

Renata Ribeiro dos Santos

Mestre em História da Arte pela Universidad de Granada. Tem estudos de História da Arte e de Artes Plásticas pela Universidad de La Habana e pela Universidadde Federal do Espírito Santo. Atualmente desenvolve a tese doutoral no Departamento de História da Arte da Universidad de Granada, com contrato de pesquisa pelo Programa de Formação de Professores Universitários do Governo da Espanha. Desenvolveu pesquisas em Buenos Aires, Montevideú, Santiago do Chile e Lisboa. Tem publicações e capítulos de livros editados na Espanha, Portugal e países da América Latina

RESUMO

Ao analisar um representativo conjunto de exposições coletivas de artistas brasileiros contemporâneos, realizadas em Portugal no período de 1980 até o ano 2000, se propõe problematizar o que se entende pela categoria arte brasileira contemporânea em território português. A busca por este entendimento se dá através da análise dos formatos curatoriais, da sua abrangência temporal, dos nomes dos artistas e dos agentes da arte envolvidos e pelos discursos presentes nos catálogos das mostras.

Palavras-chave: *Arte Contemporânea Brasileira, Exposições, Brasil, Portugal.*

ABSTRACT

On analysing a significant group of collective exhibitions of contemporary Brazilian artists, which took place in Portugal between 1980 and 2000, the question of what is understood by the category of Brazilian Contemporary Art in Portuguese territory is raised. The search for this understanding is carried out through the analysis of curatorial formats of its temporal fan, of the names artists of art agents involved and by discourses in the sample catalogues.

Keywords: *Contemporary Brazilian Art, Exhibitions, Brazil, Portugal.*

Um oceano inteiro para nadar A (des)presença da arte do Brasil (século xx) em Portugal, 1980-2000

1. A produção artística brasileira dentro do processo de internacionalização e sua notável ausência em Portugal.

A arte produzida no Brasil no século XX, assim como aquela concebida em outros territórios periféricos, ganharia – dentro dos processos de inserção multicultural da década de 1980 – um novo espaço no *sistema central da arte*. Cabe contudo destacar, que se em um princípio a arte brasileira fará parte do conjunto de arte latino-americana – dentro do boom impulsionado por nomes como Frida Kahlo e Diego Rivera nos leilões nova-iorquinos da década de 1980 –, tempos depois se desvincularia do selo *América Latina*.

A promoção e difusão da arte brasileira caminhará em uma trilha lateral àquela feita pelo conjunto latino-americano – fato este determinado por dada conjuntura social, cultural e histórica, que não cabe falar agora – mas também será acolhida em um cenário que pressupunha a internacionalização das artes.

A arte brasileira ocupa um lugar peculiar dentro do que se convencionou nomear *periferias artísticas* com respeito ao eixo Estados Unidos/Europa, nas décadas de 1980 e 1990. Sobre este tema o artista chileno Eugenio Dittborn (apud Mesquita: 1997, p.60) disse que existiam duas periferias: as elegantes, constituídas pelo Japão, Canadá e os países escandinavos; e uma segunda corrente, formada pelos países da América Latina e do Leste da Europa. O Brasil estaria *situado* entre as duas, nunca tão elegante, nunca tão latino-americano.

Entretanto, enquanto a arte brasileira ia ganhando espaço, primeiro nos Estados Unidos e posteriormente em países europeus, como Inglaterra e França¹, um incentivo ao conhecimento desta produção tardava em consolidar-se em Portugal. Aproximação e conhecimento que se pensa como consequente, dadas as relações do parentesco colonial, cultural e de uso do idioma entre as nações.

Distante de um encontro, as relações artísticas entre o Brasil e Portugal, no que diz respeito à arte do século XX, abriam-se como *oceano inteiro para nadar*. Pense-se que inclusive, tão extenso como aquele enfrentado por Cabral e Caminha. Em 1989 sentenciava o pensador luso Eduardo Lourenço (1999, p.151) a respeito das relações culturais reais mantidas entre Brasil e Portugal:

Se o Brasil está atualmente, em vários planos, bem presente entre nós e nos invade até (através das célebres telenovelas), fá-lo a título de primo bem-amado e a sua presença não implica intercâmbio autêntico, para lá do lado folclórico que o Brasil oferece à contemplação do mundo inteiro, sobretudo através da sua música.

De acordo com o mesmo autor (Lourenço, 1999), as relações – nos centramos naquelas que dizem

respeito às formas culturais– entre descobridor e descoberto foram dizimadas há muito tempo. Por um lado o Brasil buscava apagar ou esquecer sua história *Brasil-colônia*, atribuindo todas as sombras à anterior presença lusa. Na outra ponta, Portugal havia se perdido há muito tempo dentro do processo colonizador do Brasil ao prender-se a um delírio de passado histórico de *pai colonizador* e diante da resposta brasileira de *esquecimento*, rebater com o ressentimento.

Além disso devemos ter em consideração que em Portugal nestas décadas, ainda existia um panorama deficitário da presença de instrumentos da indústria cultural, que já se via bastante consolidado em outros países europeus (informação verbal)². Mesmo a produção e promoção da arte contemporânea local se viu afetada por esta deficiência, que somente começará a transformar-se em meados da década de 1990 com a inauguração de vários museus e instituições no país³.

Para entender como foi realizado este caminho em Portugal, perceber como a produção brasileira do século XX foi apresentada e categorizada, se propõe um recorrido por algumas exposições coletivas significativas ocorridas na capital portuguesa. Começando por uma grande mostra dedicada à arte moderna em 1982 – data próxima ao momento do *boom*, dos discursos da internacionalização e da multiculturalidade –, chegando às exposições que tiveram lugar por motivo das celebrações do V Centenário do Descobrimento do Brasil, no ano 2000.

A pesar de existirem outras categorias interessantes para a análise da inserção internacional – como o mercado de arte, o intercâmbio de profissionais, as publicações especializadas – centra-se por motivos de espaço e de corte temático da

pesquisa, àquelas relacionadas à inserção institucional de artistas e neste âmbito somente às exposições, não analisando a sua presença nos acervos institucionais.

2. Andando por algumas exposições coletivas brasileiras em Portugal. Os sessenta anos de arte moderna em dois momentos.

A arte moderna brasileira foi a que dentro da produção do século XX nacional, causou um maior interesse e visibilidade a nível internacional. Isso se deve, talvez, ao seu caráter de proclamação de uma identidade nacional, que resulta como uma boa forma de representação do exotismo ao olhar estrangeiro. Pense-se também que este período artístico se mostra como um *conjunto fácil* de articular com as referências centrais da história da arte europeia e de suas vanguardas, mostrando como *se absorveram* determinados conceitos e os utilizaram do outro lado do Atlântico.

Dentro desta perspectiva, em 1982 se inaugurava *Brasil. 60 anos de arte moderna. Coleção Gilberto Chateaubriand*⁴ na Galeria de Exposições Temporárias da Fundação Calouste Gulbenkian. Através da exibição de 177 obras se realiza um recorte de aproximadamente 60 anos da *arte moderna* no Brasil, colocando como momento inicial 1917 com a exposição de Anita Mafalhti em São Paulo.

O texto do curador Wilson Coutinho, titulado *Arte brasileira e seu processo modernizador*, discorre sobre o desenvolvimento do modernismo no Brasil passando pela Semana de Arte Moderna de 1922, pela representação social praticada nas décadas de 1930 e 1940, entrando nas problemáticas inerentes à arte pensadas nas produções dos anos 50 e já entrada a década de 60. De acordo com a proposta curatorial, na década seguinte a arte brasileira revitaliza sua abertura à modernidade, através da arte conceitual, da manipulação de materiais novos e de novas técnicas, além de uma persistência da expressão construtiva (Coutinho, 1982).

Para demonstrar essa evolução se opta pela realização de uma montagem baseada na linearidade histórica. Além disso, consequente com as obras do acervo Chateaubriand, em este percurso histórico se agrupam determinadas temáticas ou movimentos. O curador respalda esta eleição da seguinte forma:

É evidente que o processo da arte brasileira não segue uma linha reta, nem a trajetória dos artistas ficam paralisadas no ambiente conceitual em que começaram as suas obras. [...] Mas, há sempre um certo clima de uma época, um tempo histórico, onde as imagens e problemas da imagem expressam um temperamento, um estilo e uma certa organização conceitual que determinam seu período. (Coutinho, 1982, s/p)

A partir deste delineamento, o projeto curatorial se divide em partes programáticas, relacionadas às décadas de produção. Começando pelos inícios modernistas com a Semana de 22 e obras de, entre outros, Tarsila do Amaral, Anita Malfatti e uma forçada presença de Vieira da Silva (considerando sua débil participação dentro daquele processo). As décadas de 1930 e 1940 são mostradas como o momento da representação social com peças de Goeldi, Cícero Dias, Di Cavalcanti, Portinari, Pancetti e outros. Os anos 50 representam uma etapa onde o concretismo e a abstração lírica serão impulsionados pela criação da Bienal de São Paulo. O panorama se desenha com obras de Antônio Bandeira, Aluísio Carvão, Milton Dacosta, Flávio de Carvalho, Manabu Mabe, Maria Leontina e Tomie Ohtake.

Os anos que vão de 1960 ao início dos 80, que dificilmente vemos enquadrados dentro do processo moderno da arte do Brasil, fecha a exposição com o Neoconcretismo e a Nova Figuração e alguns nomes já icônicos representando os anos 60 (Antônio Manuel, Iberê Camargo, Sérgio Camargo, Lygia Clark, Wesley Duke Lee, Antônio Dias, Rubens Gerchman, Cláudio Tozzi, Alfredo Volpi e Hélio Oiticica). A década de 70 e o aqueles dois anos dos 80, são mostrados como a revitalização da abertura à modernidade, que se dá através da arte conceitual, da manipulação de novos materiais e

técnicas, além de uma persistência da expressão construtiva. Aparece uma importante leva de artistas contemporâneos (alguns dos quais habitarão o *mainstream* da arte nas décadas seguintes): Carlos Zilio, Waltercio Caldas, Tunga, Cildo Meireles, Milton Machado, Loio Pérsio, Arcângelo Ianelli, Paulo Herkenhoff, Lothar Charoux e Artur Barrio.

Ao se ter a pretensão de apresentar mais de 60 anos da produção de arte de todo um país (*vide* o título da mostra que começa com categórico *Brasil.*), dividindo e categorizando por décadas e temáticas, se arrisca a uma generalização e simplificação dos conceitos e a uma padronização determinante. Deve-se ter presente ainda, que ao ver-se limitada à obra de determinada coleção a proposta curatorial procura articular os conceitos que corroboram o que poderá ser visto e, por outro lado, devem de confirmar a excelência desta coleção. Para esta asseveração Coutinho (1982, s/p) aponta que se trabalhava com o conjunto que representa o mais completo “museu de arte moderna brasileira”. Mas também há de considerar-se que diante de uma exibição de um panorama tão extenso e generalizante, se procura de maneira didática criar um desenho que possa acercar-se e dar-se a compreender a um público pouco ou nada habituado a estas propostas criativas.

É também na Fundação Gulbenkian onde, sete anos mais tarde, outra coleção privada brasileira apresentará outros sessenta anos de evolução da pintura moderna. Outra representação porque, valendo-se uma vez mais das possibilidades que brindavam a coleção, a exposição não se articulou a partir de um alinhamento histórico, mas de núcleos temáticos encabeçados pelos artistas mais representativos daquele acervo. Mas, como na mostra anterior: coleção privada, sessenta anos, somente pintura.

Novamente se assevera no título a abrangência nacional da mostra: Seis décadas de arte moderna brasileira. Coleção Roberto Marinho . Mas nestas seis décadas (as obras vão de 1924 a 1984) o que deu o tom foram seus núcleos temáticos, com a intenção de organizar de forma coerente os artistas, movimentos, épocas e tendências, aproximações e confrontações, além de possibilitar uma publicação (catálogo) que proporcionara um adendo à escassa bibliografia sobre a arte do século XX realizada no Brasil disponível em Portugal naquele momento (Campofiorito, 1989).

Estes núcleos foram organizados anteriormente através do estudo da coleção por especialistas, críticos, historiadores e técnicos de catalogação e conservação. Foram identificados sete núcleos bem definidos e com base a esta divisão a coleção se apresentou na Gulbenkian, de maneira como anteriormente já havia sido exposta no Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires e no Rio de Janeiro.

A partir desta ótica o catálogo é uma espécie de livro de texto, que mais do que apresentar e elucidar temas referentes à exposição em si, traça textos teóricos sobre esses núcleos: “O leitor será guiado, nos diversos segmentos que se somam na Coleção Roberto Marinho, pela leitura de historiadores e críticos de arte devidamente credenciados” (Campofiorito, 1989, p.7).

Os núcleos, tanto da mostra como do catálogo, foram os seguintes: José Pancetti, Emiliano Di Cavalcanti, Alberto da Veiga Guignard, Cândido Portinari, Interiores Figuras e Paisagens (com mais de 20 artistas), Abstração (nove artistas) e Vieira da Silva e António Bandeira. Este último núcleo será o único que com mais argúcia crítica trata de estabelecer paralelos entre as obras dos

dois artistas, além de mostrar a vinculação que eles estabelecem entre o Brasil e Portugal, assim como sua presença na cena da arte parisiense do pós-guerra. Enquanto nas demais sessões temáticas o que se busca é a aproximação entre as produções, nesta procuram-se confrontações entre os trabalhos do pernambucano com os da lisboeta.

Da mesma maneira que a mostra anterior, devido ao conteúdo mesmo da coleção, a exposição deixará de um lado o carácter lineal de historicidade para centrar-se em determinados nomes e temáticas. As sessões monográficas contém a quantidade de obras e de períodos do artista onde é possível perceber o caminho trilhado em sua poética e seus problemas formais, além de tornar um tanto visível um processo de desenvolvimento da modernidade brasileira, se uma leitura de progressão pode ser plausível neste contexto.

Nos núcleos dedicados aos conteúdos (Figuras, Interiores e Paisagens; Abstração) se reúne a uma quantidade de autores minados pontualmente pelos sessenta anos do recorte histórico da coleção, sucedendo-se diversas gerações. Aqui também é onde, de maneira mais elaborada, é possível apreciar mais solidamente esta espécie de reiteração das temáticas que se acontece no panorama artístico brasileiro do século XX.

O núcleo Figuras, Interiores e Paisagens por exemplo, relaciona a várias gerações de artistas, desde Ernesto de Fiori, nascido em 1884 até João Câmara, paraibano de 1944. Mostrando lado a lado o acadêmico Vaso com flores, 1934, de Vittorino Gobbi, a Marinha com barcos, 1943, com impressão de movimento e do instante de Ernesto de Fiori e, da mesma década de 40, Com-

posição com folhagens de Cícero Dias, muito mais conexo à abstração e a sintetização, com uso de blocos de cor e formas balizadas.

Desta forma, a concepção de núcleos temáticos, mesmo que na tentativa de corroborar uma hipótese de continuidade e/ou desenvolvimento, proporciona uma leitura um pouco mais ampla da produção ocorrida no país ao colocar frente a frente artistas e modos de fazer diversos em uma mesma época, deixando de um lado a afirmação rasa de uma evolução histórica e buscando um entendimento de coexistência de diferentes estilos, movimentos e conceitos em um mesmo momento. Este provavelmente seja o maior acerto desta exposição.

Salta-se agora às comemorações dos 500 anos do achamento português do Brasil, realizadas em 2000. Este salto não se deve somente à falta de espaço no artigo, mas sobretudo a inexistência de exposições coletivas de algum peso em solo português nestes mais de dez anos. Dentro deste vazio se pode pontuar em 1991 uma extensa mostra na Fundação Gulbenkian, Coleção de Beatriz e Mario Pimenta Camargo, principalmente de artes decorativas e utensílios litúrgicos. Contudo no que diz respeito à produção plástica – a pesar de conter importantes obras – mostrava um escasso panorama centrado principalmente na pintura das décadas de 1940 e 1950.

3. Arte brasileira do século XX nas Comemorações do V Centenário.

A arte moderna será o *abre-alas* destas comemorações, confirmando o interesse forasteiro nesta produção. Em abril do ano 2000 se inaugurou no Museu do Chiado, a exposição *Brasil brasis cousas notáveis e espantosas. (Olhares modernistas)*⁷. Mostra que foi organizada, assim como as duas analisadas anteriormente, pautada em um caráter nacionalizante ou nacionalizador das criações brasileiras a partir da Semana de Arte Moderna de 1922.

Dessa vez não se pretende mostrar seis décadas da arte moderna, mais um intervalo de cerca de 20 anos com obras de alguns dos mais destacados representantes das vanguardas brasileiras entre 1910 e 1930, o que evidencia o avanço dos estudos e recortes temporais sobre o tema. Os curadores Joaquim Romero Magalhães e Tiago dos Reis Miranda explicam que a eleição por este marco temporal se fez devido a pouco presença de obras dessa etapa em museus portugueses, assim como pouca ou nenhuma publicação a este respeito. Acrescentam que “a última mostra de importância sobre o assunto, aqui entre nós, conta já para cima de duas décadas...” (dos Reis Miranda, Tiago C.P., 2000, s/p), referindo-se provavelmente àquela exposição

Brasil. *Sessenta anos de arte moderna. Coleção Chateaubriand* em 1982.

Pensada em um conceito próximo àquele dos núcleos da exposição da *Coleção Roberto Marinho*, esta foi pensada baseando-se em quatro linhas de força fundamentais, de forma que o visitante pudesse apreender alguns conceitos básicos do movimento. Diferente de núcleos encabeçados por determinado criador, aqui o que se pretende é apresentar nichos temáticos ou conceituais, com artistas circulando em torno destes tópicos.

Uma primeira parte se dedicava às peças realizadas em datas próximas a Semana de 22, mais inclinadas às opções estéticas do contexto europeu vanguardista e à afirmação de uma nacionalidade distinta. Este carácter impulsiona um segundo momento que foi dedicado às representações de temas autóctones, como a fauna, a flora e o folclore. A preocupação por plasmar a vivência nas zonas urbanas é representada por um conjunto de obras de meados dos anos 1920 e início dos 40. Por último uma parte de cunho mais documental, apresenta desenhos e livros que mostram como se investiu na compreensão ou na invenção de versões mais adequadas da história nacional.

Além da novidade da presença da parte documental, que incrementa significativamente o entendimento do público sobre a hipótese que quer ser colocada, vemos em esta mostra em diferença das anteriores, uma maior articulação entre os núcleos propostos. Há de ter presente, sem dúvidas, que se trata de uma exibição que não se cerra às possibilidades de uma única coleção, e desta forma pode jogar com os conceitos que deseja trabalhar e buscar as peças que os corrobore. Em cadeia, uma tese vai convidando a seguinte e os artistas ultrapassam as fronteiras de uma ou de outra temática, mostrando como se acordavam estas dinâmicas dentro do cenário moderno brasileiro. O uso dos temas autóctones na tentativa de amoldamento da identidade nacional, é problematizado de forma mais contundente, deixando de lado características do exotismo que podemos ver entrelinhas nas duas exposições anteriores.

No que diz respeito ao catálogo os textos são introduções a alguns dos temas propostos sobre o modernismo brasileiro, solicitados a reconhecidos estudiosos brasileiros e portugueses. Está dividido em duas sessões, uma dedicada a explicação do que foi o movimento moderno: *O movimento: Histórias e Temas*; e outro que tenta estabelecer o papel de Portugal nesta etapa brasileira: *O lugar de Portugal*. Esta segunda parte é principalmente

interessante e inovadora por demonstrar não somente a negação do passado colonial feita pelo movimento moderno brasileiro, mas como a presença de Portugal continuava latente nesta movimentação devido a sua condição mesma de antiga metrópole.

Em outubro daquele ano se inauguraria na capital portuguesa uma parte da extensa *Mostra do Redescobrimento*, apresentada no Pavilhão da Bienal em São Paulo, amplamente visitada, resenhada e criticada. Nossa produção de artes dos últimos cem anos foi mostrada no Centro de Arte Moderna José Azeredo Perdigão (CAM), da Fundação Calouste Gulbenkian, sob o título *Século XX. ArteDoBrasil*.

Com curadoria de Nelson Aguilar e Franklin Espath Pedroso, a adaptação da exposição de São Paulo, ocupou todas as áreas expositivas do CAM, incluindo àquela normalmente dedicada a sua coleção permanente. Um cenário distendido que apresentava aproximadamente 300 obras de 90 autores, desde os antecedentes do modernismo até às criações das gerações mais próximas ao fim do milênio.

O catálogo é composto por uma introdução de Nelson Aguilar, *Brasil, Século XX*, espécie de resumo ampliado da história da arte do Brasil desde o princípio do século – com o processo de modernização do Rio de Janeiro –, alcançando a produção contemporânea da década 1990, que apresenta como uma *forma nômada* de arte. Nomeando a seus autores más emblemáticos, que já operavam dentro do sistema de internacionalização da arte no período: Marepe, Vik Muniz, Rosângela Rennó, Miguel Rio Branco, entre outros. Um segundo apartado da publicação se dedica a textos antológicos (*O artista e o artesão*, de Mário de Andrade; *Da Dissolução do Objeto ao Vanguardismo Brasileiro*, de Mário Pedrosa; e *Teoria do Não Objeto* por Ferreira Gullar) que dão as pautas para compreender a arte brasileira do século XX.

A linearidade temporal está presente tanto na concepção da mostra, como na apresentação dos artistas e obras do catálogo (onde aparecem os artistas em ordem crescente pelo ano do nascimento). Mas é possível perceber, mesmo com esta divisão, os *diferentes momentos* no século XX da arte no Brasil que defende a exposição: modernismo, abstração, concretismo, neoconcretismo e tendências posteriores a 1980.

Assim como aquela primeira mostra tradada *Brasil. Sessenta anos de arte...*, percebe-se que o uso do recurso temporal linear é usado na tentativa de clarificar uma proposta de tão ampla abrangência. Conceitos por núcleos

temáticos em propostas desta envergadura são intrincados de elaborar e provavelmente seriam menos assimilados pelo público. Assim, se buscam propostas mais simples, que longe de traçar novos rumos ou teorias para o entendimento da arte nacional, somente a apresenta. Que o mais importante da exposição seja a obra.

A inconsistência deste modelo é que a obra não se confronta com outros exemplos e criações. E a inserção da arte periférica neste ambiente de internacionalização acaba-se dando como em um sistema de quotas estabelecidas para os produtores excêntricos. Não se confronta as obras com a produção central, não as pensa através de outros conceitos, não se produzem novas teorias, não as vê como contaminadoras (normalmente se acredita que apenas são contaminadas). Apesar de agora estar presente no espaço português, a arte brasileira é um parêntesis, que aconteceu em outro espaço (e tempo).

Em uma única exposição, realizada também em 2000, é onde se percebe a vontade latente que colocar a arte brasileira do século XX em uma *mesma sala* daquela produzida no *meio central da arte*. Ou ao menos, na mostra *Um oceano inteiro para nadar*, arte brasileira e portuguesa *habitavam salas cujas janelas apontavam uma para a outra*.

O título da mostra – amplamente discutido entre seus dois curadores: Paulo Reis e Ruth Rosengarten – faz referência a uma frase que o artista brasileiro Leonilson utiliza em um dos seus cadernos de viagem: é ainda muito jovem e possui o oceano completo para nadar (Reis e Rosengarth, 2000). Não quer representar uma separação entre os dois países mas um sentido completamente oposto. Fala sobre a solidão, a produção, arte e poesia, vida, lirismo e tudo mais que pode ser

um ponto de relação entre a antiga metrópole e a que foi sua mais grande colônia. Traz consigo a ideia de atravessar, cruzar, para ver o que se pode encontrar do outro lado. Também como modo de metáfora, se pode dizer que resta nadar toda a grande poça cruzada na épica viagem de Cabral, para que ocorra uma sólida promoção, conhecimento e compreensão da arte produzida no Brasil em terras portuguesas (e igualmente no caminho oposto).

O espaço onde foi realizada a exposição – instituição pertencente à Caixa Geral de Depósitos, entidade bancária portuguesa – traz em seu slogan a afirmação que deseja abrir-se à produção excêntrica, que almeja colocar atenção à arte das periferias: *Culturgest – uma casa no mundo*. A programação do Centro tem um duplo objetivo:

o de trazer para os seus espaços de exposição obras de grande qualidade provenientes de redes internacionais de circulação de arte e o de dar a conhecer à generalidade do público português alguns dos grandes artistas do nosso século. (CULTURGEST, 1993, 9).

De acordo com António Pinto Ribeiro, diretor e ideólogo do espaço na sua fundação, a Culturgest trazia, ainda que de maneira ingênua, dentro de sua ata fundacional aspectos que articulavam noções de descentralismo, multiculturalidade e abertura do campo cultural português ao conhecimento de novos contextos e narrativas (informação verbal).

Imersos neste panorama, *Um oceano inteiro para nadar* foi realizada em conjunto pela Culturgest e pela Comissão dos Descobrimentos Portugueses, partindo de uma premissa:

equacionar um novo modo de conhecimento que exclua dogmas, clichés ou o conforto de um saber adquirido. [...] Por isto, a aventura é organizar e expor artistas portugueses e brasileiros que não pretendem mais do que representar-se a si próprios, longe de quaisquer propagandas nacionalistas ou estratégias de ‘falsas’ harmonias (UM OCEANO..., 2000, p. 9).

Para que isso acontecesse foi solicitado aos curadores que se realizara uma mostra que pusesse sobre a mesa os paralelos e encontros (ou enfrentamentos) das histórias das artes dos dois territórios, que mantinham em comum unicamente, um longínquo e um pouco apagado passado colonial.

O texto de catálogo é constituído pela troca de conversas em e-mails ou encontros pessoais, que tiveram a curadora lusa e o curador brasileiro, entre 12 de julho de 1999 e 04 de dezembro de 2000. Neste vai-e-vem podemos entender como vai tomando corpo a ideia da mostra, como as opiniões dos curadores era permanentemente confrontada e como irão se desenhando os *reais encontros* entre a arte dos dois países.

A primeira ideia de Paulo Reis era apresentar de forma cronológica, com nichos temporais a arte brasileira, para mostrar que esta teve momentos históricos bem delineados. Começando pelas imagens do Brasil produzidas pelos pintores viajantes do século XVII até chegar a produção mais recente. Reproduzindo assim o formato das exposições coletivas sobre a arte produzida no Brasil feitas em Portugal vistas anteriormente. Frente a esta ideia, rebate a curadora lusa:

[...] Por um lado, no contexto português, organizar uma exposição da arte portuguesa deste século – o Modernismo que muito tardiamente apareceu entre nós – recolocando a velha narrativa batida,

seria desperdiçar uma ótima oportunidade de fazer outra coisa. Por outro lado, uma exposição só de arte brasileira em Portugal poderia ter uma vertente (ou quase uma missão) de divulgação. (Reis e Rosengarth, 2000, p.15).

Rosengarth (Reis e Rosengarth, 2000, p.16) acredita ainda que não seria produtivo regressar no tempo para apresentar artistas representantes do modernismo – como Tarsila no Brasil ou Pomar em Portugal –, nem mesmo pensava na realização de uma montagem cronológica. Seu interesse principal era o de focar na arte contemporânea brasileira e na portuguesa, em um exercício antes não realizado em Portugal.

Além disso, os dois curadores tem presente que a inclusão da mostra nas comemorações dos 500 anos do descobrimento trazia consigo uma série de problemáticas que deveriam ser pensadas antes de se formular ou desenhar os conceitos e intencionar sobre os artistas (Reis e Rosengarth, 2000). Antes de tudo se deveria assumir uma postura, ou se celebrava ou se sujeitava a uma análise crítica sobre aquele momento. Embora duvidem que se possa haver criticidade neste contexto expositivo, sem que se caia na armadilha da realização de uma “mostra programática, ilustrativa, ideológica... enfim, chata.” (Reis e Rosengarth, 2000, p.25).

Trabalham ao mesmo tempo com conjeturas articuladas dentro das esferas tratadas no discurso pós-colonial e nas gretas abertas pelo suposto multiculturalismo, advento no processo de globalização. Acreditam que o atual processo de globalização – que imposto por uma lógica econômica acabou por contagiar as demais esferas sociais – “une mais Brasil e Portugal neste projeto que *nosso passado comum*” (Reis e Rosengarth, 2000, p. 17).

No momento de colocar frente a frente a arte dos dois países, se mostra manifesta a diferença das exigências sobre uma formulação da identidade no centro/periferia. Enquanto em Portugal os artistas não possuem essa preocupação, no Brasil:

Já fomos o país do pau brasil, das índias seminuas, dos escravos, das bananas, dos macacos, do café e do tabaco, do índio dizimado, da mulata desnuda e equilibrante sobre saltos altos, do narcotráfico internacional, do jeitinho brasileiro, da violência urbana e agora José?, parodiando a Carlos Drummond de Andrade. (Reis e Rosengarth, 2000, p.20)

Será embaralhando estes conceitos – celebração/crítica do momento da conquista, multiculturalismo, globalização, centro/periferia, identidade – que chegam a conclusão que o melhor seria incluir artistas que reivindicassem uma postura anti-hegemônica. Postura que não fosse dada pelo discurso - arriscando-se por um caminho panfletário -, mas que este descentralismo fosse entendido pela renúncia à monumentalidade e às continuidades estilísticas. Em contrapartida disto, se opta por obras que versam sobre as impermanências, sobre o efêmero e o passageiro.

A exposição apresentará finalmente a 39 artistas, sendo 23 brasileiros e 16 portugueses. Buscava uma paridade entre as produções, “fazendo contrapontos, oposições e comparações orgânicas entre eles (Reis e Rosengarth, 2000, p. 21)”, e não os separando em seções nacionais.

Amnésia por exemplo é uma obra de 1997 da artista luso-moçambicana – que viveu no Brasil entre 1992 e 2000 – Ângela Ferreira, onde confronta a relação entre colônia e metrópole, e seus dois lados do esquecimento. Para isto utiliza objetos manufaturados e matérias primas provenientes das duas realidades, partes de sua memória tátil entre Maputo e Lisboa. Enquanto António Dias mostra em *O país inventado* de 1976, as discrepâncias entre a fortaleza e a fragilidade dos símbolos pátrios, com sua bandeira recortada, pendurada em seu mastro de cobre.

Amazônia de 1992, do lisboeta Julião Sarmento explicita todos os clichês de um exótico brasileiro. O tropical visto pelos signos estereotipados das florestas, do verde e da luz. A peça comparte leituras com as figuras de diversos tamanhos de Nelson Leirner – que denotam o conjunto da crença e cultura popular brasileiras –, nesta nova configuração formam a seta que indica que há *Terra à vista (A primeira missa)*, obra realizada entre 1983 e 2000. A obra de Sarmento também conversa com a *Caixa Brasil* de Lygia Pape.

Nesta peça de 1968 evidencia o cenário multicultural dentro de qualquer tentativa de recreação de uma identidade brasileira.

Poderíamos seguir assim saltando entre uma obra e outra da mostra, estabelecendo leituras próximas, confrontações, lados comuns e opostos, por um longo período. Na afortunada escolha dos trabalhos e dos artistas esta mostra conseguiu provar que a pesar da intenção da criação de uma *linguagem internacional* e que as linguagens híbridas e mestiçadas tenham sido absorvidas e normalizadas pelos processos de globalização, continuamos a encontrar elementos do local convivendo perfeitamente dentro do global. Ou, como sentencia Ruth Rosengarten:

Às vezes é preferível manter alguma coisa do dialeto e não optar só pela língua oficial. [...] Também não estou me referindo ao folclorismo, ou àquilo que em inglês se chama 'nativism' –antes pelo contrário. Mas é importante manter uma honestidade, uma noção de idioma próprio. (Reis e Rosengarth, 2000, p. 23).

4. Algumas considerações finais (ou sobre nossos desencontros).

Ao revisitar estas duas décadas das exposições coletivas de criações brasileiras em Portugal, vemos que ainda há muito por fazer para que se atinja um verdadeiro conhecimento internacional de nossa produção do século XX. A pesar da importância, sobretudo em número de obras mostradas, das exposições sobre arte moderna realizadas até os anos 90, se vê que ainda as leituras sobre o processo artístico brasileiro se articulam superficialmente, sem verdadeiramente posicioná-lo em um mesmo patamar na produção internacional.

Depois da laguna que temos até as comemorações do V Centenário no ano 2000, vemos como se seguem perpetuando as mesmas fórmulas, de megas exposições, tendenciosas a ser generalizadoras e abarcativas de teorias e posturas muitas vezes dissimiles. Rematando o panorama se recupera algo de ar quando se encontra com a mostra arquitetada por Paulo Reis e Ruth Rosengarten, que consegue colocar a produção dos dois países em pé de igualdade, mostrando através de uma leitura global as singularidades e individualidades das produções.

A partir deste momento aumenta o número de mostras de arte brasileira em Portugal, mas nestes quase 15 anos o que se evidenciará é a presença individual de artistas, através de inúmeras mostras retrospectivas ou de obras novas. Tema para outra travessia.

NOTAS

¹ Um dos momentos fundamentais do processo de *internacionalização* da arte brasileira ocorrida neste período, é a mostra coletiva *Brazil Projects* realizada em 1988 no Museum of Modern Art (MoMa) em Nova Iorque. Esta mostra foi de fundamental importância para consolidar trajetórias de artistas brasileiros, que veremos posteriormente aparecer de forma reiterativa em exposições internacionais. Além disso, fortaleceria a acolhida institucional da produção contemporânea nacional, já que a mostra itinerou por entre os anos de 1992 e 1997 na Witte de With de Roterdã, Jeu de Paume em Paris, Fundació Antoni Tàpies em Barcelona, Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.

² Dato fornecido e discutido pelo curador português Miguel Von Hafe Pérez no Simpósio *Exposições Coletivas. Uma reflexão crítica*, Museu Serralves, Porto, em março de 2014. A informação também foi corroborada em entrevista ao programador cultural Dr. António Pinto Ribeiro em entrevista na Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, em 24 de março de 2014.

³ Os principais equipamentos de exibição para a arte contemporânea se inauguraram na década de 1990 em Portugal: o Centro Cultural de Belém em 1992; no mesmo ano aparece a Culturgest; o Museu do Chiado foi reinaugurado em 1994; e o Museu Serralves no Porto, em 1999; e o Museu Berardo somente se inauguraria em 2007.

⁴ O período de exposição foi de 12 de julho a 26 de setembro de 1982, na Sala de Exposições Temporárias da Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.

⁵ A obra de Malfatti em exibição era a mítica *Estudo para Homem Amarelo* 1917, uma das mais criticadas pelo texto *Paranoia ou Mistificação* escrito por Monteiro Lobato em ocasião de sua exposição neste mesmo ano em 1917.

⁶ A exposição esteve em cartaz de 24 de fevereiro a 02 de abril de 1989, no Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.

⁷ A mostra esteve exposta no Museu do Chiado, Lisboa, entre abril e junho do ano 2000.

⁸ *Século XX. Arte do Brasil* esteve exposta no Centro de Arte Moderna José Azeredo Perdigão (CAM), Lisboa, de outubro de 2000 a janeiro de 2001.

⁹ *Um oceano inteiro para nadar*, mostra coletiva apresentada nas galerias 1 e 2 da Culturgest, Lisboa, entre 02 de maio a 30 de julho de 2000.

¹⁰ Informação por entrevista ao Dr. António Pinto Ribeiro na Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, em 24 de março de 2014.

REFERÊNCIAS

BRASIL. BRASIS *cousas notáveis e espantosas. (Olhares modernistas)*. Catálogo de Exposição. Museu do Chiado, abril a junho de 2000. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 2000. 184p.

BRASIL. *60 ANOS de arte moderna. Coleção Gilberto Chateaubriand*. Catálogo de Exposição. Fundação Calouste Gulbenkian, Galeria de Exposições Temporárias, 12 de julho a 26 de setembro de 1982. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1982. s/p.

Campofiorito, Quirino. "Introdução". In: *Seis décadas de Arte Moderna Brasileira. Coleção Roberto Marinho*. Catálogo de Exposição. Fundação Calouste Gulbenkian. Centro de Arte Moderna, 24 de fevereiro a 02 de abril de 1989. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1989, pp. 7-10.

COLEÇÃO BEATRIZ e Mario Pimenta Camargo. Catálogo de Exposição. Fundação Calouste Gulbenkian, julho a agosto. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1991. 203p

Coutinho, Wilson. "Arte brasileira e seu Processo Modernizador." In: *Brasil. 60 anos de arte moderna. Coleção Gilberto Chateaubriand*. Catálogo de Exposição. Fundação Calouste Gulbenkian, Galeria de Exposições Temporárias, 12 de julho a 26 de setembro de 1982. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1982. s/p

CULTURGEST. "Texto introdutório da Culturgest." In: Sabarky, Serge. *Egon Schiele*. Obras sobre papel. Catálogo de Exposição. Culturgest, 15 de dezembro de 1993 a 13 de fevereiro de 1994. Lisboa: Culturgest, 1993. 133p.

Dos Reis Miranda, Tiago C.P. "Introdução." In: *Brasil brasis cousas notáveis e espantosas. (Olhares modernistas)*. Catálogo de Exposição. Museu do Chiado, abril a junho de 2000. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses, 2000. s/p.

Lourenço, Eduardo. "Uma língua, dois discursos." In: Lourenço, Eduardo. *A nau de Ícaro seguido de A imagem e a Miragem da Lusofonia*. Lisboa: Gradiva, 1999, pp. 145-153.

Mesquita, Ivo. "Arte brasileiro contemporâneo: Panorama desde ultramar." In: *Revista Lápis. Revista Internacional de Arte*. Año XVI, números 134-135. Madrid: jul/sep 1997. pp. 60-64.

Reis, Paulo y Rosengarten, Ruth. "Tantas léguas, tanto mar, e outras considerações: uma conversa prolongada." In: *Um oceano inteiro para nadar*. Catálogo de Exposição. Culturgest, Galerias 1 e 2. 02 de maio a 30 de julho de 2000. Lisboa: Culturgest, 117p.

Romero Magalhães, Joaquim. "Apresentação". In: *Brasil brasis cousas notáveis e espantosas. (Olhares modernistas)*. Catálogo de Exposição. Museu do Chiado, abril a junho de 2000. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses, 2000. s/p.

SÉCULO XX. ARTEDOBRASIL. Catálogo de Exposição. Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, outubro de 2000 a janeiro de 2001. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000. 263p.

SEIS DÉCADAS de Arte Moderna Brasileira. Coleção Roberto Marinho. Catálogo de Exposição. Fundação Calouste Gulbenkian. Centro de Arte Moderna, 24 de fevereiro a 02 de abril de 1989. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1989. 151p.

UM OCEANO inteiro para nadar. Catálogo de Exposição. Culturgest, Galerias 1 e 2. 02 de maio a 30 de julho de 2000. Lisboa: Culturgest, 117p.