. (1949). “Encontrei nas Artes Plásticas um novo motivo para servir à cultura do Brasil”. *Letras e Artes*, suplemento de *A Manhã*, n. 147, Rio de Janeiro, 11 dez., p. 4-6.

REGO, José Lins do. (1953). “O projeto Lacerda”. *Letras e Artes*, suplemento de *A Manhã*, n. 286, Rio de Janeiro, 12 abr.

RIO DOCE, Cláudia. (2023). “Oswaldo Costa antropófago”. *Outra Travessia*, n. 36, UFSC.

RUBIÃO, Murilo. (1949). “O ex-mágico da Taberna Minhota”. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 8 maio.

SALGUEIRO, Heliana Angotti. (2014). “Marcel Gautherot na revista *Módulo*”. *Anais do Museu Paulista*, v. 22, n. 1, p. 11-79.

SEXONHOUSE, Arlene W. (1992). *Fear of diversity: the birth of political science in ancient Greek thought*. Chicago: University of Chicago Press, p. 76-89.

SODRÉ, Nelson Werneck. (1966). *História da imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

SUED, Ibrahim. (1955). “Flávio de Aquino, crítico de arte”. *Manchete*, Rio de Janeiro, 9 jul.

WALSH, George. (1978). “The rhetoric of birthright and race in Euripides’ *Ion*”. *Hermes*, n. 106, p. 302-315.

WECHSLER, Diana. (1999). “Impacto y matices de una modernidad en los márgenes: las artes plásticas entre 1920 e 1945”. In: VARIOS AUTORES. *Arte, sociedad y política*. Buenos Aires: Sudamericana.

WECHSLER, Diana (2005). “Julio Payró y la construcción de un panteón de ‘héroes’ de la pintura ‘viviente’”. *Boletín de Estudios e Investigaciones*, Instituto de Teoría e Historia del Arte, n. 10.

WECHSLER, Diana. (2008). “Cosmopolitismo, cubismo y arte nuevo: itinerarios latinoamericanos”. In: *El cubismo y sus entornos en las colecciones de Telefónica*. Buenos Aires: Fundación Telefónica, p. 59-72.

WIZNITZER, Louis (1952). “Entrevista com Degand”. *Letras e Artes*, suplemento de *A Manhã*, n. 238, Rio de Janeiro, 3 fev.

## Anexo – Lista de colaborações de Flávio de Aquino em Jornais

### Colaborações de Flávio de Aquino no *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro:

- “Exposição retrospectiva de pintura no Brasil”, 21 nov. 1948.
- “Abstracionismo e figurativismo”, 28 nov. 1948.
- “A pintura moderna e o cotidiano”, 5 dez. 1948.
- “Djanira”, 12 dez. 1948.
- “Relegada ao abandono a igreja da Pampulha”, 19 dez 1948.
- “O Salão de 1948 I”, 25 dez. 1948.
- “O Salão de 1948 II”, 2 jan. 1949.
- “O Salão de 1948 III”, 9 jan. 1949.
- “Academismo versus modernismo”, 16 jan. 1949.
- “Ainda o Salão”, 28 jan. 1949.
- “O Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro”, 30 jan. 1949.
- “O Museu de Arte Moderna”, 6 fev. 1949.
- “A pintura ingênua”, 13 fev. 1949.
- “A pintura do louco”, 20 fev. 1949.
- “Academismo”, 6 mar. 1949.
- “São Paulo e Rio de Janeiro”, 13 mar. 1949.
- “O museu de Arte Moderna de São Paulo”, 20 mar. 1949.
- “Pintores italianos”, 27 mar. 1949.
- “Desenhos de crianças livres”, 3 abr. 1949.
- “A propósito dos impressionistas”, 10 abr. 1949.
- “A pintura no Salão Municipal”, 17 abr. 1949.
- “Um museu em Florianópolis”, 24 abr. 1949.

- “Uma grande exposição”, 1 mai. 1949.  
“Abstractionismo I”, 8 mai. de 1949.  
“Abstractionismo II”, 15 mai. 1949.  
“Medalhas Hors concours”, 22 mai. 1949.  
“À margem de uma conferência”, 5 jun. 1949.  
“Exposição de pintura paulista”, 19 jun. 1949.  
“Originalidade e personalidade”, 26 jun. 1949.  
“Política e abstracionismo”, 3 jul. 1949.  
“Uma exposição no Palas Hotel”, 10 jul. 1949.  
“O próximo Salão”, 17 jul. 1949.  
“A propósito de um monumento”, 24 jul. 1949.  
“O regulamento do Salão”, 31 jul. 1949.  
“O painel de Tiradentes”, 7 ago. 1949.  
“Ainda o regulamento”, 14 ago. 1949.  
“LIV Salão de Belas Artes I”, 21 ago. 1949.  
“LIV Salão de Belas Artes II”, 28 ago. 1949.  
“LIV Salão de Belas Artes III”, 4 set. 1949.  
“LIV Salão de Belas Artes IV”, 11 set. 1949.  
“Salvemos Ouro Preto”, 18 set. 1949.  
“Uma exposição no Museu de Arte Moderna”, 25 set. 1949.  
“O métier”, 2 out. 1949.  
“De Manet aos nossos dias I”, 16 out. 1949.  
“De Manet aos nossos dias II”, 23 out. 1949.  
“De Manet aos nossos dias”, 30 out. 1949.  
“Rui Barbosa e a escultura”, 6 nov. 1949.  
“Emilio Pettoruti”, 13 nov. 1949.  
“Duas exposições”, 20 nov. 1949.  
“Eliseu Visconti”, 27 nov. 1949.  
“Dois jovens artistas de Milão”, 4 dez. 1949.  
“A nova arquitetura”, 11 dez. 1949.

“Nove artistas do Engenho de Dentro”, 18 dez. 1949.  
“Athos Bulcão”, 25 dez. 1949.  
“O ano de 1949”, 1 jan. 1950.  
“A arte e a natureza I”, 5 jan. 1950.  
“A arte e a natureza II”, 15 jan. 1950.  
“Uma semana em branco”, 22 jan. 1950.  
“Um museu de Resende”, 29 jan. 1950.  
“O museu de Cataguazes”, 5 fev. 1950.  
“Arte, necessidade vital”, 12 fev. 1950.  
“Os dois Museus de São Paulo”, 26 fev. 1950.  
“Após o carnaval”, 5 mar. 1950.  
“Por uma arte autóctone I”, 12 mar. 1950.  
“Por uma arte autóctone II”, 19 mar. 1950.  
“Um museu em Resende”, 2 abr. 1950.  
“Por uma arte autóctone III”, 9 abr. 1950.  
“A Bienal de Veneza I”, 16 abr. 1950.  
“Inima”, 23 abr. 1950.  
“A Bienal de Veneza II”, 30 abr. 1950.  
“O museu de arte”, 7 mai. 1950.  
“O caso do monumento”, 14 mai. 1950.  
“Duas exposições”, 21 mai. 1950.  
“Félix Labisse e outros cenaristas”, 28 mai. 1950.  
“Maria Leontina”, 4 jun. 1950.  
“Rui Barbosa e a caricatura”, 11 jun. 1950.  
“Uma exposição de arte francesa”, 18 jun. 1950.  
“Maria Martins”, 25 jun. 1950.  
“O Salão Municipal”, 2 jul. 1950.  
“A linguagem plástica”, 9 jul. 1950.  
“A moral da arte”, 16 jul. 1950.  
“O regulamento do Salão”, 17 ago. 1950.

- “A crítica da crítica”, 17 set. 1950.
- “Fayga Ostrower”, 17 set. 1950.
- “A linguagem da escultura”, 24 set. 1950.
- “O impressionismo I”, 1 out. 1950.
- “O impressionismo II”, 8 out. 1950.
- “O impressionismo III”, 15 out. 1950.
- “Paulo Flores”, 22 out. 1950.
- “O Salão de 1950 I”, 29 out 1950.
- “O Salão de 1950 II”, 5 nov. 1950.
- “O Salão de 1950 III”, 12 nov. 1950.
- “O Salão de 1950 IV”, 19 nov. 1950.
- “Milton Dacosta”, 26 nov. 1950.
- “Almir Mavignier”, 3 dez. 1950.
- “O neoimpressionismo I”, 10 dez, 1950.
- “O neoimpressionismo II”, 17 dez. 1950.
- “Salão de Resende”, 24 dez. 1950.
- “J. Carlos”, 31 dez. 1950.
- “Um artista da gravura”, 7 jan. 1951.
- “Arte e estética moderna I”, 18 fev. 1951.
- “Arte e estética moderna II”, 25 fev. 1951.
- “Arte e estética moderna III”, 2 mar. 1951.
- “Arte e estética moderna IV”, 18 mar. 1951.
- “Arte e estética moderna V”, 25 mar. 1951.
- “Arte e estética moderna VI”, 1 abr. 1951.
- “A I Bienal de São Paulo”, 28 out. 1951.
- “As premiações da Bienal de São Paulo”, 6 nov. 1951.
- “O métier”, 11 nov. 1951.
- “Os prêmios do Salão”, 25 nov. 1951.
- “Figurativa e não figurativa”, 9 dez. 1951.
- “Forma e personalidade”, 6 jan. 1952.

## **Colaborações no *Jornal de Letras*, Rio de Janeiro**

- “Abstracionismo e figuratismo”, abr. 1951.  
“A capela da Pampulha”, jun. 1951.  
“Não temos tradição plástica”, maio 1952.  
“Não há nada de novo na arte abstrata. Entrevista a André Lhote”, set. 1952.  
“O motivo e criação de uma arte nacional”, out. 1952.  
“A verdadeira posição do artista”, nov. 1952.  
“Um painel de Cândido Portinari”, dez. 1952.  
“Raoul Dufy: a morte do grande pintor francês”, abr. 1953.  
“Emiliano Di Cavalcanti, pintor social”, out. 1954.  
“Pancetti pinta verdades elementares”, jun. 1955.  
“A representação nacional. As salas especiais. Os prêmios nacionais”, ago. 1955.  
“Conversa com Lygia Clark”, mai. 1956.  
“Inaugurado o Museu de Arte Moderna”, fev. 1958.  
“Arte esquimó. Arte popular”, abr. 1958.  
“Homenagem a Jorge Lacerda”, ago. 1958.

## **Colaborações para *O semanário*, Rio de Janeiro**

- “Maria Martins no Museu de Arte Moderna”, n° 6.  
“V O Salão de Arte Moderna. Suas querelas, suas obras, suas premiações”, n° 10.  
“Os prêmios do Salão”, n° 11.  
“Aldemir Martins”, n° 15.  
“Uma nova lei para o Salão”, n° 16.  
“Rembrandts pintados no século XX”, n° 17.

- “O monumento ao Pracinha”, n° 23.
- “Três exposições”, n° 25.
- “Emeric Mercier”, n° 28.
- “O arquiteto é também grande desenhista”, n° 31.
- “Outras histórias sobre o falso da arte. O caso do Dr. Wilhelm Bode”, n° 33.
- “Heinrich Schliemann. O Homem que acreditava em Homero. Como se conta a descoberta de Tróia”, n° 34.
- “Artistas peruanos e Araújo Porto Alegre”, n° 35.
- “Poucos foram tão otimistas e tão alegres como Santa Rosa”, n° 36.
- “Uma entrevista de Francis Jourdan”, n° 40.
- “I Salão Nacional de Artes Gráficas”, n° 41.
- “Marques Rebelo 50 anos”, n° 42.
- “Lúcio Costa é o planejador de Brasília”, n° 51.
- “A crítica da crítica na IV Bienal Paulista”, n° 60.
- “Sobre a Bienal e sobre o Salão”, n° 62.

## **Expediente da BVPS**

A BVPS é um espaço de formação de editores/as, autores/as e leitores/as de comunicação pública das ciências sociais, literaturas e artes, e apostava sempre na conversa entre diferentes gerações.

### **Corpo Editorial**

#### **Editor responsável**

**Maurício Hoelz** | professor do Departamento de Ciências Sociais e do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ).

#### **Editora-executiva**

**Caroline Tresoldi** | doutoranda em Sociologia no Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

#### **Assistentes editoriais**

**João Mello** | doutorando em Sociologia no Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

**Miguel Cunha** | doutorando em Ciências Sociais no Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ).

**Onildo Araújo Correa** | doutorando em Sociologia no Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

**Rennan de Medeiros Pimentel** | mestre em Sociologia no Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e doutorando em Ciência Política no Instituto de Estudos Sociais e Políticos da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (IESP-UERJ).

### **Estagiários**

**Alexandre de Bastos Pereira** | mestre em Sociologia pelo Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

**João Cândido Stringari** | mestrando em Sociologia no Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

**Maria Fernanda Argileu** | mestrandona em Sociologia no Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

**Maria Gabriella de Faria** | mestrandona em Ciências Sociais no Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ).

**Nichollas Paradelo Capote** | mestrando em Sociologia no Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

### **Conselho editorial**

**Andre Bittencourt** | professor do Departamento de Sociologia e do Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

**Antonio Brasil Jr.** | professor do Departamento de Sociologia e do Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

**Denilson Lopes** | professor titular da Escola de Comunicação e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

**Diana Klinger** | professora de Teoria Literária da Universidade Federal Fluminense (UFF).

**Eduardo Coelho** | professor do Departamento de Letras Vernáculas e do Programa de Pós-Graduação em Letras (Ciência da Literatura) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

**Eliane Robert Moraes** | professora do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas e do Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo (USP).

**Elide Rugai Bastos** | professora titular de Sociologia da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp).

**Lucas Carvalho** | professor do Departamento de Sociologia e Metodologia das Ciências Sociais e do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal Fluminense (UFF).

**Mariana Chaguri** | professora do Departamento de Sociologia e do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp).

**Mário Augusto Medeiros da Silva** | professor do Departamento de Sociologia e do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp).

**Nísia Trindade Lima** | pesquisadora titular da Casa de Oswaldo Cruz/Fundação Oswaldo Cruz e professora de Pós-Graduação do Programa de História das Ciências e da Saúde da mesma instituição.

**Simone Meucci** | professora do Departamento de Ciências Sociais e do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal do Paraná (UFPR).

**Wander Melo Miranda** | professor emérito da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e membro da Academia Mineira de Letras (AML).

**Coordenação da Biblioteca Virtual do Pensamento Social (BVPS)**

**André Botelho** | professor titular do Departamento de Sociologia e do Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

**Autor corporativo**

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)  
Largo de São Francisco, 1, 20051-070 – Rio de Janeiro, RJ.

