

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL

EUSTÁQUIO ORNELAS COTA JR.

**Um diálogo sobre arte latino-americana.  
Ensaio crítico de Marta Traba e Aracy Amaral  
(1960-1980)**

São Paulo

2022

EUSTÁQUIO ORNELAS COTA JR.

**Um diálogo sobre arte latino-americana.  
Ensaio crítico de Marta Traba e Aracy Amaral  
(1960-1980)**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Doutor.

Área de Concentração: História Social

Orientadora: Profa. Dra. Stella Maris Scatena Franco

São Paulo

2022

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo ou pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação  
Serviço de Biblioteca e Documentação  
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

C843d Cota Jr., Eustáquio Ornelas  
Um diálogo sobre arte latino-americana. Ensaios críticos de Marta Traba e Aracy Amaral (1960-1980). / Eustáquio Ornelas Cota Jr.; orientadora Stella Maris Scatena Franco - São Paulo, 2022.  
290 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.  
Departamento de História. Área de concentração: História Social.

1. Arte latino-americana. 2. Marta Traba. 3. Aracy Amaral. 4. Crítica de Arte na América Latina. I. Franco, Stella Maris Scatena, orient. II. Título.

COTA JR., Eustáquio Ornelas. **Um diálogo sobre arte latino-americana. Ensaios críticos de Marta Traba e Aracy Amaral (1960-1980)**. Tese de Doutorado em História Social – Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP), 2022.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Profa. Dra. \_\_\_\_\_ Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

Profa. Dra. \_\_\_\_\_ Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

Profa. Dra. \_\_\_\_\_ Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

*À minha mãe, Euzane Doerl*

*Ao meu pai, Eustáquio Ornelas*

## AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha orientadora, Profa. Dra. Stella Maris Scatena Franco, por direcionar este trabalho de forma inteligente, aberta e humana. Ao longo destes anos juntos, tive a oportunidade de obter muitos ensinamentos, os quais levarei por toda a minha vida. Querida, muito obrigado pelo acolhimento, confiança depositada e trato sempre gentil e leve na travessia deste ciclo. Espero que sempre possamos nos apoiar.

Agradeço à Capes pelo apoio financeiro sem o qual não poderia ter concluído este trabalho.

Agradeço às Professoras Eméritas Maria Ligia Prado e Maria Helena Capelato pelo apoio tão importante ao longo de todo o caminho. Também agradeço à Profa. Dra. Nilce Cristina Aravecchia Botas, à Profa. Dra. Gabriela Pellegrino, ao Prof. Dr. Franciso Alambert, à Profa. Dra. Priscila Miraz e à Profa. Dra. Ana Paula Simioni pelas enormes contribuições, trocas e ensinamentos. Aproveito para homenagear a todas e a todos as/os professoras/es, que de alguma forma contribuíram para a minha formação. Meus sinceros agradecimentos.

Agradeço ao grupo do LEHA-USP e ao grupo de orientandos da Profa. Stella Franco pela aprendizagem e pelo apoio mútuo. Às amigas que realizam trocas para além da vida acadêmica, em especial, Ana Beatriz Mauá, Fabiana Santos, Júlia Oliveira, Romilda Motta e Thais Carneiro. Ao Juan Beltrán e ao Samuel Pelequim, que gentilmente me enviaram fontes nesses tempos pandêmicos. À Elisabete Ribas e equipe pelo excelente trato no arquivo do IEB-USP.

Agradeço à Fabiana Nogueira, pela amizade, irmandade e parceria de todos os momentos. É uma honra caminhar ao seu lado, minha querida. Ao Raphael Novaes, o Rapha, e à Giovana Mazza, a Gi, pela amizade, afetos e aprendizados. Vocês tornam a minha vida muito mais rica.

À Claudia Anísio, por ter me abraçado em sua vida. Cada momento ao seu lado é para mim a certeza de que existe amor e irmandade em SP. Aproveito para agradecer às amigas e aos amigos pelas trocas, momentos, afetos e muito amor, em especial agradeço à Dona Julieta e à Eliane Reis, pela torcida, e agradeço ao Gabriel Martins e ao Marcos Paulo, por todos os momentos juntos, para mim, vocês são presentes da vida. Ao João Pellegrino pelos diálogos sobre arte.

À matriarca da família Doerl, minha avó Euzapia Doerl, professora que me inspira. Às tias e aos tios queridos, em especial Eliete Ornelas, Osmane Ornelas, Eustane Doerl e Emília Doerl.

À Dona Neusa, pelo cuidado e amor. À Camila Braz e à Jéssica Braz, pela amizade e família que ganhei com vocês.

Agradeço à minha mãe, Euzane Doerl, e ao meu pai, Eustáquio Ornelas, pelo apoio e pela educação libertadora. Este trabalho é dedicado a vocês. Agradeço à Ildete Ferreira e ao Gabriel, pelo amor, cuidado e torcida.

Agradeço à minha irmã, Thaise Doerl, por todas as portas e janelas abertas nesta vida. Você é uma espécie de guardiã que vou amar sempre. Viemos do mesmo lugar e espero estar sempre ao seu lado. Às minhas sobrinhas, Sofia Doerl e Lara Doerl, duas meninas/mulheres incríveis que me ensinam e me enchem de orgulho. Juntas à Katy, vocês são pedras preciosas e fundamentais em minha vida. Ao cunhado, Emídio, pelo cuidado e torcida.

Agradeço ao Fellype Braz, por tudo e tudo. Você é um sol que enche a minha de vida de alegria e aquece os meus dias. Nosso amor é motivo de orgulho e representa a sorte grande que ganhei na vida. Ao seu lado sinto que vale a pena amar e lutar, e junto à nossa Killa, só nos cabe cantar e dançar a música da Violeta Parra “*Gracias a la Vida, que me há dado tanto*”. Obrigado por voar junto comigo, meu amor. Te amo!



Fotografia registrada por mim do Cerro Monserrate, em Bogotá, durante a pesquisa de campo, em 2018.

Faz escuro mas eu canto,  
porque a manhã vai chegar.  
Vem ver comigo, companheiro,  
a cor do mundo mudar.  
Vale a pena não dormir para esperar  
a cor do mundo mudar.  
Já é madrugada,  
vem o sol, quero alegria,  
que é para esquecer o que eu sofria.  
Quem sofre fica acordado  
defendendo o coração.  
Vamos juntos, multidão,  
trabalhar pela alegria,  
amanhã é um novo dia.

Thiago de Mello



## RESUMO

COTA JR., Eustáquio Ornelas. **Um diálogo sobre arte latino-americana. Ensaios críticos de Marta Traba e Aracy Amaral (1960-1980)**. Tese de doutorado - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2022.

Este trabalho tem como objetivo central analisar o tema da arte na América Latina suas relações com a cultura, a política e as circulações em diferentes espaços urbanos, durante a segunda metade do século XX. Para isso, toma-se como referência principal as produções intelectuais de Marta Traba e Aracy Amaral, especialmente os ensaios e artigos sobre arte latino-americana, escritos entre as décadas de 1960 e 1980. Além disso, pretende-se investigar como a temática e as produções estiveram conectadas aos contextos históricos que marcaram a região naquela época, tais como a aproximação entre os países latino-americanos, as questões das identidades e alteridades, a Guerra-Fria e o impacto da cultura norte-americana na região. Supõe-se que no período houve um significativo interesse pelo conhecimento e afirmação do campo artístico da América Latina, por meio de um viés crítico e pela aproximação cultural entre os países latino-americanos. Nesse sentido, as intelectuais estudadas refletiram sobre a importância de se pensar a América Latina e suas artes, estabelecendo diálogos, percebendo os seus problemas e estimulando o trânsito de ideias afins no sul do continente.

**Palavras-chave:** Arte latino-americana; Marta Traba; Aracy Amaral; Crítica de Arte na América Latina.

## ABSTRACT

COTA JR., Eustáquio Ornelas. **A dialogue on Latin American art. Critical essays by Marta Traba and Aracy Amaral (1960-1980)**. Doctoral thesis - Faculty of Philosophy, Letters and Human Sciences of the University of São Paulo, 2022.

The main objective of this work is to analyze the theme of art in Latin America and its relations with culture, politics and circulations in different urban spaces during the second half of the 20th century. For this, the intellectual productions of Marta Traba and Aracy Amaral are taken as the main reference, especially the essays and articles on Latin American art, written between the 1960s and 1980s. The productions were connected to the historical contexts that marked the region at that time, such as the approximation between Latin American countries, the issues of identities and alterities, the Cold War, the impact of North American culture in the region. It is assumed that in the period, there was a significant interest in the knowledge and affirmation of the artistic field of Latin America, through a critical bias and the cultural approximation among Latin American countries. In this sense, the intellectuals studied reflected on the importance of thinking about Latin America and its arts, establishing dialogues, realizing their problems and stimulating the transit of similar ideas in the south of the continent.

**Keywords:** Latin American Art; Marta Traba; Aracy Amaral; Art Criticism in Latin America.

## LISTA DE IMAGENS

**Fig. 1** – Fotografia de Marta Traba, s.d.

**Fig. 2** – Fotografia do Mural Marta Traba no Campus da *Universidad Nacional de Colombia*, 2018.

**Fig. 3** – Fotografia de Aracy Amaral, s.d.

**Fig. 4** – Marta Traba apresentando um dos seus programas de televisão na *Televisora Nacional*, Colômbia, c.1955.

**Fig. 5** – Imagem digitalizada do livro *La Pintura Nueva en Latinoamerica*, de 1961.

**Fig. 6** - Imagem digitalizada do ensaio publicado no periódico *El Nacional*, Caracas, Venezuela, *Mayo* 1965. Acervo do *International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts*, Houston (ICAA).

**Fig. 7** - Imagem digitalizada da reportagem publicada no periódico *El Espectador*, 19 de maio de 1969.

**Fig. 8** - Fotografia de Marta Traba e no fundo a obra *Marta Traba cuatro veces* de Carlos Rojas. Óleo sobre tela, 108x106,1x11,2 cm. *Colección de la República, Bogotá*.

**Fig. 9** - Fotografia de Aracy Amaral em meio a autoridades na época em esteve à frente da Pinacoteca do estado de São Paulo, 1975-1979. Acervo Aracy Amaral no IEB- USP.

**Fig 10.** Fotografia de Aracy Amaral em frente ao quadro “Operários” (1933) de Tarsila do Amaral, s/d. Ocupação Aracy Amaral (2017).

**Fig. 11** – Ficha para conferência com anotações manuscritas, s/d.

**Fig. 12** - Página inicial do livro “*Hombre americano a todo color*” (1975), com anotações manuscritas

**Fig. 13** - Oswaldo Guayasamín. *Cansancio Huacayñan*, 1948. Óleo sobre tela, 114 x 84 cm.

**Fig. 14** - Rufino Tamayo. *Hombre, Luna y Estrellas*, 1950. Litografia, 50.4 x 35cm.

**Fig. 15** - Wifredo Lam. *The Jungle [La Jungla/A Selva]*, 1943. MoMA-NY.

**Fig. 16** - Amelia Peláez. *Still Life in Red [Natureza morta em vermelho]*. Óleo sobre tela, 1938. MoMA - NY.

**Fig. 17** - Amelia Peláez. *Las Hermanas*. Guache sobre papel, 1943.

**Fig. 18** - Emilio Pettoruti. *Nature morte*. Óleo sobre tela, 1939.

**Fig. 19** - Emilio Pettoruti. *Sol argentino o Intimidad*. Óleo sobre tela, 1941. Museo Nacional de Bellas Artes.

**Fig. 20** - Roberto Matta. *Nacimiento de América*. Óleo sobre tela, 1952. Museo de arte contemporáneo/MAC – Universidad del Chile.

**Fig. 21** - Nemesio Antúnez. *Siete volcanes*, c. 1960. Óleo e esmalte sobre tela, 120x120 cm. *Museo de arte contemporáneo/MAC – Universidade do Chile*.

**Fig. 22** - Gerardo Murillo (Dr. Atl). *El Paricutin*, 1946. Coleção do Instituto Nacional de Belas Artes, Mexico.

**Fig. 23** - Cildo Meireles – *Inserções em Circuitos Ideológicos. Projeto Coca-Cola*, 1970. Incrições em garrafas de vidro.

**Fig. 24** - Marcello Nitsche, *Aliança para o Progresso*, 1965. Esmalte sintético sobre aglomerado de madeira e corrente de ferro. Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP).

**Fig. 25** - Marcelo Nitsche, “*A Bolha*” na X Bienal de SP, de 1969. Fotografia pertencente ao Acervo da Bienal de São Paulo.

**Fig. 26** - Hélio Oiticica, *Tropicália*, 1967. Plantas, areia, pedras, araras, aparelho de televisão, tecido e madeira.

**Fig. 27** - Hélio Oiticica, *Caetano Veloso veste Parangolé P 04*, c.1968. Foto de Geraldo Viola, Ronaldo Câmara e Claudine Petrolli.

**Fig. 28** - Claudio Tozzi. *Guevara vivo ou morto*, 1967. Acrílica s/aglomerado.

**Fig. 29** – Ficha para conferência com anotações manuscritas, s/d.

**Fig. 30** – Beatriz Gonzalez, *Nací en Florencia y tenía veintiseis años cuando fue pintado mi retrato (esta frase pronunciada en voz dulce y baja)*, c. 1974.

**Fig. 31** - Imagem do livro “*Los muebles de Beatriz Gonzalez*”, de Marta Traba, 1977.

**Fig. 32** – Beatriz Gonzalez, *Gardel*, c.1971.

**Fig. 33** – Imagem da obra “*La Gran Metamorfosis*”, de Edgar Negret – c.1982. A obra está localizada próxima ao Edifício Nova Tempo em Medellín, na Colômbia.

**Fig. 34** - Eduardo Ramírez Villamizar, *Recuerdos de Machu Picchu 3 (Las terrazas)*, c. 1983. Ferro oxidado. *The Museum of Fine Arts, Houston* (MFAH).

**Fig. 35** - Gyula Kosice, *Röyi*, 1944.

**Fig. 36** – Cecilia, Silvia, Belén, Maya e Pâmella, “*Por el Derecho de Vivir en la Patria*”. Tecido bordado, 1980.

**Fig. 37** – Imagem do documento oficial “*A los artistas del Mundo*”, assinado pelo Presidente do Chile Salvador Allende. c. 1972.

**Fig. 38** – Fachada do Instituto Di Tella, situado na rua Florida, na década de 1960.

**Fig. 39** - Capa da *Revista Primera Plana* Nº 191, Agosto de 1966, Buenos Aires.

**Fig. 40** - Marta Minujín e Rubén Santantonín – *La Menesunda*, c.1965, instalação apresentada no Instituto Di Tella.

**Fig. 41** - Imagens do Arquivo de Marta Minujín contendo alguns ambientes de *La Menesunda*, c. 1965.

**Fig. 42** - Recorte do vídeo sobre a retrospectiva da obra “*La Menesunda*”, com Marta Minujín. Museu de Arte Moderna de Buenos Aires.

**Fig. 43** - Catálogo da exposição da I Bienal Latino-Americana de São Paulo, 1978. Arquivo Histórico Wanda Svevo, ou Arquivo Digital da Bienal.

**Fig. 44** - Catálogo do Simpósio (vol I e II) da I Bienal Latino-Americana de São Paulo, 1978. Arquivo Histórico Wanda Svevo, ou Arquivo Digital da Bienal.

**Fig. 45** - Capas do livro “*Arte y arquitectura del modernismo brasileño (1917-1930)*”, 1978.

## SUMÁRIO

|   |            |
|---|------------|
| <b>Introdução</b> .....   | <b>16</b>  |
| <b>Capítulo I. Duas intelectuais latino-americanas: trajetórias, encontros e ideias</b> .....                                       | <b>33</b>  |
| 1.1 Trajetórias e encontros .....   | 33         |
| 1.2 Marta Traba: uma precursora no trato da arte latino-americana .....   | 40         |
| 1.3 Aracy Amaral ampliando territórios na arte .....  | 58         |
| 1.4 Uma questão de gênero .....   | 70         |
| <b>Capítulo II. Identidade, alteridade e resistência na trama da arte latino-americana.</b> ....                                    | <b>76</b>  |
| 2.1 Existe uma arte latino-americana? .....   | 77         |
| 2.2 Reflexões sobre a arte latino-americana a partir das participações<br>de Marta Traba e Aracy Amaral no Simpósio de Austin. .... | 89         |
| 2.3 O Sul é o nosso norte .....   | 108        |
| <b>Capítulo III. “Compromisso” e “preocupação social” na arte da América Latina</b> .....   | <b>124</b> |
| 3.1 Marta Traba e o comprometimento do artista latino-americano .....   | 125        |
| 3.2 Aracy Amaral e a “preocupação social” na arte latino-americana .....  | 151        |
| <b>Capítulo IV. Territorializando a arte na América Latina</b> .....  | <b>168</b> |
| 4.1 Uma “história aberta” e comparativa de Marta Traba .....  | 169        |
| 4.1.1 “Áreas fechadas”: Colômbia, Peru, Paraguai, Bolívia<br>e países centro-americanos.....  | 172        |
| 4.1.2 Ilhas opostas: Porto Rico e Cuba .....  | 181        |
| 4.1.3 Um México “embargado” .....   | 184        |
| 4.2 Uma abordagem circunscrita e temática de Aracy Amaral .....   | 187        |
| 4.2.1 Um México potente.....  | 188        |
| 4.2.2 Escultores da Colômbia.....   | 195        |
| 4.2.3 Uma Argentina abstrata .....  | 201        |
| 4.2.4 O Chile e o Museu da Solidariedade.....   | 207        |
| 4.3 O regional e o regionalismo .....   | 213        |

|   |            |
|---|------------|
| <b>Capítulo V. “Cidades abertas” latino-americanas: arte, projetos e circulação. ....</b> | <b>223</b> |
| 5.1 Cidades latino-americanas: “áreas abertas” .....                                      | 224        |
| 5.2 Um projeto latino-americano a partir de São Paulo.....                                | 239        |
| 5.3 Ecos da Semana de 22 na crítica de arte latino-americana. ....                        | 257        |
| <br>  |            |
| <b>Considerações Finais .....</b>   | <b>273</b> |
| <br>  |            |
| <b>Referências .....</b>  | <b>279</b> |

# INTRODUÇÃO

As décadas de 1960 e 1970 foram marcadas por regimes autoritários, pela Guerra Fria e pela difusão da cultura norte-americana na América Latina. No âmbito da cultura, isso gerou uma série de reações por parte de artistas, críticos, historiadores e curadores, que produziram obras, livros e eventos que discutiam a possibilidade de uma aproximação entre os países latino-americanos, diante desse cenário.

Naquele período, intelectuais de diferentes partes do mundo refletiam sobre os temas da arte e cultura da América Latina. Essa discussão não ficou restrita aos países europeus e aos Estados Unidos. A América do Sul também produziu os seus intelectuais, dentre eles, duas importantes historiadoras, pesquisadoras e críticas de arte que se debruçaram sobre o tema. Trata-se de Marta Traba e Aracy Amaral, que, por meio de suas produções, contribuíram significativamente para os estudos sobre arte latino-americana, tornando-se duas grandes referências para a área.

Nesta tese entende-se que a arte latino-americana, ideia identitária que combina expressões artísticas da América do Sul, América Central, Caribe e México, foi construída historicamente e difundida desde a primeira metade do século XX, porém na segunda metade do século XX ganhou contornos específicos, sobretudo, nos anos 1960 e 1970. Nesse sentido, tem-se como objetivo central analisar como tal ideia foi pensada ou conformada nas produções intelectuais de Marta Traba e Aracy Amaral relacionadas aos temas da arte e cultura na América Latina, entre as décadas de 1960 e 1980. Por vezes, serão analisados textos que possuem caráter retrospectivo, especialmente os de autoria da intelectual brasileira, que foram publicados nos anos de 1990.

Em sua maioria, as produções textuais analisadas são compostas por ensaios e foram publicadas em livros ou periódicos. Trata-se de um rico material, comumente utilizado para embasar diversas reflexões sobre o assunto, contudo, ainda pouco estudado e problematizado como uma fonte histórica conectada ao contexto que marcou a região na época. Além disso, muitos dos temas e problemas trabalhados pelas intelectuais em seus ensaios se mostram atuais e permanecem em construção no campo da cultura latino-americana.

A historiadora argentina Andrea Giunta, umas das pesquisadoras mais respeitadas na área, ao se questionar para quê serve uma história da arte latino-americana, destaca a



importância de se analisar as redes que delimitaram as formações artísticas e intelectuais entre latino-americanos, e não apenas entre centro metropolitanos mundiais e os latino-americanos. Na sua opinião, essas redes explicitam os vínculos artísticos e intelectuais que, de fato, existiram entre os latino-americanos ao longo da história.<sup>1</sup>

Para Maria Amélia Bulhões e Maria Kern, é possível abordar de maneira conjunta as artes visuais da América Latina, na medida em que existe uma inserção comum e peculiar dessas produções no sistema internacional, sem se perderem de vista as particularidades de cada região. As autoras identificaram possíveis linhas às quais os estudos mais atuais se dedicam, tais como a construção da modernidade latino-americana, a relação entre política e arte e as questões da identidade cultural.<sup>2</sup> De certa maneira, este estudo pretende dialogar com essas linhas a fim de contribuir para a discussão sobre interfaces entre história e arte.

Supõe-se que Marta Traba e Aracy Amaral refletiram sobre as artes e culturas da América Latina de modo conectado aos variados contextos históricos, urbanos e regionais, tais como a aproximação dos países latino-americanos, as questões das identidades e alteridades, a Guerra Fria e o impacto da cultura norte-americana. Também estabeleceram diálogos e confrontos com as ideias que já vinham sendo desenvolvidas no eixo norte (EUA-Europa) desde a primeira metade do século XX.

Uma das primeiras utilizações oficiais do termo “arte latino-americana” se deu em Paris, há quase 100 anos. Em 1924, foi inaugurada a exposição chamada “*Exposition d’Art Américain-Latin*”, criada para celebrar e promover a produção artística de latino-americanos e latino-americanas residentes na cidade<sup>3</sup>. Naquela época, a “cidade luz” ainda era o centro cultural do mundo ocidental e por onde passavam diversos artistas e estudantes de arte<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> GIUNTA, Giunta, Andrea. *América Latina en disputa. Apuntes para una historiografía del arte Latinoamericano*. Presentado en el International Seminar Art Studies from Latin America, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM and The Rockefeller Foundation, Oaxaca, Febrero 1-5, 1996. Disponível em : [http://www.esteticas.unam.mx/edartedal/PDF/Oaxaca/complets/giunta\\_oaxaca96.pdf](http://www.esteticas.unam.mx/edartedal/PDF/Oaxaca/complets/giunta_oaxaca96.pdf) (acesso em 13/07/2020).

<sup>2</sup> BULHÕES; Maria Amélia; KERN, Maria Lúcia (orgs.). *Artes plásticas na América Latina*. Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS, 1994, p. 7.

<sup>3</sup> Ver GREET, Michele. *Occupying Paris: The First Survey Exhibition of Latin American Art*. *Journal of Curatorial Studies*, v. 3, n. 2&3, 2014. Ver também: SQUEFF, Letícia. Originalidade e modernidade na arte latino-americana: a Exposição de Arte Latino-Americana [*exposition d’art américain-latin*] de Paris (1924) / GREET, Michele. *Occupying Paris: The First Survey Exhibition of Latin American Art*. *Journal of Curatorial Studies*, v. 3, n. 2&3, 2014. pp. 212-236.

<sup>4</sup> Sobre artistas latino-americanos em Paris, ver: SIMIONI, Ana. Paula C. Artistas latino-americanos na Paris modernista: a difícil consagração. *Anais Do Museu Paulista: História E Cultura Material*, 29, 1-39, 2021. <https://doi.org/10.1590/1982-02672021v29e17>.

Outro marco importante dessa história se deu quando Nova York estava se tornando um polo artístico-cultural importante no mundo. Na virada entre os anos 1930 e 1940, o Museu de Arte Moderna de Nova York, mais conhecido como MoMA <sup>5</sup>, resolveu criar a sua primeira coleção de arte latino-americana. As obras foram expostas pela primeira vez em 1943, durante a Segunda Guerra Mundial, no contexto da Política da Boa Vizinhança. Tal iniciativa teve um enorme empenho do magnata Nelson Rockefeller, de Alfred Barr Jr., diretor do museu na época, e do estudioso Lincoln Kirstein. Este último produziu um dos primeiros ensaios sobre a arte latino-americana nas Américas, publicado no catálogo da exposição. Esse texto, juntamente ao processo de formação da coleção latino-americana do MoMA foram analisados na dissertação de mestrado publicada em livro em 2019.<sup>6</sup>

Em continuidade aos estudos iniciados no mestrado, detectou-se a necessidade de se compreender como agentes latino-americanos, em especial os intelectuais, contribuíram para pensar ou ressignificar tal ideia de arte latino-americana. Nota-se que na segunda metade do século XX, a semente da arte latino-americana já estava germinada no mundo e que intelectuais, artistas e literatos de diferentes partes da América Latina tomaram a dianteira desse processo.

A partir dos anos 1960, eventos, simpósios, exposições, instituições, colecionadores, críticos, historiadores, pesquisadores e posteriormente curadores passaram a trabalhar com o tema, direta ou indiretamente. Sobre os intelectuais latino-americanos que ajudaram a construir uma história da história da arte na América Latina, destacam-se: Marta Traba (Argentina/Colômbia), Damián Bayón (Argentina), Juan Acha (Peru), Rita Eder (México), Jose Gomes Sicre (Cuba), Frederico Moraes (Brasil) e Aracy Amaral (Brasil). Marta Traba e Aracy Amaral, apesar das assimetrias a serem explicadas ao longo deste trabalho, dedicaram parte significativa de suas respectivas produções a pensarem a arte e a cultura da América Latina. Como intelectuais, as suas armas principais foram a produção de conhecimento e a publicação de livros, ensaios e artigos.

Marta Traba, desde o início dos anos 1960, foi uma das primeiras críticas da América Latina a publicar textos na tentativa de estabelecer comparações sobre a produção pictórica latino-americana. É nítido o aprofundamento de sua produção na década de 1970. Já Aracy

---

<sup>5</sup> O MoMA foi fundado em 1929 a partir de uma iniciativa de três mulheres da elite nova-iorquina: Lillie P. Bliss, Mary Quinn Sullivan e Abby Aldrich Rockefeller, que convidaram Alfred Barr Jr. para ser o primeiro diretor da instituição. Barr Jr., por sua vez, convidou Lincoln Kirstein, no início dos anos 1940, para participar da formação da coleção de arte latino-americana do MoMA.

<sup>6</sup> Há um estudo recente sobre esse ensaio de Lincoln Kirstein e o processo de formação da coleção latino-americana do MoMA. Ver: COTA JR., 2019.

Amaral, que tomou contato efetivamente com a ideia de arte latino-americana anos depois da colega, ou seja, nos anos 1970, publicou de forma significativa a partir de meados daquela década, algo que se ampliou nos anos 1980 e 1990. Ainda que muitos dos textos de 1990, como já foi mencionado, fossem de caráter retrospectivo. Além disso, foi uma agente cultural importante na aproximação e conexão da produção artística brasileira com aquela dos demais países latino-americanos.

Assim sendo, o recorte temporal desta tese foi delimitado entre as décadas de 1960 e 1980, por entendermos que esse foi período no qual ocorreu o maior avivamento da ideia de arte latino-americana. Ao mesmo tempo, naquele período também ocorreu uma rica discussão sobre o tema nas produções das intelectuais estudadas. Considera-se a década de 1970 muito relevante para este estudo, pois em tal período foi identificada a atuação intensa e frutífera de ambas sobre o assunto, incluindo a produção textual, a participação em projetos culturais e o entrelace de suas trajetórias e trabalhos.

Em 1975, por exemplo, foi o momento de encontro entre Marta Traba, Aracy Amaral e vários dos intelectuais apontados anteriormente, durante o famoso Simpósio de Austin, no Texas, momento que abordaremos posteriormente. Por enquanto, cabe assinalar o intenso debate que se deu em torno da questão da identidade na arte latino-americana. A sua existência, ou não, ocupou um lugar central nas discussões do período. Já as intelectuais estudadas participaram ativamente desse momento, emitindo visões e pensamentos que pudessem colaborar no debate <sup>7</sup>.

Para lidar com o conceito de identidade, as observações da historiadora Maria Ligia Prado se fazem essenciais. Ligia Prado advertiu que as identidades são construídas pelos discursos, integrando imaginários e representações. Ao mesmo tempo, “tocam os corações e despertam a sensação de pertencimento do indivíduo a uma coletividade”. Além disso, os indivíduos que se identificam com algo estão afirmando a sua “particularidade” no mundo, seja ela qual for – racial, de gênero, sexual, nacional ou de classe. <sup>8</sup> Além disso, a historiadora nos alerta que, como estão em constante reelaboração, as identidades devem ser compreendidas de maneira crítica.

---

<sup>7</sup> Sobre a participação de Marta Traba e Aracy Amaral, bem como as suas respectivas visões sobre a ideia de arte latino-americana, ver Cap. II.

<sup>8</sup> PRADO, 2009, p. 66.

Juntamente à identidade, a alteridade se mostra outro conceito fundamental para a análise. De antemão, nota-se que a relação de alteridade encontrada no corpo documental diz respeito ao eixo EUA-Europa. Traba, por exemplo, grosso modo, considerava os sinais emitidos pela arte europeia como decadentes após as vanguardas, já os da arte norte-americana, como produtos de uma indústria cultural. Assim, entende-se que a ideia de arte latino-americana foi tomada por ela como uma possibilidade de afirmação de uma via diferente das demais.<sup>9</sup>

Como já é possível notar, a arte latino-americana parece uma noção imprecisa por si só, assim como a noção de arte brasileira. No entanto, tais ideias demarcam espaços de existência e podem significar afirmações culturais. Para isso, são utilizadas comparações com as artes produzidas em outros locais, muitas vezes se definindo pelas diferenças. De acordo com Stella Maris S. Franco e Amilcar Torrão Filho, a alteridade é um conceito fundamental para a compreensão das diferenças e aproximações constituídas entre o Eu e o Outro. E indicam:

Alteridade pressupõe a construção de imagens especulares, que deflagram diferenças, opõem as antípodas da civilização, definindo suas marcas e fronteiras. É um fenômeno que, ao mesmo tempo, constitui identidades: as que definem o mundo narrado e visitado e as que forjam uma autoimagem de sua cultura... A alteridade está, portanto, numa zona de fronteira móvel e incerta; ela se institui em geral pela comparação, enquanto processo de definição do Outro, mas também do próprio Eu, ainda que pelo simplificador recurso da inversão. Está presente nos embates, nas experiências, nas representações...<sup>10</sup>.

As observações das autoras e autores acima são interessantes para este trabalho, pois apontam para a intrincada relação entre identidade e alteridade, semelhança e diferença, representação e relações de poder.<sup>11</sup>

Sobre os aspectos teórico-metodológicos, trabalham-se nesta tese as produções de duas intelectuais sul-americanas. Sendo assim, os aportes da História Intelectual se tornam fundamentais para que se compreendam as produções em diferentes contextos culturais, políticos e sociais que marcaram a América Latina. No texto em que analisa esse campo, o historiador

---

<sup>9</sup> A questão referida será retomada no Cap. II.

<sup>10</sup> FRANCO, Stella Maris Scatena; TORRÃO FILHO, Amilcar. "Apresentação". In: *Revista Projeto História* (PUC-SP), Dossiê Alteridade: territórios da diferença, v. 57, 2016.

<sup>11</sup> A importância da representação para a construção da identidade e alteridade foi bastante trabalhada pela História Cultural. Nesse sentido, o trabalho se apoia novamente nas reflexões de Jean-François Sirinelli, que escreveu: “a história cultural é a que fixa o estudo das formas de representação do mundo no seio de um grupo humano cuja natureza pode variar – nacional ou regional, social ou política – e de que analisa a gestação, a expressão e a transmissão.” Ver: Cf. RIOUX, J. P.; SIRINELLI, J. F. Para uma história cultural. Lisboa: Estampa, 1998, p. 20. Nessa mesma direção, outro autor importante é Roger Chartier. Ele é referência para os estudos da História Cultural e da História Intelectual por buscar compreender o agente e os objetos culturais dentro processo histórico. Ver também: CHARTIER, Roger. A história cultural: entre práticas e representações. Lisboa: Difel, 1990.

José Luis Beired entende que a história dos intelectuais “passa pela exegese dos textos e particularmente, dos textos impressos, primeiro suporte dos fatos de opinião, cuja gênese, circulação e transmissão, os intelectuais desempenham um papel decisivo”. Por outro lado, o autor também concorda com os apontamentos feitos por Jean-François Sirinelli acerca das “redes ou estruturas de sociabilidade” do intelectual. Para ele, a história intelectual exige uma análise que extrapole os limites da produção textual, verificando elementos da chamada rede de sociabilidade, tais como vínculos, posições, amizades, manifestos, atividades etc., que permitem compreender a “organização e a dinâmica do campo”<sup>12</sup>. Essa perspectiva é bastante útil para este estudo, pois amplia o espectro de possibilidades a serem trabalhadas, incluindo a análise das atuações das autoras no entrecruzamento do cultural, social e político.

Para Jorge Myers, o que se chama de História Intelectual se refere a um campo de fronteiras permeáveis com entrecruzamentos de várias correntes disciplinares. Em sua opinião, trata-se de uma forma de interrogar o passado, nem melhor nem pior que as perspectivas historiográficas que enfatizam o fato econômico ou social e que tem em sua raiz o projeto de “apreender as ideias, os discursos, o pensamento, as ideologias como artefatos históricos”. Sendo assim, para ele, o estudioso de temas da história intelectual em algum momento irromperá no terreno alheio. De todo modo, sucintamente, ele define o campo da História Intelectual da seguinte maneira:

A história intelectual consiste em uma exploração da produção doutra realizada pelas elites letradas do passado, enfocada a partir de uma perspectiva que considera a própria condição de inteligibilidade histórica dessa produção como derivada de sua reinserção (por parte do pesquisador) em um contexto social e cultural – simbólico e material – historicamente específico que, na maioria dos casos, será o contemporâneo dessa produção.<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup> Cf. BEIRED, J. L. B. "Vertentes da História Intelectual". In: BARBOSA, Carlos Alberto Sampaio Barbosa; GARCIA, Tânia da Costa. (Org.). *Cadernos de Seminários de Pesquisa Cultura e Políticas nas Américas*. Volume I. Assis: FCL-Assis-Unesp Publicações, 2009. p. 90. Ver também: SIRINELLI, J. F. "Os intelectuais". RÉMOND, René (org.). *Por uma história política*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2003.

<sup>13</sup> Jorge Myers é um importante estudioso do Centro de História Intelectual da *Universidad Nacional de Quilmes* (Argentina). No texto, fruto de uma das suas palestras sobre o tema, o autor esclarece que o termo “produção doutra” se refere não apenas à produção acadêmica, mas a todas aquelas formas de expressão humana que utilizam linguagens, como, por exemplo, as artes plásticas. Além disso, ele entende que a condição de “elite” não se refere a estamento ou classe, mas “deriva de seu nível de especialização nos recursos simbólicos necessários para produzir um discurso doutra sobre qualquer atividade ou experiência humana”. Ver: MYERS, Jorge. *Músicas distantes. Algumas notas sobre a história intelectual hoje: horizontes velhos e novos, perspectivas que se abrem*. In: SÁ, Maria Elisa Noronha de (org.). *Historia intelectual latino-americana: itinerários, debates e perspectivas*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2016. p. 23-52.

Outra grande referência nesse campo é o autor Carlos Altamirano, que, em seu livro intitulado “*Historias de los intelectuales en América Latina*”, ressaltou que na região a maior parte desses intelectuais compunha uma chamada “elite cultural”, tendo desempenhado um papel decisivo no domínio das ideias, da arte, da literatura, das variadas atividades e produções culturais, além do domínio da política. No século XX, o papel dessa elite cultural variou muito de país para país, segundo o autor. As estruturas sociais se tornaram mais complexas e houve a ampliação da gama de produtores e produtos culturais, com grande atuação nas instituições, como as universidades, por exemplo. A Europa e depois os Estados Unidos continuaram exercendo grande influência, o que gerou múltiplas reações diante da sensação de atraso no “banquete da civilização”. Porém, Altamirano adverte que apesar de distantes dos centros, em que se inventavam as doutrinas e as novas formas, tínhamos letrados aplicados na legitimação da ordem e intelectuais críticos do poder, vanguardas artísticas e políticas, surgidas em diferentes ambientes. Nessa linha, pressupõe-se que as duas intelectuais a serem estudadas se posicionaram de maneira crítica às relações de poder estabelecidas entre os países ditos centrais e as margens nos campos artístico e cultural do globo.

Termos usados como “centro” e “marginalidade” ou “periferia”, que, por vezes, se encontra nos textos, são entendidos aqui não como espectros dicotômicos e estanques, afinal, essas noções podem apresentar grande variabilidade de acordo com espaço estudado. Também não necessariamente se referem a papéis fixos de emissor e receptor na transmissão do conhecimento. Contudo, mesmo sendo problemáticas e questionáveis, essas noções indicam posições estabelecidas por grupos ou regiões em um determinado campo ou sistema, ao longo da história, o que permite utilizá-los, sempre de maneira problematizada.<sup>14</sup>

Outro aspecto importante é a desvalorização das ideias provindas do mundo fora do eixo EUA-Europa, algo muito combatido pelas intelectuais estudadas. Nesse sentido, um autor relevante é Edward Said, que teorizou sobre o chamado “colonialismo”. Ele afirmou que

Os discursos universalizantes da Europa e Estados Unidos modernos, sem nenhuma exceção significativa, pressupõem o silêncio, voluntário ou não, do mundo não europeu. Há incorporação; há inclusão; há domínio direto; há coerção. Mas muito raramente admite-se que o povo colonizado deve ser ouvido e suas ideias conhecidas. Pode-se dizer que a produção e interpretação contínua da própria cultura ocidental manteve exatamente o mesmo

---

<sup>14</sup> Nesse sentido, uma autora importante é a argentina Beatriz Sarlo, que, por exemplo, utilizou o termo “modernidade periférica” para analisar a questão cultural na Buenos Aires dos anos 20 e 30, notando a “cultura de mescla” e os dilemas de uma cidade cosmopolita localizada na periferia do capitalismo mundial. Ver: SARLO, Beatriz. *Modernidade periférica: Buenos Aires 1920 e 1930*. Trad. Júlio Pimentel Pinto; prólogo de Sergio Miceli. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

pressuposto em anos muito entrados do século XX, mesmo quando aumentou a resistência política ao poderio ocidental no mundo ‘periférico’<sup>15</sup>.

Neste trabalho, consideram-se insuficientes análises que se debruçam apenas sobre aspectos artísticos ou técnicos para explicarem a produção provinda de uma região como a América Latina. Portanto, ressalta-se o enfoque interdisciplinar na relação entre os fenômenos artístico-culturais e sociais dado pela História Social da Arte e da Cultura.

O historiador Enrico Castelnuovo, nos textos “Por uma História Social da Arte I e II”, elencou as principais questões e teóricos do campo no século XX<sup>16</sup>. A corrente que se estabeleceu inicialmente com grande aderência marxista por parte de autores como Arnold Hauser, em meados do século XX, foi criticada por sua possível “militância” e “mecanicismo”, o que gerou reações controversas sobre o assunto. Para Castelnuovo, o trabalho de Ernst Gombrich abriu uma alternativa à história social de Hauser, privilegiando as fontes em detrimento de grandes teorias, “ressaltando as mudanças nas condições materiais em que a arte foi praticada e criada no passado, e as estruturas em que se desenvolve a atividade artística de uma época”, ou seja, uma abordagem “micro”, diferentemente da concepção mais “macro” de Hauser.<sup>17</sup>

O autor também indicou que no final dos anos 60 e 70, havia uma emergência da crítica à cultura e à ideologia dominantes, e a partir dos anos 80, houve uma maior fragmentação na área, com estudos que se debruçavam sobre clientes, público, instituições, artistas e obras, ressaltando que “Uma história social da arte deve dar prioridade ao problema da não hierarquização de seus objetos (formas/conteúdos; técnica/ideologia); assim como deve propor fazer a história social também dos historiadores da arte”.<sup>18</sup>

Neste estudo, entende-se que é possível se pensar em uma história que se dedique à produção dos historiadores da arte alinhada a uma perspectiva micro, sem descartar questões mais amplas. Ou seja, abordar as particularidades das produções sem eliminar as suas conexões com as questões sociais, evitando teorias reducionistas e deterministas, como o *Zeitgeist* (espírito do tempo), ou mesmo o objeto como reflexo do contexto. A história social da arte

<sup>15</sup> Ver SAID, Edward W. *Cultura e imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 86.

<sup>16</sup> Para o autor, um marco importante ocorreu em meados do século, com o lançamento das obras de Frederick Antal (1948) e Arnold Houser, em que se combateu uma perspectiva formalista “à la Wolflin”, procurando situar as formas em relação às “estruturas profundas de uma sociedade”.

<sup>17</sup> CASTELNUOVO, Enrico. *Retrato e sociedade na arte italiana: ensaios de história social da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 166.

<sup>18</sup> *Ibidem*, 195-196.

entendida aqui parte do pressuposto de que o tecido social se engendra a partir de múltiplos agentes, fatores e interesses em jogo, que compõem juntos uma trama complexa. Nessa linha, situam-se autores como Peter Burke, Pierre Francastel (que foi professor de Marta Traba) e T. J. Clark. Este último propõe o método de levantamento de dados (internos e externos) acerca do objeto estudado e, depois, o questionamento técnico, artístico e social, analisando a tessitura de relações mútuas entre as linguagens particulares e as questões que as rodeiam.<sup>19</sup>

Dentro das perspectivas da História Social da Arte, cabe lembrar que a própria Aracy Amaral, em sua larga produção, se demonstra muito interessada em analisar a problemática da relação entre a arte e o social. Isso se configura de maneira clara na sua obra intitulada “Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira 1930-1970”, publicada em 1983 e reeditada em 2003, em que ela discorre também sobre o caso latino-americano.

Mais recentemente, o sociólogo Sergio Miceli indicou que o objetivo da História Social da Arte consiste em “qualificar, especificar, reconhecer, e nomear as transações e interações que compõem a tessitura da experiência histórica, ou melhor, em evidenciar de que maneira o que se enxerga como ‘contexto’ se transfigura em ‘texto’”.<sup>20</sup>

Já o historiador Francisco Alambert acrescentou que “é preciso colocar as produções artísticas na história, tanto quanto é preciso colocar a história no objeto artístico... espantar a crítica tecnicista e entender a arte não como mero epifenômeno, mas sim como uma forma que conforma uma cultura”, propondo assim uma história social da arte e da cultura.<sup>21</sup>

Outro autor que buscou aproximar as ideias de arte e cultura na perspectiva histórica foi Peter Burke, o qual colocou a importância de analisar a complexa relação entre a conjuntura política e cultural e o que se chama de arte. Na sua perspectiva, a arte, ou mesmo a produção sobre arte, atua na construção de sentido e rechaça ideias que eclipsariam “as diferenças e conflitos culturais que devem existir em qualquer momento histórico”<sup>22</sup>. Nesse sentido,

---

<sup>19</sup> CLARK, T.J. As condições da criação artística. In: SALZSTEIN, Sônia (org.). *Modernismos*. São Paulo. Cosac Naif, 2006, p. 331-339. Ver também: *apud* ALAMBERT, Francisco. *Para uma história (social) da arte brasileira...* p. 6-20.

<sup>20</sup> Ver: MICELI, Sergio. Por uma História Social da Arte. In: CLARK, T.J. *A pintura moderna: Paris na arte de Manet e de seus seguidores*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 13.

<sup>21</sup> Ver: ALAMBERT, Francisco. Para uma história (social) da arte brasileira. In: BARCINSKI, Fabiana W. (Org.). *Sobre arte brasileira: da pré-história aos anos 1960*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2015, v. 1, p. 6-20.

<sup>22</sup> BURKE, Peter. *Testemunha ocular*. História e imagem. Bauru: Edusc, 2004, p.38-39. Ver também: BURKE, Peter. *O que é história cultural?* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005, p. 20-24. Ver: GOMBRICH, E. H. *A História da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1998 e *\_\_\_Para uma História Cultural*. Lisboa: Gradiva, 1994.



pretende-se discutir as respectivas produções das intelectuais, não como meros espelhos da realidade, mas como algo dotado de sentido, dentro do processo histórico.

No trabalho, atenta-se ao fato de serem duas intelectuais mulheres, em um campo do conhecimento com forte presença masculina. Marta Traba trabalhou o tema da literatura feminina no livro *Hipótesis de una escritura diferente*, o que demonstra sua preocupação com a questão. Já Aracy Amaral escreveu alguns ensaios cujo tema versa sobre a relação entre gênero e arte<sup>23</sup>. Essas indicações permitem indagar sobre o envolvimento dessas intelectuais com a questão de gênero no debate sobre o tema da arte e da cultura<sup>24</sup>.

A partir do exposto anteriormente, os principais objetivos desta tese são os seguintes:

- Discutir as principais questões trabalhadas por Marta Traba e Aracy Amaral no que se refere aos temas da arte e cultura na América Latina, sobretudo aqueles relacionados à identidade cultural, entre as décadas de 1960 e 1980.
- Indicar as particularidades e semelhanças entre as produções das duas intelectuais e perceber os principais debates e diálogos estabelecidos com outros intelectuais e produções no período.
- Refletir sobre a relação entre as suas produções intelectuais e o contexto político-cultural da época, sobretudo a Guerra Fria, a aproximação entre os países da América Latina e a globalização.
- Analisar a construção de um possível eixo latino-americano no campo artístico-cultural e as relações com os países “centrais”, por meio de uma perspectiva histórica.
- Apontar como as suas atuações colaboraram para uma maior circulação de ideias afins no sul do continente.

Trabalha-se com a hipótese de que entre as décadas de 1960 e 1980, os temas da arte e cultura da América Latina foram discutidos em diferentes partes do globo. Tais discussões propuseram questões e estabeleceram paradigmas entre os estudiosos. Neste trabalho, parte-se do pressuposto de que Marta Traba e Aracy Amaral foram intelectuais que, a partir da América

---

<sup>23</sup> Ver: “A mulher nas artes” (1993); “A mulher é o corpo” (1997); “História da Arte Moderna na América Latina” 1996; In: AMARAL, Aracy. *Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005)*.

<sup>24</sup> Ver FRANCO, Stella Maris Scatena; PRADO, Maria Ligia Coelho. Cultura e política. Participação feminina no debate público brasileiro. In: Carla Pinsky; Joana Maria Pedro. (Org.). *Nova História das Mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2012, p. 194-217.

do Sul, colaboraram de maneira significativa para a reflexão sobre o tema, mantendo-se às vezes próximas em suas posições, mas, em outros momentos, guardando suas particularidades.

As duas intelectuais estiveram conectadas às questões políticas que marcaram a América Latina no período. Nas décadas de 1960 e 1970, por exemplo, houve um significativo engajamento político-cultural, como se nota no posicionamento de Marta Traba e de Aracy Amaral, diante dos contextos de repressão política, Guerra Fria e forte impacto da cultura estadunidense.

Neste trabalho, entende-se que Marta Traba e Aracy Amaral apresentaram no período interpretações com tons diferenciados sobre os temas da arte e cultura na América Latina. Em Aracy, por exemplo, há uma noção de identidade calcada no autoconhecimento e autoafirmação diante de um cenário global, enquanto Marta Traba enfatizou a importância de maior criticidade, resistência e construção de ideias mais autônomas. No entanto, ambas as visões, apesar de apresentarem tons diferenciados, são confluentes no sentido de valorização da América Latina como via questionadora dos modelos submissos às ideias do eixo central Estados Unidos-Europa.

Supõe-se, igualmente, que Marta Traba e Aracy Amaral, em suas produções, colaboraram para a construção de elementos integradores para as artes e cultura da América Latina, estimulando uma maior circulação e trânsito de ideias afins no Sul do continente. Também estabeleceram diálogos e confrontos com as ideias desenvolvidas no Norte do continente, indicando como tais interpretações latino-americanas valorizavam as visões situadas fora das regiões tidas como centrais. Ou seja, trabalha-se com a ideia de que as suas produções intelectuais e atuações no período buscaram marcar a presença de um eixo latino-americano no meio artístico-cultural do globo. Ainda, ambas pretenderam atribuir significados às artes da região, colaborando para a sua afirmação cultural e se distanciando da definição de arte latino-americana como algo único, estanque e homogêneo, construindo uma visão plural, crítica, e afirmativa, a partir do Sul.

Assim sendo, esta tese parte do pressuposto de que a arte latino-americana, ou a sua produção crítica engendrada pelas intelectuais estudadas deve ser entendida nas relações artísticas, culturais e políticas que foram se formando ao longo do processo de construção. Nesse sentido, uma história das relações artísticas pode auxiliar a analisar a intrincada trama entre arte e história, cultura e poder.

Sobre o trato das fontes, como já foi mencionado, a maior parte do corpo documental da tese é composta por ensaios publicados em livros e periódicos. Em uma comparação sumária, os ensaios críticos de Marta Traba sobre arte e cultura na América Latina são em menor número, cerca de 20, mas com grande extensão em quantidade de páginas. Já Aracy Amaral possui uma produção mais numerosa, cerca de 35, mas caracterizada por textos mais curtos.

Além disso, há vários artigos, apresentações e textos que abordam a produção específica de um país ou textos em que a América Latina não é o foco, mas é possível detectá-la em algum trecho. Esse panorama geral foi fundamental para mapear os ensaios e textos das duas intelectuais que abordam direta ou indiretamente o tema da arte e cultura na América Latina, percebendo as amplitudes de suas produções.

A partir desse levantamento prévio, foi possível delimitar e selecionar a produção compreendida entre os anos 1960 e 1980, período muito frutífero de suas atuações em relação à temática. Assim sendo, neste capítulo, cabe pensar essas trajetórias, apresentando brevemente essas produções marcantes e os lugares sociais ocupados por essas duas intelectuais sul-americanas.

Esse tipo de produção ensaística foi muito utilizado por Marta Traba e Aracy Amaral ao longo de suas carreiras, buscando analisar suas pesquisas, expressar suas críticas, fazer apontamentos em relação ao campo e registrar os acontecimentos nos momentos históricos em que se inserem. Cabe lembrar que Theodor Adorno avaliou o ensaio como uma forma crítica do conhecimento, com acentuado teor reflexivo, caracterizado pela fragmentação, diferenciando-se, assim, de produções científicas regulares e totalizantes<sup>25</sup>. Dessa maneira, Adorno valorizou o potencial do ensaio na construção do pensamento e da reflexão crítica da sociedade.

Segundo a pesquisadora e crítica literária argentina Liliana Weimberg, para estudar o ensaio como fonte, deve-se encontrar relações externas e internas, superficiais e estruturais entre o mundo e o texto. Na sua perspectiva, essas relações estão imbricadas de uma maneira complexa e apaixonante que obedece à visão de mundo do próprio ensaísta. A autora concorda

---

<sup>25</sup> Ver ADORNO, Theodor W. “O ensaio como forma”. In: Adorno, W.T, *Notas de Literatura I*. Tradução Jorge de Almeida, Ed. 34, Coleção espírito crítico, 2003.

com Adorno ao apontar o ensaio como uma representação de vontade estética e objetivação de uma experiência intelectual.<sup>26</sup>

Sabe-se que o ensaio se tornou um tipo de produção fortemente presente na história intelectual latino-americana.<sup>27</sup> Desde o século XIX, essa produção refletiu sobre os mais variados temas, dentre eles a própria ideia de América Latina, tornando-se uma fonte muito importante para a análise de questões, debates e pensamentos que marcaram a história da intelectualidade do continente.<sup>28</sup>

Ao refletir sobre o trabalho do intelectual mexicano Octavio Paz, a historiadora Priscila Miraz Grecco afirmou que “a produção ensaística da América Latina proporcionou – às vezes de maneiras sutis, outras vezes mais diretamente – o engajamento dos intelectuais com suas realidades, com seus tempos”. Nesse sentido, Miraz entende que os ensaios representam as tentativas de entendimento, as buscas de respostas, maneiras de pensar desses intelectuais.<sup>29</sup>

Como foi mencionado, o material a ser utilizado é de natureza impressa. Compõe-se principalmente pelos ensaios produzidos pelas autoras entre 1970-1990. Devido à ampla produção das duas intelectuais, o nosso critério de seleção foi utilizar apenas os ensaios relacionados aos temas da arte e cultura na América Latina.

Para fins de maior organização, privilegia-se o tratamento das fontes por temáticas, procurando contextualizar o momento em que cada produção foi realizada e/ou publicada. Abaixo são apresentadas as obras selecionadas. Pretende-se analisar trabalhos como “*La pintura nueva en Latinoamérica*”, de 1961, obra de suma importância e menos conhecida de

<sup>26</sup> WEIMBERG, Liliana. *Situación del ensayo*. Cidade do México: *Universidad Nacional Autónoma de México*, 2006.

<sup>27</sup> Sobre a produção ensaística na história intelectual da América Latina, ver: ALTAMIRANO, Carlos. Ideias para um programa de história intelectual. *Tempo Social – Revista de Sociologia da USP*, v. 19, n. 1, jun 2007, p.9-17. Ver também: CAPELATO, Maria Helena, Ensaio latino-americanos: “caráter nacional” e construção de estereótipos, *História*. São Paulo, v.32, n.1, p. 162-174, jan/jun 2013, pp. 162-174.

<sup>28</sup> Analisando parte dessa produção ensaística latino-americana, Fabiana de Souza Fredrigo e Libertad Borges Bittencourt indicam que “o desvendamento da cultura latino-americana e as polêmicas intelectuais encontraram no ensaio sua forma predileta de expressão... A permanência desse gênero reitera que o apego e o apelo ao ensaio não podem ser explicados apenas pela ausência de outro campo discursivo. Nesse sentido, asseveramos que o discurso científico acadêmico, afirmado posteriormente, não substitui a narrativa ensaística – esses discursos coexistem. Em razão da coexistência mencionada, o ensaio encontra-se no “entre”, justamente no que empresta porosidade e movimento às fronteiras: ele é história, é literatura, é filosofia”. Ver: FREDRIGO, Fabiana de Souza; BITTENCOURT, Libertad Borges. Narrativas sobre a América: o trauma e suas expressões temporais. In: *Revista Eletrônica da ANPHLAC*. n. 17, p. 59-86, jul.-dez. de 2014. Ver também: PRADO, Maria Lígia Coelho. América Latina: tradição e crítica. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, n. 2, p. 167-174, set. 1981.

<sup>29</sup> GRECCO, 2010, p.2. A historiadora também se apoia no pensamento do historiador chileno Eduardo Devés Valdés para salientar da questão da identidade na produção ensaística latino-americana. Ver também: DEVÉS VALDÉS, E. *El pensamiento latinoamericano en el siglo XX. Entre la modernidad y la identidad. Del Ariel de Rodó a la CEPAL*. Tomo I Buenos Aires: Biblos, 2000.

Marta Traba que a colocou na dianteira da discussão comparativa da produção latino-americana. Depois, um dos seus trabalhos mais conhecidos, “*Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas (1950-1970)*”, publicado em 1973. Trata-se de um amplo ensaio em que a autora reflete sobre a situação da arte latino-americana. A obra é relevante, pois nela Marta Traba consolida ideias que já vinham sendo desenvolvidas desde a década de 1960. A versão traduzida para o português, publicada em 1976, pela Editora Paz e Terra, também será utilizada por indicar a circulação de ideias sobre o tema na América do Sul.

Em seguida, será feito o tratamento dos ensaios frutos das apresentações de Marta Traba e Aracy Amaral no Simpósio de Austin, em 1975, tais como “Somos latinoamericanos” (Marta Traba) e “Do Simpósio de Austin” (Aracy Amaral). As versões impressas foram publicadas em obras que reúnem outros ensaios da mesma época. Em complemento à análise, pretende-se utilizar as atas referentes às apresentações delas e dos demais participantes do simpósio a fim de verificar as principais ideias e o debate com os outros intelectuais naquele momento. Algumas dessas apresentações se encontram reunidas e publicadas no livro intitulado *El artista latinoamericano y su identidad*, de Damián Bayón, de 1977.

Ainda na década de 1970, tem-se o ensaio organizado por Aracy Amaral, intitulado “*Arte y arquitectura del modernismo brasileño (1917-1930)*”, de 1978, obra ainda pouco conhecida pelo público brasileiro. O trabalho contém um amplo levantamento de fontes e textos sobre os modernismos paulista e brasileiro, com o prefácio da própria Aracy Amaral e a tradução de Marta Traba. Aqui, a obra focada na produção brasileira se justifica, pois se entende fazer parte de em um contexto de inserção desse conteúdo em um perspectiva latino-americana.

Na década seguinte, Aracy Amaral publicou o livro “*Arte e meio artístico (1961-1981): entre a feijoada e o x-burguer*”, que reúne mais de 72 ensaios produzidos entre 1961-1981. Muitos deles tratam diretamente sobre o tema a ser estudado, outros tocam transversalmente no assunto. A obra foi reimpressa em 2013.

Em 1993, Aracy Amaral publicou um ensaio, juntamente a outros pesquisadores, no livro intitulado “*Latin American artists of the twentieth century*”, de Waldo Rasmussen, nos Estados Unidos. Essa obra é interessante para perceber a sua participação em diferentes projetos internacionais.

Há também publicações recentes de ambas as intelectuais reunindo os ensaios produzidos no período. No caso de Aracy Amaral, por exemplo, há a coletânea intitulada “*Textos do Trópico de Capricórnio – Artigos e ensaios (1980-2005)*”, publicada em 2006,

contendo três volumes. A obra reúne variados ensaios relacionados ao tema estudado, especialmente o segundo volume, chamado “Circuitos de arte na América Latina e no Brasil”, com cerca de 22 ensaios que tratam diretamente sobre o tema. Importante destacar que na produção ensaística presente nessas coletâneas, o tema que é objeto desta pesquisa aparece tratado direta ou transversalmente.

Os acervos consultados também possibilitaram complementar a pesquisa com outras fontes, tais como cartas, entrevistas e artigos publicados na imprensa. Para a pesquisa de Marta Traba, destacam-se os acervos do *Museo de Arte Moderno de Bogotá* e da *Universidad Nacional de Colombia*. Já no caso de Aracy Amaral, destaca-se o acervo da Universidade de São Paulo, especialmente o presente na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo e o acervo pessoal doado recentemente ao Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-USP). Durante a fase de pesquisa, também foram consultados importantes acervos norte-americanos especializados, como o ICAAA – *Museum of Fine Arts, Houston, The University of Texas at Austin*, onde ocorreu o simpósio e o *The Museum of Modern Art (MoMA)*, Novas York, em que a maior parte dos documentos estão *on-line*.

Cabe ressaltar que a pandemia de covid 19, que assolou o mundo durante a maior parte do período de construção desta tese, teve impacto significativo no trabalho. Além dos arquivos e bibliotecas que foram fechados durante o período, o efeito psicológico do isolamento foi sentido ao longo do processo, bem como a falta de interações, mudanças estratégicas da pesquisa e diminuição das trocas acadêmicas com os colegas. Sendo assim, o percurso teve que ser repensado juntamente à orientação.

Sobre a configuração da tese, em linhas gerais, no capítulo I são apresentadas ao leitor as trajetórias das intelectuais estudadas, Marta Traba e Aracy Amaral, percebendo aproximações e tensões, a partir de suas produções marcantes sobre os temas da arte e cultura na América Latina, entre as décadas de 1960 e 1980. Já no início do capítulo, destaca-se o momento em que as suas trajetórias se cruzaram, notando a diferença entre as duas no que se refere à experiência sobre o tema. Além disso, algumas questões direcionam a discussão, tais como: quais os primeiros ensaios escritos sobre o assunto e em que momento estes se inserem em suas respectivas carreiras; quais pontos de aproximação e distanciamento em seus posicionamentos podem ser assinalados, como, por exemplo, a importância do “popular” na arte da América Latina e a discussão sobre a questão de gênero em seus trabalhos. Também são brevemente analisadas as relações entre as suas produções e os seus respectivos contextos.

No capítulo II, a temática central é a questão da identidade e da alteridade na trama da arte latino-americana. Para isso, foram analisados os ensaios escritos por Marta Traba e Aracy Amaral na década de 1970, momento auge da discussão sobre o tema. Nota-se que a ideia de arte latino-americana e sua existência foram pontos amplamente discutidos por elas, passando pelo conhecido Simpósio de Austin, em 1975, nos EUA, que reuniu outros intelectuais igualmente importantes que também debateram o assunto, tais como o argentino Damián Bayón e o peruano Juan Acha. Outra problemática muito evidente nos ensaios desse momento é a discussão sobre a chamada “dependência cultural”, apontada como um fator principal a ser combatido nas relações culturais entre a América Latina e os grandes centros situados na Europa e Estados Unidos.

No capítulo III, discutem-se os dois problemas que perpassam a produção de ensaios críticos de Marta Traba e de Aracy Amaral: o comprometimento do artista e a preocupação social na arte da América Latina. Os textos selecionados foram publicados em sua maior parte entre as décadas de 1960 e 1980<sup>30</sup>, prevalecendo o enfoque sobre aspectos artísticos e culturais da região, além de constarem algumas referências políticas. Com isso, busca-se indicar como esses pontos foram problematizados e tomados como eixos importantes na análise das produções artística e cultural latino-americanas do período. Assim, as duas intelectuais acabaram indicando, elegendo e discutindo movimentos, marcos e nomes representativos da arte na América Latina, ao longo do século XX, algo que será trabalhado nessa seção da tese.

No capítulo IV, analisam-se os ensaios em que ambas procuraram traçar diagnósticos ou realizar balanços das situações artística e cultural de alguns países da América Latina no século XX. Esse conjunto levanta uma ampla gama de artistas e obras que foram marcantes na história da região como um todo. Também há um enfoque nas diferentes abordagens dadas por elas, bem como as suas interpretações estabelecidas a partir de um olhar em retrospectiva e *in loco*. Nesse sentido, ressaltam-se a noção de territórios na arte e os fatores políticos, sociais e culturais que os compõem, passando pela discussão acerca do regional na arte, juntamente às indagações feitas pelas intelectuais sobre ou seus usos.

No capítulo V, verificam-se a circulação de arte e a construção de projetos culturais desenvolvidos em algumas cidades da América Sul presentes nos textos de Marta Traba e de Aracy Amaral. Nesse sentido, analisa-se a tese de Marta Traba sobre as áreas abertas formadas por cidades internacionalistas, pensando as conexões e as redes de artistas e intelectuais

---

<sup>30</sup> Também foram analisados alguns poucos textos escritos pela intelectual brasileira na década de 1990.

construídas nesses lugares, especialmente a partir de projetos que tiveram como eixo central a arte latino-americana, como a I Bienal Latino-Americana de São Paulo, em 1978. Além disso, analisa-se o livro “*Arte y arquitectura del modernismo brasileño (1917-1930)*”, publicado no mesmo ano da Bienal, especialmente o seu prefácio, escrito por Aracy Amaral e traduzido por Marta Traba, como um projeto de parceria entre as intelectuais estudadas a fim de promoverem a inserção do conteúdo do modernismo da Semana de 22 na Coleção da Biblioteca Ayacucho.



# CAPÍTULO I

## **Duas intelectuais latino-americanas: trajetórias, encontros e ideias.**

...pra enriquecer  
os corações e o planeta  
basta um papel e uma caneta  
(Pedro Luiz)

### **1.1 Trajetórias e encontros**

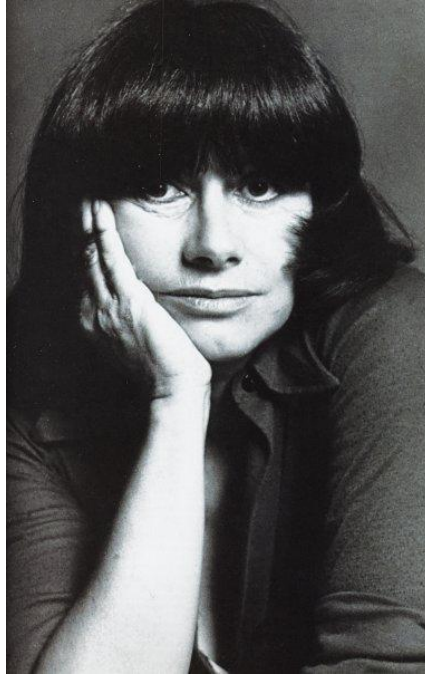
Para Jean-François Sirinelli, os intelectuais estão com “a pena sempre alerta” e, de acordo a necessidade, dispostos a produzirem conhecimento, elaborarem interpretações e debaterem. Nesse sentido, os intelectuais se constituem com a elaboração de textos e discursos que circulam em sociedade por meio de artigos, romances, ensaios, cartas abertas e manifestos<sup>31</sup>. A tal definição, cabe acrescentar a conexão desses sujeitos com a sociedade, com os problemas e anseios de seu tempo, sendo possível que a sua produção possa variar de formato. Contudo, a produção do conhecimento continua sendo um elemento marcante a ser analisado, revelando as trajetórias e lugares sociais desses intelectuais na história. Assim sendo, este capítulo tem como objetivo central apresentar as trajetórias de duas grandes intelectuais latino-americanas que se dedicaram aos temas da arte e cultura na América Latina.

Trata-se da argentina Marta Traba e da brasileira Aracy Amaral. Nascidas no mesmo ano, em 1930, possuem trajetórias diferentes que se entrecruzam em momentos e lugares específicos. Mas, antes de chegar ao primeiro encontro delas, cabe um breve relato sobre suas trajetórias.

Marta Traba Taín, filha de imigrantes galegos, nasceu em 25 de janeiro de 1930 em Buenos Aires, na Argentina. Estudou Filosofia e Letras na Universidade Nacional de Buenos Aires.

---

<sup>31</sup> SIRINELLI, J. F. “Os intelectuais”. RÉMOND, René (org.). Por uma história política. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2003.



**Fig. 1** – Fotografia de Marta Traba, s.d.

Nos primeiros anos de sua carreira, a intelectual argentina trabalhou na revista *Ver y Estimar*, dirigida pelo crítico de arte Jorge Romero Brest. Em meados do século XX, esse periódico foi muito importante na formação de artistas, críticos e historiadores da arte no Cone Sul. A própria Aracy Amaral admitiu, em seu ensaio, que no começo dos anos 1950, “coleccionava e lia zelosamente essa publicação, tão avançada para a época.”<sup>32</sup>

Ainda sobre a formação, cabe lembrar que Marta Traba realizou diversos intercâmbios culturais desde o início da sua carreira, ampliando conhecimentos e estabelecendo contatos importantes no meio. Ao embarcar para a França, por volta de 1948, Marta Traba se tornou uma correspondente da revista *Ver e Estimar* em Paris. Paralelamente, Traba cursou História da Arte em Sorbonne, sendo aluna de Pierre Francastel, com quem estudou a relação entre arte e sociedade. Nesse período, complementou também os seus estudos em Roma, na Itália, onde foi aluna de Giulio Carlo Argan.

Em setembro de 1954, Marta Traba chegou à Colômbia, lugar que se tornaria a sua segunda pátria, onde desenvolveu importantes trabalhos. A sua mudança ocorreu devido ao seu relacionamento com o jornalista colombiano Alberto Zalamea Costa, seu primeiro marido, com

---

<sup>32</sup> Cf. AMARAL, 2006, p.23.

quem teve dois filhos, o Prof. Dr. Fernando Zalamea Traba e o artista Gustavo Zalamea Traba.

33

Na época, a Colômbia estava sob o governo do General Gustavo Rojas Pinilla, que permitiu alguns avanços, como o voto feminino, mas censurou a imprensa e perseguiu grupos opositores. Ainda era um momento de sérias turbulências políticas e sociais em consequência do episódio conhecido como “Bogotazo”, que culminou no assassinato do político Jorge Eliécer Gaitán, em 1948. Havia constantes disputas internas entre os partidos liberal e conservador que se estenderam até por volta de 1958. Além disso, havia no país, especialmente em Bogotá, um incipiente processo de desenvolvimento industrial, crescimento urbano e modernização, permitindo frutificar, entre camadas mais abastadas da sociedade, interesses pelas artes plásticas, em especial pela arte moderna.

Marta Traba trabalhou na importante *Universidad Nacional de Colombia*, onde ministrou aulas entre as décadas de 1950 e 1960. A sua presença foi tão marcante no ambiente acadêmico dessa universidade que se criou uma cátedra em seu nome. Outra homenagem à intelectual ocorreu durante o período de pesquisa nos arquivos e nas bibliotecas do campus de Bogotá. Quando em comemoração do sesquicentenário da universidade, encontrei uma espécie de mural (pichado) em seu nome, próximo à Biblioteca Central. A imagem figurava entre os grandes nomes que fizeram parte da história da instituição, outro indicativo de reconhecimento de sua relevância.

---

<sup>33</sup> O Prof. Dr. Fernando Zalamea Traba atua no Departamento de Matemática da Faculdade de Ciências da Universidade Nacional de Colômbia. Já Gustavo Zalamea seguiu a carreira de artista. Faleceu em 2011 na cidade de Manaus, no Brasil.



**Fig. 2** – Fotografia do Mural Marta Traba no Campus da *Universidad Nacional de Colombia*, 2018.

Aracy Abreu Amaral nasceu em 22 de fevereiro de 1930, na cidade de São Paulo. O interesse pelas artes esteve presente em sua família, por meio de sua tia de mesmo nome – Aracy, ilustradora que faleceu precocemente, e de seu irmão, Antônio Henrique Amaral, gravurista. Graduou-se em jornalismo pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1959). Depois fez mestrado em Filosofia na FFLCH-USP (1969), doutorado em Artes na ECA-

USP (1975) e Livre-Docência na FAU-USP (1983). É professora titular aposentada da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo <sup>34</sup>.

Paralelamente aos estudos da faculdade de jornalismo, Aracy Amaral foi monitora na famosa 2ª Bienal de 1953, que recebeu diversos sul-americanos interessados em arte. Mario Toral, artista chileno e ex-marido da brasileira, veio para São Paulo por causa dessa Bienal. Em 1958, tiveram um filho, hoje o Prof. Dr André Amaral de Toral, historiador, antropólogo, quadrinista e ilustrador <sup>35</sup>.

No Brasil, cabe lembrar que nas décadas de 1940 e 1950, a cidade de São Paulo também vivia o seu processo de modernização e efervescência de uma cena cultural. A Bienal surge em 1951, criada por Francisco Matarazzo Sobrinho, poucos anos depois do surgimento do MAM-SP e do MASP (todos do final da década de 40), em um contexto de expansão industrial, de acelerado processo de metropolização e interesse pela arte moderna. Aracy afirmou que o MAM-SP era uma referência e um ponto de encontro para a sua geração.



**Fig. 3** – Fotografia de Aracy Amaral, s.d.

---

<sup>34</sup> As informações foram coletadas do próprio currículo Lattes da autora. Ver: <https://uspdigital.usp.br/tycho/CurriculoLattesMostrar?codpub=B7A0ABABFBFB> (visualizado em 17 de outubro de 2016).

<sup>35</sup> O Prof. André Amaral de Toral realizou o seu doutorado em História Social na FFLCH-USP e atua como professor de História da Arte e Estética na Fundação Armando Álvares Penteado em São Paulo.

Aracy Amaral estabeleceu uma carreira acadêmica sólida, com uma extensa produção, incluindo livros, artigos e exposições, abordando diversos temas sobre as artes plásticas e cultura. Historiadora da arte, pesquisadora, crítica e curadora, sua vasta produção é referência sobre as artes brasileira e latino-americana. De todas essas facetas, Amaral possui predileção pela de pesquisadora, conforme deixou explícito na entrevista que deu para a mostra intitulada “Ocupação Aracy Amaral”, realizada em 2017 pelo Itaú Cultural, localizado na Avenida Paulista <sup>36</sup>. A grande homenagem indica a importância da intelectual para os pensamentos artístico e cultural no país. Na ocasião, ainda em fase inicial do trabalho, tive a oportunidade de encontrá-la nos últimos dias da mostra. Um momento único em que pude brevemente explicar a pesquisa que havia iniciado há pouco tempo.

O encontro entre Marta Traba e Aracy Amaral ocorreu em outubro de 1975. Naquele momento, as suas trajetórias se cruzaram em um evento acadêmico que reuniu grandes especialistas em arte, literatura e cultura, realizado na cidade de Austin, nos Estados Unidos <sup>37</sup>. A primeira chegava ao local já com certo prestígio devido à sua notável produção voltada à arte e cultura na América Latina. Já a segunda era reconhecida mais pelos estudos sobre aspectos artísticos e culturais de seu país.

Sobre esse encontro, a brasileira revelou no ensaio “Marta Traba e o pensamento latino-americano” <sup>38</sup>, escrito em 1983, que na época já conhecia o trabalho da colega e, sabendo que a encontraria pela primeira vez, resolveu presentear-lá com alguns livros sobre arte moderna e contemporânea brasileira. retribuindo o presente, Marta Traba a entregou o seu livro intitulado “*História aberta del arte colombiano*”, que tinha sido publicado em 1974. Além disso, Aracy Amaral disse que ficou bastante impressionada com a apresentação “vibrátil” da intelectual argentina, o que a deixou ainda mais admirada. <sup>39</sup>

Marta Traba e Aracy Amaral chegavam àquele momento de encontro, em 1975, em posições diferentes em relação à experiência adquirida sobre a arte latino-americana. Marta Traba, já consolidada no meio, tinha uma produção sólida sobre o assunto, intensificada entre o final dos anos 1950 e início dos anos 1980. Aracy Amaral, que se dedicava à arte brasileira

<sup>36</sup> AMARAL, Aracy A. Entrevista de Aracy Amaral à Ocupação Aracy Amaral (2017), projeto do Itaú Cultural. In OCUPAÇÃO Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/aracy-amaral/aracy>. Acesso em: 14 abr. 2019.

<sup>37</sup> O evento mencionado e as participações de Marta Traba e Aracy Amaral serão trabalhados no capítulo seguinte.

<sup>38</sup> Cf. AMARAL, Aracy A. *Textos do Trópico de Capricórnio – Artigos e ensaios (1980-2005)*. Vol. 2. São Paulo: Editora 34, 2006, p. 23.

<sup>39</sup> No capítulo seguinte serão trabalhados o Simpósio de Austin e a apresentação das duas intelectuais no evento.

até então, ampliou o seu território de análise a partir dos anos 1970, abordando o espaço latino-americano ao longo das décadas seguintes em um estudo que passou a ser também reconhecido no meio.

Além de se encontrarem pessoalmente outras vezes na mesma década, como foi em Caracas, em 1978, passaram a trocar correspondências e a desenvolver uma relação bastante amistosa. No conjunto de cartas disponível no Acervo Aracy Amaral, presente no Instituto de Estudos Brasileiros, nota-se um tom próximo entre as intelectuais, que trocaram informações pessoais, atividades de trabalho, impressões de viagens, eventos e projetos, sobretudo entre os anos de 1978 e 1979.<sup>40</sup> Nesses anos, Marta Traba costumava finalizar as cartas com os seguintes dizeres: “*Un abrazo de su amiga Marta Traba*”. Portanto, as cartas indicam que o encontro ocorrido anos antes gerou não apenas trocas acadêmicas e parcerias, mas apoio mútuo e o estreitamento da relação entre as duas intelectuais em torno da arte latino-americana.

De modo geral, as cartas trocadas entre ambas e que fazem parte do Acervo Aracy Amaral são compostas principalmente por atualizações da vida pessoal, indicando a manutenção da relação entre elas. Contudo, há também trocas de impressões sobre projetos dos quais participaram, sobretudo a I Bienal Latino-Americana de São Paulo, bem como o livro que Aracy Amaral organizou sobre o modernismo brasileiro para fazer parte da Biblioteca Ayacucho. O livro “*Arte y arquitectura del modernismo brasileño (1917-1930)*”, de 1978, foi traduzido por Marta Traba, um grande indicativo de parceria no trabalho entre as intelectuais. Ambos os projetos serão ainda discutidos na tese, mas cabe já assinalar o interesse de ambas em fortalecerem as trocas e o apoio mútuo.

A relação entre intelectuais, ligados por projetos transnacionais, como foi no caso Biblioteca Ayacucho, ou apenas por interesses em comum, formam essas redes de intelectuais que permitem a circulação de ideias. Para Jean-François Sirinelli, “os grupos intelectuais se organizam em torno de uma sensibilidade ideológica ou cultural comum e de afinidades mais difusas, porém igualmente determinantes que fundam uma rede de sociabilidade”<sup>41</sup>.

---

<sup>40</sup> Há correspondência datada até 1982, mas com uma menor frequência que nos anos de 1978 e 1979. Ver: Arquivo do Instituto Estudos Brasileiros IEB – USP, Acervo Aracy Abreu Amaral, código de referência: AAA-C-MT-001 – 013.

<sup>41</sup> Conf. SIRINELLI, J. F. “Os intelectuais”. RÉMOND, René (org.). Por uma história política. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 1996, p.248. Ver também *apud* COSTA, Adriane Vidal; MAÍZ, Claudio (orgs.) *Nas tramas da “cidade letrada”: sociabilidade dos intelectuais latino-americanos e as redes transnacionais*. Belo Horizonte: Fino Traço, 2018, p. 158.

Ao pensar a relação entre essas redes de intelectualidade e a transnacionalidade<sup>42</sup>, Adriane Vidal da Costa escreveu que

para além das fronteiras de seus países, muitos intelectuais nas décadas de 1960 e 1970, em escala transnacional, estabeleceram relações profissionais, realizaram conferências, criaram revistas, participaram de projetos culturais e políticos, exerceram a docência, ministraram conferências, publicaram artigos e livros e prestaram serviços de assessoria.<sup>43</sup>

Nesse momento, muitos intelectuais da região, como Marta Traba e Aracy Amaral, passaram a trabalhar efetivamente a favor da perspectiva latino-americana. Nota-se que as duas contêm pontos de semelhanças e diferenças em suas trajetórias. Sobre as suas formações, por exemplo, transitaram por ambientes acadêmicos interdisciplinares e beberam de fontes heterodoxas de conhecimento. Contudo, Marta Traba transitou por diversos países da Europa e América Latina, enquanto Aracy Amaral teve uma carreira consolidada no Brasil, especialmente na cidade de São Paulo. De certa maneira, isso se refletiu nas suas produções à medida em que a primeira se interessa pela arte latino-americana muito antes da segunda, cujo foco na arte brasileira, produzida em São Paulo, sempre foi predominante, mas que, a partir dos anos 1970, passa a construir uma frutífera aproximação com a arte latino-americana.

## **1.2 Marta Traba: uma precursora no trato da arte latino-americana**

Na Colômbia, desde a década de 1950, vários artistas e intelectuais, em contato com as vanguardas na Europa e Estados Unidos, passaram a questionar padrões e a estimular a discussão sobre novas linguagens e paradigmas para a arte. Destacam-se artistas como Fernando Botero, Alejandro Obregón, Eduardo Ramirez Villamizar e Lucy Tejada. Ao lado de Marta Traba, outros intelectuais se empenharam em consolidar a crítica e o pensamento sobre arte no país, tais como Walter Engel, Casimiro Eiger, Clemente Airó e Juan Friede. Nota-se que a maior parte dos artistas e intelectuais que ocupavam os principais espaços na cena cultural era de homens. Traba se destacava não apenas por ser umas das pouquíssimas mulheres no meio, mas por ser uma profissional articulada e preparada naquele momento. Além disso, juntamente ao seu companheiro, o jornalista Alberto Zalamea Costa, teve contato com pessoas

---

<sup>42</sup> Sobre tal questão, ver também: WEINSTEIN, Bárbara. Pensando a história fora da nação: a historiografia da América Latina e o viés transnacional. *Revista Eletrônica da ANPHLAC*, n. 14, p. 13-29, 2013; COHEN apud BARROS, 2014.

<sup>43</sup> COSTA, Adriane Vidal; MAÍZ, Claudio (orgs.) *Nas tramas da "cidade letrada": sociabilidade dos intelectuais latinoamericanos e as redes transnacionais*. Belo Horizonte: Fino Traço, 2018, p. 153.



importantes do setor de comunicação. Tanto que já no final de 1954, ela foi convidada por Fernando Gómez Agudelo, para fazer parte da programação da Televisora Nacional, veículo de comunicação inaugurado no mesmo ano. Traba passou a participar ou apresentar programas voltados às artes plásticas com viés educativo.

Sobre esse momento, o pesquisador colombiano Nicolás Gómez comentou que

*Este particular contexto parecería ideal para la inmediata integración de Marta Traba al terreno público de la discusión sobre arte. Las políticas oficiales, en su proyecto modernizador, defendían, la necesidad de la educación artística, a través de los medios de comunicación como parte integral de un plan progresista.*<sup>44</sup>

Nos primeiros programas, como em “*La rosa de los vientos, El museo imaginário*”<sup>45</sup>, “*Una visita a los museos*”, Marta Traba analisava principalmente a produção artística de instituições europeias por meio de uma perspectiva formalista da obra de arte. Era quase uma “clássica” historiadora da arte europeia, segundo Nicolás Gómez.

Isso foi se transformando à medida em que passou a ter mais contato com as produções colombiana e latino-americana. Segundo Ruth Acunã, em “*El abc del arte*”, um dos seus programas mais bem-sucedidos, foram trabalhados conteúdos de artistas nacionais como Judith Márquez, Ignacio Gómez Jaramillo, Ian Munn e Arenas Betancourt. Muitos deles compareciam pessoalmente aos estúdios para participarem, relatou a pesquisadora<sup>46</sup>. Em 1957, ela apresentou pela *Radiodifusora Nacional de Colombia* um programa chamado “*Curso de Historia del Arte*”. No início da década de 1980, Traba voltou a gravar para a televisão em uma série intitulada “*Historia del arte moderno desde Bogotá*”, em que esteve engajada na expansão e popularização do acesso ao ensino de arte no país. É comum ver cenas em que a intelectual caminha no meio da população urbana da capital, trazendo reflexões sociais e artísticas.

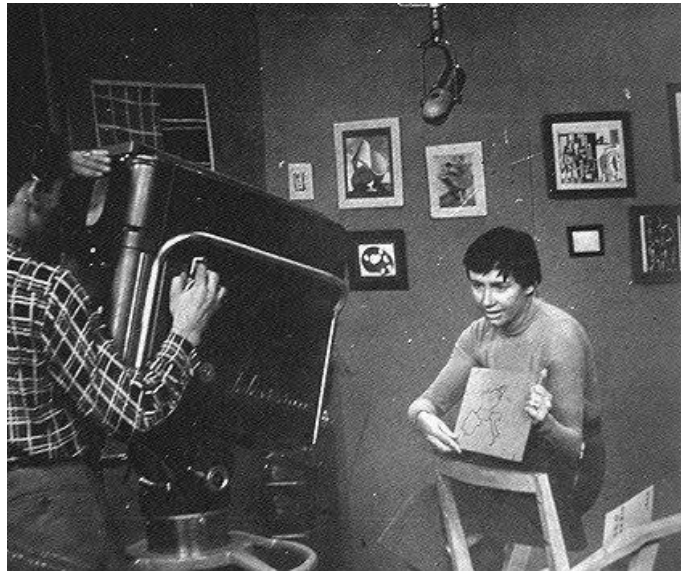
É interessante notar que com essas oportunidades em televisão e jornais, ambas ganharam espaço e notoriedade. Mas, no caso de Marta Traba, o prestígio alcançou outras proporções, pois a intelectual ganhou projeção nacional, tornando-se uma figura pública conhecida para além do meio artístico da Colômbia.

---

<sup>44</sup> Cf. GÓMEZ, Nicolás. “*Transmisiones de la crítica: Marta traba en televisión, radio y prensa*”. In: CÁTEDRA MARTA TRABA. *El programa cultural y político de Marta Traba*. Gustavo Zalamea (ed.), Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2010.

<sup>45</sup> A concepção do programa partiu de um dos seus primeiros ensaios sobre arte moderna, escrito na época e publicado em 1958, chamado de “*El museo vacío*”, em que propõe o estudo de obras de artistas europeus consagrados, tais como Picasso, Matisse, Max Bill, entre outros.

<sup>46</sup> *Apud* GÓMEZ, 2010.



**Fig. 4** – Marta Traba apresentando um dos seus programas de televisão na *Televisora Nacional*, Colômbia, c.1955.

Em paralelo às atividades de apresentadora de televisão, Marta Traba escrevia os seus artigos e ensaios sobre artes plásticas. Era uma produção ainda muito marcada pela análise de artistas europeus, como em “*El museo vacío*”, um dos seus primeiros ensaios sobre arte moderna europeia, publicado em um livro no ano de 1958, pela *Ediciones Mito*. Na obra, a crítica argentina propõe o estudo de quinze obras de artistas modernos consagrados, como Picasso, Matisse e Max Bill.<sup>47</sup>

Nesse mesmo momento, Traba começava a investigar a produção artística do continente americano, como é possível notar no seu curto ensaio intitulado “*Qué quiere decir “Un Arte Americano”?*” de 1956, publicado na revista *Mito*<sup>48</sup>. O texto possui grande importância na sua produção intelectual, pois é provável que seja o seu primeiro ensaio a abordar o tema da arte no continente americano, introduzindo algumas ideias e questionamentos que serão retomados em trabalhos futuros.

Partindo do interesse em refletir sobre o chamado “espírito americano próprio”, Marta Traba indicou que não existia até aquele momento uma arte no continente que fosse integrada,

<sup>47</sup> Cf. TRABA, Marta. *El museo vacío*. Bogotá: Ediciones Mito.

<sup>48</sup> Mito foi uma revista literária e cultural fundada por Jorge Gaitán Durán e Hernando Valencia Goelkel em 1955 e que circulou bimestralmente até 1962. Além de temas literários e culturais, também foram publicados artigos políticos, econômicos e artísticos.

distinta e unificada. No texto foram utilizados tanto o termo “latino-americano” quanto o termo “americano”, sendo este último mais discutido. É possível notar que ao utilizar os dois nomes, Traba optou por não estabelecer uma relação de oposição entre a arte produzida na América Latina e a aquela produzida na América Anglo-Saxônica, escolhendo utilizar apenas o termo “americano” para designar todo o continente, ou latino-americano para se referir à porção do continente. Contudo, admitiu que nos dois casos não era possível desenhar um denominador ou espírito comum <sup>49</sup>.

Ela escreveu também que os principais artistas do continente na época, tais como Candido Portinari, no Brasil, Emilio Petorutti, na Argentina, Pedro Figari e Joaquín Torres García no Uruguai, Oswaldo Guayasamín, no Equador, Álvaro Obregón, na Colômbia e Wifredo Lam, em Cuba, não poderiam ser vistos como um agrupamento coletivo, mas sim como expressões individualizadas.

Marta Traba ressaltou a pluralidade do continente e as variadas condições políticas, econômicas e culturais de um país para outro. Também se posicionou contra a excessiva presença na arte daquilo que chamou de “*folklórico*” e elementos “étnicos primitivos”, valorizando a inovação e a expressão plástica da obra, com as suas formas e cores. Ainda, criticou os “nacionalismos” na arte da América Latina e a produção de obras sobre costumes e anedotas localistas. Traba concluiu que “não se nomeará, nem julgará ou revelará bem a América, construindo sua cultura e sua arte futuras em um nacionalismo continental equivocado, tão perigoso e nefasto quanto os nacionalismos regionais”<sup>50</sup>. Portanto, naquele momento, ela criticava veementemente a exaltação de um panamericanismo nas artes, bem como uma ideia preconcebida de arte latino-americana.

O fato de existirem outros textos de Marta Traba que abordam novamente a questão da existência da arte latino-americana nas décadas de 1950, 1960 e 1970 comprova que o problema foi central em sua trajetória, por isso, é interessante que se compreendam esses diferentes momentos. Notam-se duas abordagens principais sobre tal questão em todo o período, variando as intensificações. Uma ligada aos vieses “formalista” e continental da arte, dedicada às inovações técnicas nas artes plásticas do continente como um todo. É possível percebê-la mais

---

<sup>49</sup> Traba, Marta. “¿Qué quiere decir un Arte Americano?”. *Mito* (Bogotá) 1, no.6 (fevereiro-março), 1956. p.474-478.

<sup>50</sup> No original: *No se nombrará, ni juzgará ni revelará bien América, edificando su cultura y su arte futuros sobre un errado nacionalismo continental, tan peligroso y nefasto como los nacionalismos regionales*. Cf. TRABA, Marta. “¿Qué quiere decir un Arte Americano?”. *Mito* (Bogotá) 1, no.6 (fevereiro-março), 1956. p.478.

fortemente presente nos textos da década de 1950. A outra mais ligada à história social da arte, em que prevalece o diálogo entre a produção artística da América Latina e o seu contexto sociopolítico. Esta última ganhou força a partir dos anos 1960 e se intensificou nos anos 1970.

Em 1957, por exemplo, Marta Traba publicou o ensaio “*El problema de la ‘existencia’ del artista latinoamericano*”, na revista *Plástica*, em Bogotá, na Colômbia. No texto, a intelectual voltou a discutir a amarra “americana” do artista nascido no continente. Na sua concepção, esse seria o maior problema da arte do continente: a “obrigação” de dialogar com a sua realidade. Para ela, o artista europeu vivia em um ambiente muito mais livre, pois não se sentia comprometido em trabalhar o seu contexto social, dedicando-se muito mais à inovação técnica e aos experimentos plásticos da obra. Já o artista “americano”, em sua opinião, era cobrado a ver a sua realidade e inseri-la no seu trabalho, como se tivesse que passar uma espécie de “mensagem americana”.

Para ela, alguns artistas, como o cubano Wifredo Lam, conseguiram muito bem desenvolver um olhar para o local, porém, acreditava que o seu trabalho fora reconhecido nos grandes centros internacionais, não por causa disso, mas por seu manejo de formas e cores. Nota-se que os termos “latino-americanos” e “americanos” foram utilizados sem diferenciá-los. Além disso, a relação de alteridade estabelecida foi com os artistas europeus, como se esses estivessem em posição privilegiada diante dos americanos, por desenvolverem uma arte pela arte em vez de ficarem se detendo sobre o contexto ou mensagem.

Traba voltou a chamar a atenção para a questão do “*folklorismo*” na arte do continente, condenando o excessivo diálogo com o popular e o local. Sobre tal questão, ela disse:

Para os medíocres, como sempre, a questão não tem dificuldades; é por isso que todo país latino-americano sofre submissamente com sua pintura folclórica, seus “indiecitos”, suas colinas, seus pescadores, seus portos, seus trabalhadores, etc. Mas, a segurança com que a nova estética moderna é formulada na Europa não nos permite cair nesse engano; em um tempo de criação de formas, de invenção de uma linguagem expressiva original, essas tradições folclóricas anedóticas só podem ser vistas como vestígios arqueológicos de uma época que desapareceu com o século passado, que foi abolida pelo trabalho revolucionário da arte moderna.<sup>51</sup>

---

<sup>51</sup> No original: *Para los mediocres, como siempre, la cuestión no tienes dificultades; por eso todo país latinoamericano padece sumisamente su pintura folklórica, sus indiecitos, sus colinas, sus pescadores, sus puertos, sus obreros, etc. Pero la seguridad con que se formula en Europa la nueva estética moderna no nos permite caer en el engaño; dentro de una época de creación de formas, de invención de un lenguaje expresiva original, esas tradiciones folklóricas anecdóticas no pueden verse sino como vestigios arqueológicos de una edad desaparecida con el siglo pasado, que fue abolida por el trabajo revolucionario del arte moderno. Cf. TRABA, Marta. “El problema de la ‘existencia’ del artista latinoamericano.” In: *Plástica* (Bogotá), no.4 (1957).*

Nesse trecho, é possível perceber que Marta Traba chamou de enganosa a referência folclórica ou popular e fez uma crítica corrosiva às manifestações artísticas vinculadas às tradições, algo, para ela, em completo desuso. Também, nitidamente a intelectual valorizou a inovação técnica perseguida pelos artistas europeus, apontando o sentido no qual a arte do continente americano deveria se espelhar, apesar de admitir que o caminho europeu também tinha as suas pedras.

Assim sendo, nesse momento de sua trajetória, Marta Traba utilizou a régua do formalismo para medir a produção artística do continente. Para ela, em vez do “americanismo” deveria se buscar a “linguagem universal da arte moderna”, algo que na sua opinião tinha sido alcançado pelo uruguaio Torres García. Faltou à intelectual questionar ou explicitar o que para ela significava o “universal” diante das multiplicidades de formas, cores e contextos artísticos existentes no mundo. Na arte moderna, seria o “universal” apenas os padrões artísticos produzidos pelas vanguardas europeias?

De todo modo, essa sua visão começa a se alterar na década de 1960 e será diferente principalmente na década de 1970, como será demonstrado posteriormente neste estudo. Por enquanto, cabe destacar que nos ensaios da década de 1950, Marta Traba entendia que o panorama artístico do continente era muito “folclórico”, “anedótico” e “nacionalista”. Uma visão que também ofuscava as diversas nuances desse diálogo entre arte e o contexto local. No ímpeto de ser combativa, a intelectual repudiou representações excessivas do cotidiano ou presença da cultura popular local nas telas.

Ao incentivar o caminho europeu, a intelectual não considerou claramente que a bagagem do artista do continente americano seria outra. Ademais, a presença da questão popular pode ser, em alguns casos, uma potência e nem sempre uma fragilidade. Nota-se a grande presença desse aspecto em vários trabalhos de artistas latino-americanos, sendo um traço marcante em vários momentos e tipos de pintura, como, por exemplo, na pintura histórica, no *costumbrismo* do século XIX ou na busca pelas raízes identitárias, na primeira metade do século XX.

Nessa ótica da intelectual, os trabalhos de alguns artistas modernos latino-americanos teriam um valor menor se comparados aos trabalhos de vanguardistas modernos europeus. De fato, esse diálogo do artista com a cultura popular local não deve ser uma obrigação, como certamente apontou a intelectual argentina, mas isso também não quer dizer que deva ser rechaçado, algo feito em seu texto.

Sobre o muralismo mexicano, por exemplo, ela comentou que ao misturarem *costumbrismo* e política, os principais artistas do movimento, Diego Rivera, Jose Clemente Orozco e David Alfaro Siqueiros, “fragilizaram ainda mais a já insegura noção de arte latino-americana”. Ao citar Diego Rivera, especificamente, ela expressou a sua opinião com um tom alarmista: “Rivera deixou uma grande descendência espalhada por toda a América, que, perdendo seu alento e sua capacidade de movimento de massas, demonstrou o perigo de morte em vincular a arte às demandas sociais”<sup>52</sup>.

Em seu comentário, Marta Traba desvalorizou a relação entre o muralismo e o seu contexto histórico. Nem mesmo quis indicar as diferentes fases e contradições existentes internamente no movimento. Para a historiadora mexicana Rita Eder, o muralismo mexicano foi um projeto de renovação na arte do país, que tentou estabelecer diálogos com as massas, valorizando o passado nacional, a cultura popular e a identidade. Ela comentou que

*el proyecto de rescate de lo nacional en el México de los años 20, momento en que se inicia el muralismo mexicano, es producto de un fenómeno complejo, rico en contradicciones en el que se mezcla la historia de las ideas, distintos períodos históricos y diversas acciones en relación a la cultura...*<sup>53</sup>

Para Marta Traba, a produção muralista era recheada de subordinação às demandas sociais.<sup>54</sup> Essa posição é mais um indício de que, nesse momento, a intelectual valorizava mais aspectos formais da obra de arte e menos a sua ligação com o contexto sociopolítico.

Como foi mencionado, na década de 1960, percebe-se que algo começou a mudar na produção e trajetória de Marta Traba, e essa mudança está relacionada aos elementos particulares e conjunturais. Na virada da década de 1950 e início da década de 1960, Marta Traba escreveu “*Colombia: Art in Latin American Today*” (1959)<sup>55</sup>. O recorte ainda era a produção colombiana. Mas, em 1961, a intelectual deu um salto maior e lançou o livro intitulado “*La pintura nueva en Latinoamérica*”, publicado pela *Ediciones Librería Central*, em Bogotá.

---

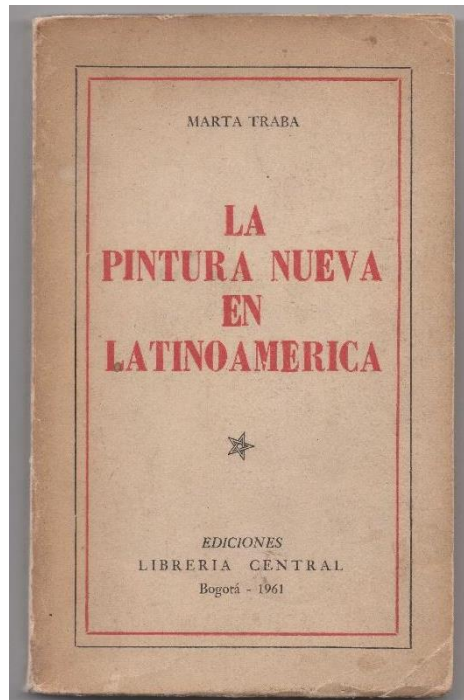
<sup>52</sup> No original: *Rivera dejó una descendencia numerosa dispersa por toda a América, la cual, perdido su aliento descomunal y su capacidad para el movimiento de masas gigantescas, demostró el peligro de muerte de vincular el arte con las reivindicaciones sociales.* Ver TRABA, Marta. “*El problema de la ‘existencia’ del artista latinoamericano.*” In: *Plástica* (Bogotá), no.4 (1957).

<sup>53</sup> Conf. EDER, Rita. *Muralismo Mexicano: Modernidad e identidad cultural.* In: BELLUZZO, Ana Maria de Moraes (Org.). *Modernidade: Vanguardas Artísticas na América Latina.* São Paulo: Unesp/Memorial, 1990, p.118.

<sup>54</sup> Posteriormente serão retomadas algumas de suas reflexões sobre o movimento.

<sup>55</sup> *Colombia: Art in Latin American Today* (1959) se trata de um ensaio centrado na produção artística colombiana voltada ao público estrangeiro e patrocinada pelo setor de arte e cultura da União Pan-Americana ligada à Organização dos Estados Americanos (OEA), em Washington D.C., nos EUA. Na época, o nome forte dentro desse setor era o crítico cubano José Gomes Sicre.

O trabalho possui uma grande importância em sua trajetória, pois se trata de um amplo ensaio em que Marta Traba realizou a primeira tentativa mais abrangente e sistemática de analisar a produção pictórica da América Latina. No trabalho, Traba abordou questões como o “mexicanismo” e o “americanismo” na cultura da região, o comprometimento social do artista, a arte no Caribe e América do Sul, além de se debruçar novamente sobre a Colômbia atual.<sup>56</sup>



**Fig. 5** – Imagem digitalizada do livro *La Pintura Nueva en Latinoamerica*, de 1961.

Há aqui problematizações colocadas para a produção artística latino-americana que extrapolam as discussões formalistas. Também, o universo da cultura passou a ser mais explorado pela autora. Além de indicar os “ismos” prejudiciais para a cultura da América Latina, como o “mexicanismo” e o “americanismo”, a intelectual indagou sobre o comprometimento e o “descompromisso” social na arte. Algo que pretendemos abordar posteriormente na tese.

---

<sup>56</sup> A obra foi encontrada no trabalho de campo realizado em Bogotá, na Colômbia, durante o mês de setembro de 2018. O livro faz parte do corpo documental da tese.

Ainda na década de 1960, cabe destacar o artigo intitulado “*El arte latinoamericano: un falso apocalipsis*”<sup>57</sup>, publicado no periódico *El Nacional*, em Caracas, na Venezuela, em maio de 1965. O texto é importante na carreira da autora, pois atualiza o debate sobre o tema e ainda indica que a sua produção já circulava no país vizinho.<sup>58</sup>



**Fig 6** - Imagem digitalizada do ensaio publicado no periódico *El Nacional*, Caracas, Venezuela, Mayo 1965. Acervo do *International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts*, Houston (ICAA).

<sup>57</sup> Ver TRABA, Marta. “*El arte latinoamericano: un falso apocalipsis.*” *El Nacional* (Caracas, Venezuela), Mayo 2, 1965.

<sup>58</sup> Em 2019, a tradução desse artigo para o português foi publicada no periódico do Fórum Permanente. Ver: TRABA, Marta. *A arte latino-americana: um falso apocalipse*. Tradução: Eustáquio Ornelas Cota Jr. São Paulo: Periódico Permanente, 2021 (USP). Disponível em: <http://www.forumpermanente.org/revista/periodico-permanente-9/textos-em-pdf/a-arte-latino-americana-um-falso-apocalipse-versao-pdf> (Acesso em 02/09).



Em “*El arte latinoamericano: un falso apocalipsis*”, Marta Traba buscou refletir sobre o interesse crescente pelo internacionalismo, a despersonalização e o excessivo mimetismo entre os artistas latino-americanos. Esses problemas, interligados entre si, na sua opinião compunham um pseudo apocalipse no panorama da arte latino-americana e mundial, pois cada vez mais fomentavam certa adequação excessiva aos padrões internacionais e, conseqüentemente, a despersonalização de uma linguagem própria. No caso latino-americano, era ainda mais agravante tal situação, pois gerava uma onda de mimetismos, havendo muita cópia e pouco trabalho vibrante e original. Ainda, comentou que

Forçar a arte a adotar uma personalidade, uma idiosincrasia americana antes que tal idiosincrasia exista, é, sem dúvida, um ato de coerção perfeitamente irrelevante. Mas a radicalização do problema na direção oposta, isto é, a rendição incondicional antes de lutar uma batalha, a abdicação de qualquer individualidade sem ter tentado ser de alguma forma individual, é um erro tão protuberante e patético quanto o primeiro.<sup>59</sup>

Como é possível notar, nessa altura Marta Traba permanecia crítica ao que chamou de “idiosincrasia americana”, mas passou a criticar claramente o “internacionalismo” e a “rendição” ao gosto externo sem expressão de uma linguagem formal própria. A inovação técnica individualizada, em sua opinião, representava a maneira mais eficiente de batalhar contra o que chamou de “apocalipse”. Ela escreveu que “As soluções são pessoais. Elas não têm, não podem ter, qualquer ambição de generalidade”. O internacional apareceu nesse texto como algo generalizante.

Em sua opinião, essa linguagem própria e original era muito bem desempenhada por alguns artistas latino-americanos na atualidade, como o colombiano Alvaro Obregón e o peruano Fernando Szyszlo, que enfrentavam um cenário desfavorável. Em gerações anteriores, Traba destacou os trabalhos “geniais” do cubano Wifredo Lam, do mexicano Rufino Tamayo e do chileno Roberto Matta, que, na sua interpretação, foram grandes artistas, mas atuaram em um momento menos adverso. Ela comentou que

A obra de Obregón define um país, uma existência ainda primitiva, entre a realidade e o signo, sem chegar a revelar qualquer um dos dois termos. A obra de Szyszlo define uma raça, uma negação dilacerante de todo o ser, uma insistência na antiga tradição ainda existente. Eu citei Lam e devo acrescentar que este admirável cubano foi um descobridor da América na pintura com um talento que muitas vezes tocava o genial. E o mesmo pode ser dito de Matta ou de Tamayo. Mas a geração de Matta, Tamayo e

---

<sup>59</sup> No original: *Obligar al arte a revestir una personalidad, una, idiosincrasia americana antes de que tal idiosincrasia existía, es, sin duda, un acto de coerción perfectamente inconducente. Pero la radicalización del problema en sentido opuesto, es decir la rendición incondicional antes de librar batalla alguna, la abdicación de cualquier individualidad sin haber intentado ser de alguna manera individuo, es un error tan protuberante y patético como el primero.* Cf. TRABA, Marta. “*El arte latinoamericano: un falso apocalipsis.*” *El Nacional* (Caracas, Venezuela), Mayo 2, 1965.

Lam entrou no campo da pintura sem conflito porque a frente de oposição dos realistas americanistas era fraca demais para incomodar os seus talentos firmes. Era proclamada a pintura, quando os europeus e americanos estavam na mesma, procurando-a e encontrando-a.<sup>60</sup>

Para Marta Traba, esses artistas citados eram muito bem-sucedidos, pois conseguiram, cada um a seu modo, dialogar com as questões locais, criando uma identificação ou linguagem formal própria. Na verdade, esses artistas souberam manejar tendências de estilos e formas expressadas nas vanguardas europeias, de acordo com as suas necessidades particulares. Por isso, para ela, evitaram cair na armadilha de um “internacionalismo despersonalizante” ou em um “mimetismo” de trabalhos estrangeiros que não dialogavam com o seu entorno.

Também não foi mera coincidência que a intelectual argentina tenha destacado cinco pintores, em um momento em que a predominância desse suporte artístico nas artes plásticas começava a ser questionada. Por isso, escreveu que Obregón e Szyszlo enfrentavam um panorama mais desfavorável que Lam, Matta e Tamayo. Essa questão ficará mais evidente em outros textos que serão retomados posteriormente. Por enquanto, cabe destacar que naquele momento, Traba se posicionava a favor da pintura e do desenho como expressões fundamentais para a investigação e “evolução” artísticas, em um contexto de crescente diversificação dos suportes artísticos, ocorrido nos anos 1960 e 1970, o que indica uma postura conservadora dela em relação a esses paradigmas da arte contemporânea. Sobre esse contexto, ela comentou que

Nos momentos em que a estética admirável e geral do século parece devorada por uma histeria coletiva momentânea, não há mais fundamento do que convicções pessoais. Isso é muito difícil porque, além de tudo, o apocalipse é terrivelmente sedutor. A maioria dos bons pintores e escultores latino-americanos contemporâneos decidiram se tornar os anões e os bufões do Grande Apocalipse.<sup>61</sup>

Nesse texto também está presente um aspecto que ainda não havia aparecido nos primeiros textos da década de 1950, a crítica aos Estados Unidos. Ali, isso apareceu de maneira

---

<sup>60</sup> No original: *La obra de Obregón define un país, una existencia aún primitiva, entre la realidad y el signo. sin alcanzar a develar ninguno de ambos términos. La obra de Szyszlo define una raza, una negación desgarradora de todo devenir, una insistencia en la antigua tradición no vencida. He citado a Lam y habría que añadir que este admirable cubano fue un descubridor de América en pintura con un talento que muchas veces tocó lo genial. Y lo mismo podría decirse de Matta o de Tamayo. Pero la generación de Matta, Tamayo y Lam entró sin conflicto en el terreno de la pintura porque el frente de oposición de los realistas americanistas era demasiado endeble para molestar sus firmes talentos. Proclamaba la pintura, cuando los europeos y norteamericanos estaban lo mismo, buscándola y encontrándola. Idem.*

<sup>61</sup> No original: *En momentos en que la estética admirable y general del siglo parece devorada por una momentánea histeria colectiva, no hay más asidero que las convicciones personales. Esto es bien difícil porque, además de todo, los apocalipsis terriblemente seductores. La mayoría de los buenos pintores y escultores latinoamericanos actuales, decidieron convertirse en los enanos y bufones del Gran Apocalipsis. Pero no advirtieron un hecho tremendo, que envuelve completamente estériles sus contorsiones: que América está en el limbo y no ve, ni oye, ni presente, a los trompeteros y sus trompetas. Idem.*

embrionária, criticando o país da América do Norte como um lugar onde os artistas latino-americanos se direcionavam para “absorverem” modas artísticas. Sobre isso, ela escreveu que

As exposições dos latino-americanos em Nova York, por exemplo, mostram artistas que antes tinham personalidade ou erros próprios quando trabalhavam em outro ambiente, mas que depois foram submetidos a uma docilidade assombrosa e niveladora dos sinais da moda: expressionismo figurativo, letras, colagens, relevos, pop e op[tical] arte, formas múltiplas do novo realismo são digeridas por esses atentos e dedicados discípulos. A última exposição de latino-americanos que trabalharam em Nova York (México, Palácio de Bellas Artes, novembro de 1964) me pareceu um espetáculo repugnante.<sup>62</sup>

Como é possível perceber, a crítica de Marta Traba se dirigiu aos próprios artistas latino-americanos que, em sua opinião, haviam se submetido às modas dos grandes centros. Novamente, a sua análise foi contrária às novas tendências como o expressionismo figurativo, pop e op[tical] arte, por exemplo. Claramente, Traba identificou o ambiente de Nova York como o lugar onde esses mimetismos e modas se difundiam.

Nesse ensaio, a intelectual enfatizou o elemento regional (latino-americano) em detrimento ao continental (americano). É possível supor que o tom utilizado aqui demonstrou um relativo afastamento daquela ideia de arte americana contida nos textos dos anos 1950 e uma maior aproximação da ideia de arte latino-americana, comum nos textos das décadas posteriores.

Supõe-se também que Marta Traba, assim como boa parte dos intelectuais e artistas latino-americanos, tenha sido impactada pela Revolução Cubana de 1959. Esse impacto foi também fortemente sentido na sua produção literária. Em 1966, por exemplo, foi lançado o seu livro intitulado “*El son se quedó en Cuba*” pela *Ediciones Reflexión*, em Bogotá, composto por cinco ensaios/artigos literários, um deles homônimo ao título do livro, que se configuram na forma de relatos de experiência narrada sobre a ilha no período revolucionário.<sup>63</sup> Já o romance lançado no mesmo ano, intitulado “*Las ceremonias del verano*”, foi premiado pela *Casa de Las Américas*, em Cuba. A própria Traba esteve pessoalmente na ilha na época.

---

<sup>62</sup> No original: *Las exposiciones de los latinoamericanos en Nueva York, por ejemplo, muestran artistas que tenían personalidad o errores propios cuando trabajaban en otro ambiente, sometidos con una niveladora y asombrosa docilidad a los signos de moda: expresionismo figurativo. letras, collages, relieve, pop, op, formas múltiples del nuevo realismo, son digeridas por estos atentos, acuciosos discípulos. La última exposición de latinoamericanos que trabajan en Nueva York (México, Palacio de Bellas Artes, Noviembre 1964), me pareció un espectáculo repugnante.* Idem.

<sup>63</sup> Sobre esse trabalho, ver: CORREA-DÍAZ, Luis. *La ciudad criolla, La Habana según Marta Traba*. In: *Homenaje al centenario de la independencia de Cuba: su literatura desde el Modernismo hasta nuestros días*. *Ciberletras*, N. 07, July 2002. Ver também: ZEA, Gloria, ed. *Marta Traba*. Bogotá: Planeta/Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1984.

No livro biográfico sobre Marta Traba, Glória Zea recuperou algumas entrevistas em que a intelectual explicitou o seu pensamento sobre a Revolução. De modo geral, Traba disse que se entregou totalmente aos ideais revolucionários da ilha, passando a defendê-los ferozmente. Mas, por volta de 1971, percebeu mais claramente a “alienação” da ilha com a Rússia, onde, na sua opinião, tinha sido perpetrada “a pior traição às ideias socialistas, nada do lado da Rússia, nada que seja controlado e dirigido pelos mecanismos repressivos do sistema americano, do Pentágono, da CIA e do Departamento de Estado.”<sup>64</sup>

Essa sua aproximação com a Revolução Cubana no início da década de 1960 reverberou nos seus textos da época. Isso não significa que os aspectos políticos e sociais não tenham existido nos seus textos anteriores. Mesmo a valorização das formas e inovações técnicas permaneceu em suas análises, mas cabe destacar que outras questões passaram a ter significância em suas observações, como, por exemplo, o papel social do artista latino-americano, a crítica à dependência cultural e a resistência à difusão da cultura norte-americana, além da crítica aos paradigmas contemporâneos internacionais tidos como “despersonalizantes”. No texto de 1965, é possível perceber principalmente este último aspecto, além da incipiente crítica ao ambiente artístico norte-americano.

A proximidade com os ideais socialistas da Revolução Cubana também lhe rendeu duras críticas na Colômbia, onde estava no poder a chamada Frente Nacional, alinhada aos Estados Unidos. Como se sabe, a Frente Nacional foi um pacto de alternância do poder entre o partido liberal e o partido conservador, contra a escalada da violência, firmado desde 1957 e que durou até por volta de 1974, elegendo quatro presidentes: Alberto Lleras Camargo (1958-1962), Guillermo León Valencia (1962-1966), Carlos Lleras Restrepo (1966-1970) e Misael Pastrana Borrero (1970-1974). A ocupação do governo por apenas dois partidos se impulsionou no período o surgimento dos principais grupos guerrilheiros, tais como as Forças Armadas Revolucionárias da Colômbia (FARC) e o Exército de Libertação Nacional (ELN), em 1964, o Exército Popular de Libertação (EPL), em 1965, e o Movimento 19 de Abril (M-19), em 1973. Nesse período, Marta Traba entrou para a *Universidad Nacional de Colombia*, onde ministrou aulas de História da Arte e dirigiu a área de extensão cultural universitária. Em 1967, ocorreu um episódio marcante, quando militares invadiram a universidade na qual trabalhava, sob a ordem do governo de Carlos Lleras Restrepo. Segundo a biógrafa Ana Pizarro, Marta Traba resistiu a essa ação e ainda denunciou o estrago que os militares fizeram na instituição. Por

---

<sup>64</sup> Ver ZEA, Glória, ed. *Marta Traba*. Bogotá: Planeta/Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1984, p. 348. Ver também *Apud* CORREA-DÍAZ, 2002.

conta disso, autoridades envolvidas tentaram expulsá-la do país, gerando uma grande repercussão, que acabou pressionando pela revogação dessa decisão <sup>65</sup>.

Marta Traba acabou ganhando uma relativa “fama” de ser uma mulher de personalidade forte, passional, de posições e opiniões firmes e controversas no seu ofício, bem como na vida pessoal. Isso despertava o interesse público sobre a sua trajetória, como se nota na reportagem abaixo:



**Fig. 7.** Imagem digitalizada da reportagem publicada no periódico *El Espectador*, 19 de maio de 1969.<sup>66</sup>

<sup>65</sup> Cf. PIZARRO, Ana. "Cronologia". In: TRABA, Marta. *Mirar en América*. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho, 2005, p. 394. Ver também: <https://martatrabaenlinea.wordpress.com/about/> (visualizado em 17 de outubro de 2016). Ver também: PIZARRO, Ana. *Las grietas del proceso civilizatorio: Marta Traba en los sesenta*. Santiago, Lom Ediciones, 2002.

<sup>66</sup> Bogotá, *El Espectador*, 19 de maio de 1969. Cf. Apud TRABA, Marta. *Marta Traba en facsímil*. Editor: Fernando Zalamea. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2014, p. 84.

Na reportagem “*Un fenómeno llamado Marta Traba*”, de maio de 1969, do jornal *El espectador – Sección B. Femininas* foram ressaltados, sobretudo, aspectos de sua personalidade e posições políticas. A matéria destacou que Marta Traba era uma combinação de “inteligência e feminilidade”. A jornalista Maria Teresa Herran iniciou a sua entrevista da seguinte maneira:

*Como ocurre con las personalidades fuertes, tu publico se ha dividido en los extremos: los unos te admiran incondicionalmente, para otros, eres una simple destructora. Hablemos un poco de ese último aspecto: Admites en algunas veces más negativa que constructiva, y si es así, a que atribuyes?*

*[Marta Traba a respondeu]*

*Nunca admitiré ser más negativa que constructiva. Lo que pasa es que, viviendo dentro de un sistema que creo necesario combatir, es más frecuente de desaprobador que aplaudir. Creo además, que la oposición inteligente y directa siempre es constructiva; en los países civilizados la oposición es una de las formas más eficaces de participar en la construcción de una mentalidad, de una ideología, de un país.*<sup>67</sup>

Perguntada se “ser apaixonada” era uma qualidade ou defeito, Traba disse que: “*Por supuesto que pienso que es, no solo una cualidad, sino la única condición humana*”<sup>68</sup>. Em seu ensaio, Aracy Amaral caracterizou a colega como: “*Veemente, polêmica, passional, culta*”<sup>69</sup>. A intelectual brasileira, conhecida pela sua crítica afirmativa, disse que Marta Traba era “uma influência luminosa”.

Segundo Mario Pedrosa, a polêmica, a paixão e a parcialidade são características consonantes com o trabalho de um crítico. Ao citar Baudelaire, Pedrosa explicitou que

*'Para ser justa, quer dizer, para ter sua razão de ser, a crítica deve ser parcial, apaixonada, política, isto é, feita de um ponto de vista que abra mais horizontes'... A crítica é sincera, discriminadora e afirmativa, mas não é despida de critério, nem indiferente aos valores e a escala de valores. (É uma de suas funções tentar estabelecer esta escala). Ela distingue entre valores, discrimina entre qualidades, e não acolhe sem cerimônias e sem discriminação a tudo e a todos, em nome do capricho momentâneo, da impressão e do mero gosto pessoal. Ao contrário, ela procura definir, com a maior precisão possível, os meios e recursos, pelo menos impessoais senão objetivos, através dos quais possa aferir as qualidades intrínsecas de uma obra. Tudo isto impõe a necessidade de adotar-se "um ponto de vista". Tal ponto de vista, uma vez adotado, é que salva o crítico, o redime de sua "parcialidade, paixão e política".*<sup>70</sup>

Sobre a sua passagem pela Colômbia no início da década de 1980, Aracy comentou que “Em minha segunda estada pela na Colômbia, percebi que a vida artística da Colômbia se divide

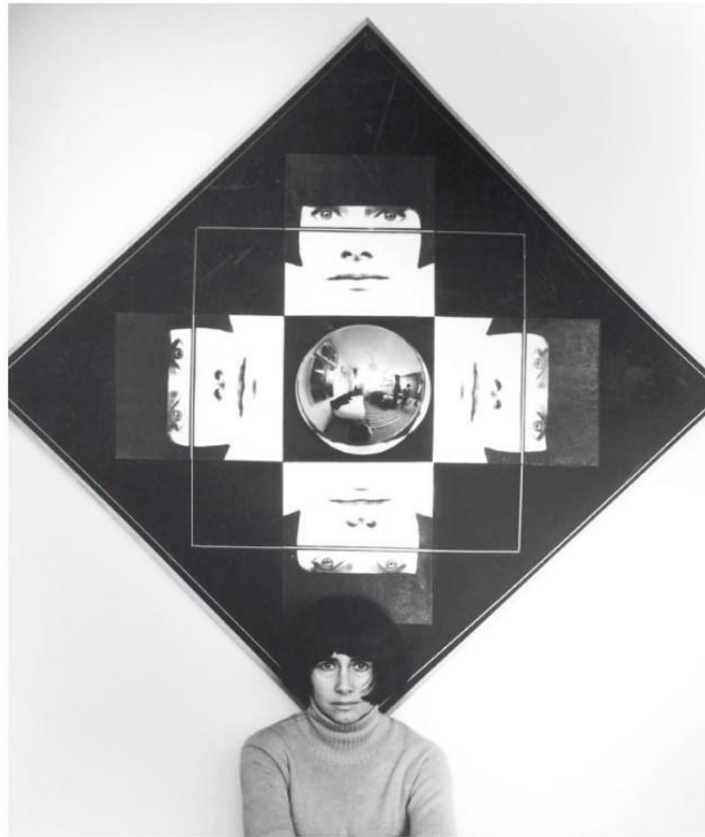
<sup>67</sup> Idem.

<sup>68</sup> Idem.

<sup>69</sup> AMARAL, 2006, p.25.

<sup>70</sup> PEDROSA, Mario. “O ponto de vista do crítico”. In: ARANTES, Otília. (org.). *Política das Artes. Textos escolhidos de Mario Pedrosa I*. São Paulo: EDUSP, 1995, p. 163.

em “antes” da vinda de Marta Traba e “depois” de sua passagem e vivência pelo país”<sup>71</sup>. Apesar de talvez conter certo exagero na sua colocação, a intelectual argentina foi marcante no país, não apenas por seu trabalho na academia, mas também pelos seus textos, programas de televisão que apresentou, o museu que ajudou a fundar, seu engajamento político e declarações polêmicas. Ao se transformar em figura pública controversa, seus comentários, indicações e posicionamentos políticos tinham visibilidade, provocando admiradores e opositores. Em 1965, o artista Carlos Rojas González criou uma tela com a sua imagem, na obra intitulada “*Marta Traba cuatro veces*”.



**Fig 8.** Fotografia de Marta Traba e no fundo a obra *Marta Traba cuatro veces* de Carlos Rojas. Óleo sobre tela, 108x106,1x11,2 cm. *Colección de la República, Bogotá*.

Como foi demonstrado, além do seu trabalho como docente na universidade, Marta Traba ajudou a fundar, em 1962, o Museu de Arte Moderna de Bogotá, mais conhecido como

<sup>71</sup> AMARAL, 2006, p.27.

MAMBO. A intelectual criticava os ambientes tradicionais de arte e propunha a construção de espaços modernos, como o museu, o qual dirigiu até 1967. A nova instituição tinha o intuito de preservar e estimular o contato dos colombianos com artistas modernos, representativos dos cenários nacional e internacional, valorizando a presença das obras de artistas colombianos e latino-americanos no espaço <sup>72</sup>.

Por volta de 1969, já separada do seu primeiro marido, Marta Traba saiu de Bogotá e passou a residir em diversas cidades dos continentes americano e europeu, dentre elas Montevideú, Caracas, San Juan de Puerto Rico, Washington, Princeton, Barcelona e Paris. Nesse período, ela se casou com o escritor e crítico uruguaio Ángel Rama e juntos residiram em várias dessas cidades, deixando a vida fixa construída na Colômbia.

O casal de intelectuais mantinha vínculos com o Brasil por meio da relação de amizade com o também casal de acadêmicos Antônio Candido e Gilda de Mello e Souza. Além da relação já conhecida entre Antônio Candido e Ángel Rama, é possível encontrar cartas e bilhetes trocados entre Marta Traba e Gilda de Mello e Souza.

Em 1974, Gilda escreveu para Marta dizendo que havia lido os seus livros e logo a escreveria comentando as obras.<sup>73</sup> No mesmo ano, Marta avisou para Gilda que havia escrito um livro sobre arte em Caracas e gostaria que ela pudesse o ler. <sup>74</sup>

No ano de 1976, Ángel Rama escreveu para Gilda para discutir as indicações de obras brasileiras no contexto de formação do acervo da Biblioteca Ayacucho, em Caracas, na Venezuela. Rama disse que sobre o tema do modernismo brasileiro, estavam trabalhando com os seguintes quatro possíveis textos: “o seu [Gilda de Mello e Souza], o planejado Oswald de Andrade, o da antologia de poetas de Mário da Silva Brito e o das artes plásticas do modernismo que Aracy Amaral preparará”. O documento é interessante para notar que o contato entre Aracy Amaral e Marta Traba em 1975, em Austin, nos EUA, havia dado frutos e que, de certa maneira, Traba também havia participado na formação do acervo da biblioteca indicando nomes. Aracy Amaral recebeu a tarefa de preparar um texto sobre o movimento artístico no Brasil, que se

---

<sup>72</sup> A formação do MAMBO e a participação de Marta Traba nesse processo serão retomadas no capítulo V deste trabalho.

<sup>73</sup> [Bilhete de Gilda de Mello e Souza para Marta Traba] “São Paulo, 8 de outubro de 1974”. In: CANDIDO, Antonio. *Conversa cortada: a correspondência entre Antonio Candido e Ángel Rama (1960-1983)*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul; São Paulo: Edusp, 2018, p.92.

<sup>74</sup> [Mensagem de Marta Traba para Gilda de Mello e Souza] – “Caracas, 27 de outubro de 1974”. In: CANDIDO, Antonio. *Conversa cortada: a correspondência entre Antonio Candido e Ángel Rama (1960-1983)*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul; São Paulo: Edusp, 2018, p.95



concretizou na confecção do prólogo do livro intitulado “*Arte y arquitectura del modernismo brasileño (1917-1930)*”.<sup>75</sup>

Em 1973, Marta Traba novamente publicou outro livro em que essa perspectiva comparativa foi o mote da obra. Trata-se de um dos seus trabalhos mais importantes, o intitulado “*Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950/1970*”. Na obra, a intelectual procurou analisar o quadro artístico da América Latina, incluindo países como México, Argentina, Brasil, Venezuela, Paraguai, Equador, Porto Rico, Guatemala, Cuba, entre outros. Além disso, buscou identificar as chamadas “áreas fechadas” e “áreas abertas” do continente, percebendo as zonas culturais com maior e menor influência externa (Estados Unidos e Europa) e seu impacto nas produções artísticas locais. A obra foi publicada no Brasil em 1977 pela Editora Paz e Terra e será analisada ao longo da tese.

No início da década de 1980, Marta Traba escreveu uma de suas últimas obras. Trata-se do livro “*Arte de América Latina (1900-1980)*”, publicado somente em 1994, pelo Banco Interamericano de Desenvolvimento, em espanhol e inglês. Na apresentação do volume, o presidente do banco, Enrique V. Iglesias, explicitou a importância do desenvolvimento da região, articulando aspectos econômicos, políticos, culturais e sociais. Para ele, Marta Traba foi uma das mais antigas defensoras dessa ideia, como podemos notar no comentário a seguir:

*Es motivo de gran satisfacción para el Banco Interamericano de Desarrollo publicar el último libro de Marta Traba. La obra, escrita hace poco más de diez años, ve la luz en un momento de oportunidad innegable, cuando en las altas esferas de decisión se afianza el convencimiento de que los lazos entre desarrollo y cultura no conforman una mera ecuación sino una verdad insoslayable. Ciertamente a Marta esta realidad nunca le fue ajena. Nunca quiso ella desprender la crítica de arte del entorno económico, social y político.*<sup>76</sup>

Além de ressaltar a preocupação de Marta Traba com as questões sociais, o presidente do banco disse que, diferentemente de obras passadas, nesse livro, a autora reviu muitas de suas posições controversas.<sup>77</sup> Possivelmente, Enrique V. Iglesias se referia aos textos da autora escritos nas décadas de 1960 e 1970, como “*Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950/1970*”, em que demonstrou uma postura crítica em relação às influências das culturas europeias e estadunidenses na arte da América Latina.

<sup>75</sup> Ver: AMARAL, Aracy. Prólogo. In: *Arte y arquitectura del modernismo brasileño (1917-1930)*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, v. 47, p. IX-XXXI, 1978.

<sup>76</sup> IGLESIAS, Enrique V. “*Presentación*”. In: TRABA, Marta. *Arte de América Latina 1900-1980*. Washington: Banco Interamericano de Desarrollo, 1994.

<sup>77</sup> Idem.

Em um cotejo primário das obras, nota-se que já no sumário da publicação de 1973, a autora tratou de questões polêmicas, como “Estados Unidos versus América Latina”, “A Resistência”, “A década da entrega”, indicando uma posição crítica em relação à influência externa. Já na obra publicada pelo banco em 1994, os tópicos trabalhados remetem aos temas gerais da história da arte da América Latina, tais como “*El muralismo mexicano*”, “*La transfusión de las vanguardias*”, “*Las décadas emergentes*”, entre outros. A priori, esse indício sugere apenas que as obras possuem abordagens e objetivos diferentes. Porém, é de se interrogar sobre uma possível mudança de posição da autora, como insinuou Enrique V. Iglesias na apresentação do livro.

Na virada da década de 1970 e início dos anos 80, Marta Traba voltou a investir na sua produção literária com a publicação do livro “*Conversación al sur e Homérica Latina*”. Nessa mesma época, Marta Traba residiu durante um breve período em Washington, onde teve o seu visto de permanência negado devido ao seu engajamento político de esquerda<sup>78</sup>. Na Colômbia, recebeu a sua cidadania, algo que lhe deixou muito emocionada, segundo Aracy Amaral.

Contudo, em novembro de 1983, em uma região próxima ao Aeroporto de Madri, na Espanha, um trágico acidente de avião interrompeu a trajetória de Marta Traba, uma das mais destacáveis intelectuais latino-americanas do século XX. Com ela, estava o seu marido, o também intelectual especializado em literatura latino-americana, o uruguaio Ángel Rama. Ambos estavam indo em direção à Colômbia, a convite de autoridades do país, para participarem do “*Primer Encuentro de la Cultura Hispanoamericana*”. Era o fim de duas ricas trajetórias dedicadas ao pensamento cultural latino-americano.

### **1.3 Aracy Amaral ampliando territórios na arte**

Como foi mencionado, a partir de 1975, Aracy Amaral tomou efetivamente como um desafio e uma oportunidade de se aproximar da temática e estreitar laços com os colegas intelectuais e especialistas no assunto. Nota-se que a partir do evento de 1975, a intelectual brasileira passou a trabalhar, de fato, com o tema da arte latino-americana em sua produção. Em 1976, por exemplo, a professora ministrou uma disciplina na Faculdade de Arquitetura e

---

<sup>78</sup> Cf. ALAMBERT, Francisco. "Marta Traba". In: SADER, Emir (coord.). *Latinoamericana: enciclopédia contemporânea da América Latina e do Caribe*. São Paulo: Boitempo Editorial/Laboratório de Políticas Públicas (UERJ-LPP), 2008, p. 1159.

Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP), intitulada “Introdução à Arte na América Latina”, talvez a primeira com esse recorte específico no país <sup>79</sup>.

Em relação à interlocução com outros críticos e intelectuais, durante a segunda metade do século XX, no caso de Aracy Amaral, destacam-se os brasileiros Mario Pedrosa, Walter Zanini, Ana Maria Belluzzo e Frederico Moraes; os argentinos Marta Traba e Damián Bayóne o peruano Juan Acha. Obviamente que a relação estabelecida com cada um desses intelectuais variou substancialmente. Ana Maria Belluzzo, por exemplo, esteve muito próxima, inclusive escrevendo o prefácio de obras. Já com Frederico Moraes, outro grande intelectual que escreveu sobre arte latino-americana, Aracy chegou a travar alguns embates de ideias, como, por exemplo, no trecho abaixo do ensaio “O regional e o universal na arte: por que o temor pelo latino-americanismo?”, de 1978, escrito em um contexto da chamada “crise das vanguardas”.

E a América Latina não está "na moda", como quer incorretamente ver Frederico de Moraes, só porque o "Grupo dos Treze", de Buenos Aires, ganhou o Prêmio da última Bienal (ou talvez isso se refira à reação "que ele vive no Rio de Janeiro, mas não corresponde ao interesse pela América Latina nos últimos cinco anos, sobretudo em vários pontos do continente). Inclusive no texto desse crítico (O Globo, “América Latina e a crise da vanguarda”, 1 set. 78) a tese de que o "arrefecimento que se nota na atividade da vanguarda no plano internacional" seria coincidente com este atual interesse pela América Latina, é tese de Juan Acha, crítico peruano que exatamente sobre esse tema realizou uma palestra em São Paulo, por ocasião da abertura da Bienal de 75 na FAAP, à qual, se não me falha a memória, também esteve presente o crítico do Rio. E isso de que “a alternativa para este 'beco sem saída' da vanguarda internacional estaria aqui na América Latina” me parece pura imaginação de Frederico de Moraes. <sup>80</sup>

No Brasil, Aracy Amaral publicou muitos dos seus textos em periódicos da cidade de São Paulo. Começou escrevendo sobre teatro e artes plásticas na Tribuna da Imprensa, juntamente a Walter Zanini, outro importante historiador e crítico de arte brasileiro. Na década de 1950, os dois ganharam uma bolsa de estudos em Paris. Enquanto Zanini passa uma longa temporada, Aracy retorna depois de um ano por causa de questões pessoais <sup>81</sup>. Depois publicou diversos artigos nos jornais Folha de São Paulo e no Estado de São Paulo sobre artes plásticas e cultura.

---

<sup>79</sup> Aracy Amaral tornou a ministrar a disciplina em outros anos.

<sup>80</sup> Ver: AMARAL, Aracy A.. *Arte e meio artístico (1961-1981): entre a feijoada e o x-burger*. São Paulo: Nobel, 1983, p. 293.

<sup>81</sup> Aracy disse que o seu retorno precoce de Paris se deu por conta de seu filho pequeno. Na época, também estava recém separada de Mario Toral. Cf. Depoimento gravado para a Ocupação Aracy Amaral, entre maio e junho de 2017, em São Paulo/SP. Ver vídeo “Formação”. In: OCUPAÇÃO ARACY AMARAL. São Paulo: Itaú cultural, 2017. Disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/aracy-amaral/> (acesso em 01 de maio de 2018).

Aracy Amaral discordou em parte da posição de Marta Traba em relação ao muralismo. Em 1978, a brasileira escreveu um ensaio intitulado “*O muralismo como marco de múltipla articulação*”, em que defendeu a importância do movimento mexicano. Para a intelectual brasileira, o movimento mexicano teve uma grande importância para pensar o compromisso da arte na América Latina, algo que em sua opinião era característico da condição latino-americana “terceiro mundista” e nutria o fazer artístico.

Podemos questionar a contribuição desse movimento, do ponto de vista formal, como ineficaz na renovação da linguagem em boa parte dos casos, ou em sua maioria. Mas não podemos negar, ao mesmo tempo, que se tratou de primeira manifestação de preocupação sócio-política do artista latino-americano, preocupação que constitui uma característica tipicamente terceiromundista, que afeta sua sensibilidade mais que aos artistas europeus ou norte-americanos: a preocupação com o social, o artista dividido (em sua maior parte pelo conflito permanente entre o individual-erudito e o coletivo-popular, entre sua formação elitista de escola de Belas Artes ou em contato com o meio cultural, sempre um reflexo da informação importada, e a realidade dentro da qual vive a grande massa da população mestiça, de baixo poder aquisitivo, de tradições artesanais totalmente desvinculadas do internacionalismo vigente no meio artístico, no qual o artista se nutre intelectualmente.<sup>82</sup>

Ainda sobre o elemento popular, na década de 1980, Aracy Amaral escreveu um ensaio chamado “O popular como matriz”, valorizando a presença desse aspecto nas obras de artistas da América Latina. Para ela, o popular era uma matriz ou potência da arte latino-americana. Ela comentou que

Desde o início dos século XX, por toda a América Latina, a preocupação de busca de raízes culturais ou de afirmação de identidade provocou nos artistas chamados “eruditos” uma aproximação do dado popular, tanto do ponto de vista da temática quanto na tentativa de absorção de elementos formais que contêm uma autenticidade que a eles, ao longo das décadas tem parecido importante como uma forma de expressar uma realidade típica deste continente, em que a massa é praticamente sem voz ou desprovida de articulação com as camadas.<sup>83</sup>

Como é possível notar, Aracy toma essa presença do elemento popular na arte moderna da América Latina como um aspecto muito importante desde o início do século XX, fruto de um olhar das elites sobre essas camadas menos articuladas da sociedade. Na verdade, isso já ocorria no século XIX e continuou existindo ao longo do século seguinte. Cabe destacar a produção considerada de tipo acadêmico, em que índios, gaúchos, caipiras, lavadeiras e

---

<sup>82</sup> Ver: AMARAL, Aracy A.. *Arte e meio artístico (1961-1981): entre a feijoada e o x-burguer*. São Paulo: Nobel, 1983, p. 281.

<sup>83</sup> A análise desse texto será retomada no capítulo III desta tese. Por enquanto, ele serviu para apontar um ponto de divergência entre o pensamento das duas intelectuais. Ver AMARAL, Aracy A.. “O popular como matriz” - [1985]. In: *Textos do Trópico de Capricórnio – Artigos e ensaios (1980-2005)*. São Paulo: Ed. 34, Vol. 2, 2006, p. 30.

populares foram representados nas telas de pintoras e pintores de toda a América Latina, tais como o uruguaio Juan Manuel Blanes, o argentino Prilidiano Pueyrredón, a chilena Celia Castro, o mexicano José Maria Jara e os brasileiros Almeida Junior e Abigail de Andrade. Depois, com os modernismos e vanguardas, outras formas foram dadas às obras de arte, porém, a presença popular permaneceu como um elemento importante da produção artística na América Latina, contribuindo na construção de identidades.

Apesar de os textos serem escritos em épocas distantes, essa diferença entre as perspectivas de Marta Traba e Aracy Amaral deve ser assinalada. Traba, desde os seus ensaios na década de 1950, considerava que esse aspecto deveria ser secundário, pois o que importava na sua visão era a experimentação da linguagem técnica. Já Aracy Amaral entendia que o popular historicamente era uma fonte rica para a arte da América Latina.

Aracy Amaral também dirigiu importantes instituições museológicas no Brasil. Ela foi diretora da Pinacoteca do estado de São Paulo entre 1975-1979, a convite do então Secretário de Cultura do estado, José Mindlin. Nos anos 1980, dirigiu também o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP) entre 1982-1986. Dentre diversas iniciativas, buscou abrir espaços para dialogar com a produção latino-americana ou mesmo incentivou o contato com outras instituições museológicas da América Latina, em um momento em que essa comunicação era ainda incipiente nas instituições brasileiras. Sobre esse período em esteve na direção dessas instituições, Aracy escreveu alguns ensaios e artigos, como o “A Pinacoteca do estado de São Paulo, de 1982, MAC: da estruturação necessária à pesquisa do museu”, de 1985.



**Fig 9.** Fotografia de Aracy Amaral em meio a autoridades na época em esteve à frente da Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1975-1979. Acervo Aracy Amaral no IEB- USP.

Aracy Amaral acompanhou de perto a I Bienal Latino-Americana, ocorrida em 1978 na cidade de São Paulo. No Brasil, no âmbito das artes, em 1978 ocorreu a I Bienal de Arte Latino-Americana, em São Paulo, com a temática “Mito e Magia”, dirigida pelo peruano Juan Acha, reunindo intelectuais e artistas da América Latina em pleno regime militar brasileiro. Cabe lembrar que na programação oficial do evento constava um simpósio em que palestraram vários especialistas sobre o tema, inclusive Marta Traba<sup>84</sup>.

Além de participar ativamente do evento, Aracy Amaral escreveu na época um conjunto de ensaios que documentam esse momento único no Brasil. A intelectual brasileira havia sido

---

<sup>84</sup> Por conta da Bienal, Marta Traba esteve em contato com Gilda de Mello e Souza, que escreveu para Ángel dizendo: “Falei ainda agora mesmo de telefone com Marta. Ainda não nos vimos, pois ela tem estado sempre retida com os compromissos da bienal e nós só chegamos a São Paulo anteontem à noite. Combinei apanhá-la amanhã à tarde e trazê-la para tomar chá aqui em casa; à noite ela quer ir assistir Macunaíma, que tem alcançado bastante sucesso. Como dissesse a Marta que estava escrevendo a você e se ela não teria algum recado, respondeu-me incontinenti, com a mais deliciosa espontaneidade: ‘Diga a ele que o amo. Ele está cansado de saber, mas pode lhe dizer mais uma vez’”. Gilda de Mello e Souza estava admirada com a espontaneidade de Marta Traba. Ver [Carta de Gilda de Mello e Souza para Ángel Rama] – “São Paulo, 6 de novembro de 1978”. In: CANDIDO, Antonio. *Conversa cortada: a correspondência entre Antonio Candido e Ángel Rama (1960-1983)*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul; São Paulo: Edusp, 2018, p.223.

convidada para dirigir a segunda edição do evento, algo que nunca se concretizou. Toda essa trama aparece relatada em seus textos “Um roteiro da arte latino-americana que precede a Bienal (1978)”, “A Bienal Latino-Americana ou o desvirtuamento de uma iniciativa (1978)” e “Críticos da América Latina votam contra uma bienal latino-americana (1981)”.

Aracy Amaral também escreveu sobre a apresentação de Marta Traba no ensaio “A propósito da comunicação de Marta Traba”, em 1978. Nesse ensaio, a intelectual brasileira saúda o pioneirismo da colega.

Em primeiro lugar, desejamos saudar Marta Traba, presente em São Paulo, a pioneira, desde inícios dos anos 60, da abordagem da arte da América Latina contemporânea vista em análise comparativa, ou considerada como um todo. Concorde-se ou não com seus pontos de vista, sua crítica subjetiva, eloquente e apaixonada, ou seja, a única crítica possível, deles se nutriu durante muitos anos a formação de novas gerações que começaram a pensar em termos da arte que se faz na América Latina.<sup>85</sup>

O trecho elucida aspectos importantes do trabalho de Marta Traba. De fato, a análise comparativa foi marcante em sua carreira desde os ensaios de 1960, como já foi mencionado sobre o “*La pintura nueva en Latinoamérica*”, de 1961.

A notícia da morte do casal causou um forte impacto nos meios artísticos, literários e culturais da América Latina. Por conta do acidente, a intelectual brasileira Aracy Amaral escreveu um ensaio em 1983 intitulado “Marta Traba e o pensamento latino-americano”, voltado ao público brasileiro. No texto, a intelectual brasileira disse que Marta Traba e Ángel Rama eram “duas grandes personalidades da cena cultural da América Latina...O que há em comum entre ambos, unidos na vida em comum, está o pensar a América Latina como um todo, razão de ser e objetivo de sua vida profissional, e, por que não, afetiva.”<sup>86</sup>

Aracy Amaral também disse que o seu primeiro contato com Marta Traba se deu a partir de sua produção, quando no início da década de 70 leu um artigo dela. Inicialmente, a sua impressão foi a de uma intelectual de posições “desassombradas”, o que lhe causou certa admiração. Esse sentimento aumentou naqueles anos, quando, em 1973, Marta Traba lançou o seu amplo ensaio, publicado em livro, chamado “*Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas (1950-1970)*”, livro que, como foi dito, deu uma grande notoriedade à Marta Traba na época.

---

<sup>85</sup> Cf. AMARAL, 1983, p. 302.

<sup>86</sup> AMARAL, Aracy A.. *Textos do Trópico de Capricórnio – Artigos e ensaios (1980-2005)*. São Paulo: Ed. 34, Vol. 2, 2006, p. 23.

Aracy Amaral lamentou o breve período em que estiveram juntas, inclusive indicando que estava previsto o retorno da colega ao Brasil para uma temporada maior. Ao lembrar de seus breves e marcantes momentos juntas, Aracy comentou que

Marta Traba, a quem me recordo, em pensamento e obra, um pouco sob emoção da violência de seu desaparecimento, tentando lembrar de nossas conversas, de seu ambiente doméstico e familiar, em nossos breves, porém marcantes contatos pessoais, em sua dimensão afetiva, na capacidade de se ligar à gente, apesar da rapidez dos encontros, mas talvez em função de afinidades evidentes a despeito das diferenças.<sup>87</sup>

Enquanto a trajetória de Marta Traba se encerrava no início da década de 1980, crescia a incursão de Aracy Amaral nos temas da arte e cultura na América Latina. Depois dos primeiros ensaios e participações em eventos que marcaram o período entre 1975 e 1980, Aracy Amaral publicou o livro intitulado “A Hispanidade em São Paulo: da casa rural à Capela de Santo Antonio”, de 1981, publicado pela Editora Nobel e reeditado pela Editora 34, em 2017. Uma obra importante na sua carreira por assinalar intercâmbios de pessoas, comércios, culturas entre a América Hispânica e a Capitania de São Vicente, buscando notar a presença espanhola na arquitetura de São Paulo. Para isso, a intelectual se debruçou sobre fontes do período colonial, aproximando a história do Brasil e de seus países vizinhos. Dentre os objetivos, Aracy indicou que

Buscar indicar como a arte e arquitetura de São Paulo existem evidências de influência espanhola, vinda diretamente, ou familiaridades com a arte hispano-americana. Essas ocorrências seriam consequência de uma história comum em determinado período da região sul do Brasil (“capitanias de baixo”) e as regiões do Paraguai e Rio da Prata e, através delas, até o altiplano boliviano.<sup>88</sup>

Outro livro relacionado à arquitetura neocolonial foi lançado em 1984. Trata-se da obra “Arquitetura Neocolonial – América Latina, Caribe, Estados Unidos”, em que procurou ampliar o território de análise ao incluir a América do Norte. No mesmo ano também colaborou com o projeto internacional de reunir indicações bibliográficas sobre arte na América Latina, no trabalho intitulado “Manual de Arte Latino-Americana (*Handbook of Latin American Art – HLAA/MALA*)”, de 1984.

Nas décadas de 1980 e 1990, os temas da arte e cultura latino-americanas continuaram a ganhar relevância no trabalho de Aracy Amaral. Só nesse período, foram escritos mais de uma dezena de ensaios críticos que tratam mais diretamente sobre a temática, além de outros que discutem os temas transversalmente. Esses textos estão presentes em coletâneas como “Arte e

---

<sup>87</sup> AMARAL, 2006, p.29.

<sup>88</sup> AMARAL, Aracy A.. *A Hispanidade em São Paulo: da casa rural à Capela de Santo Antonio*. São Paulo: Editora Nobel, 1981.



meio artístico: entre a feijoada e o *x-burguer*”, de 1983, que contém artigos e ensaios entre o período de 1961 e 1981, “Arte para quê: Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira (1930-1970)”, de 1984, e Textos do Trópico de Capricórnio, de 2006, com artigos e ensaios escritos entre 1980 e 2005. As duas primeiras obras foram reeditadas.

Alguns acontecimentos externos também pautaram os seus escritos, por exemplo, cabe a exposição itinerante “*Art of the Fantastic: Latin America, 1920-1987*”, realizada em 1987. Essa exposição foi promovida pelo *Indianapolis Museum of Art*, localizado nos Estados Unidos, reunindo obras de grandes artistas latino-americanos, tais como Xul Solar, Wifredo Lam, Frida Kahlo, Tarsila do Amaral, entre outros. A exposição teve grande repercussão internacional, porém, foi muito criticada entre especialistas latino-americanos, como a própria Aracy Amaral, por reafirmar visões estereotipadas sobre a arte da região. Podemos notar a crítica da intelectual em textos como “Fantásticos são os outros (1987)” e “Cêntricos e ex-cêntricos... (1990)”.

Entre o final década de 1980 e início dos anos 1990, houve uma significativa produção, incluindo textos como “Brasil na América Latina: uma pluralidade de culturas”, “Modernidade e identidade: as duas Américas Latinas, ou três, fora do tempo” e “Alteridade e identidade na América Latina” – sinal de que não enxergava a América Latina como bloco único e que a preocupação em pensar as questões da identidade e alteridade, bem como o lugar do Brasil na América Latina no âmbito artístico-cultural, continuaram presentes no conjunto de sua obra. Além disso, nota-se nesses ensaios críticos a forte influência do pensamento de Marta Traba, tida pela brasileira como uma das maiores referências contemporâneas do pensamento sobre a cultura nos países da América Latina.

Em “Brasil na América Latina: uma pluralidade de culturas”, Aracy Amaral se inspirou na divisão de áreas abertas e áreas fechadas proposta por Traba para pensar a América Latina<sup>89</sup>, e pensou o Brasil dividido a partir de duas principais perspectivas: as áreas internacionalistas, como os centros São Paulo e Rio de Janeiro, incluindo Porto Alegre, Curitiba e Florianópolis, e as áreas mais regionalistas, com “desejo de registrar o regionalismo” na arte e cultura, que incluiria estados do Nordeste, Centro e Norte do país e Minas Gerais. Realizando comparações entre o centro sul brasileiro com países como Venezuela, Uruguai e Argentina. Ou ainda a “resistência andina” com estados brasileiros supostamente mais fechados.

---

<sup>89</sup> A tese das áreas abertas e áreas fechadas na América Latina, proposta por Marta Traba, será discutida nos capítulos IV e V. Porém, grosso modo, essas áreas estariam ligadas ao grau de abertura e internacionalização ou ao fechamento e tradição/regionalismo.

Ocorre que essas denominações de áreas abertas/internacionalistas ou fechadas/regionalistas devem ser sempre relativizadas ou historicamente situadas, já que não podem ser vistas como categorias estanques ou fixas. Assim como ocorre na utilização de termos como “centro” e “periferia” em categorias de análise. Muitas vezes, mesmo dentro de uma mesma região, podem-se encontrar contradições e nuances que tornam necessária a problematização desses eixos. Belo Horizonte, por exemplo, foi uma cidade entendida como cosmopolita em um estado regionalista. Mesmo em São Paulo, tido como um centro aberto e internacionalista, há áreas ou zonas mais fechadas. Portanto, há que se levar em consideração o tempo histórico e fatores culturais, econômicos, sociais e políticos.

E ainda no caso de Darcy Ribeiro, que no texto “Modernidade e identidade: as duas Américas Latinas, ou três, fora do tempo” foi citado como referência fundamental para se compreender os “povos novos”, “povos testemunhos”, “povos transplantados” que habitam a América Latina, ressaltando o aspecto da miscigenação como ponto comum na cultura latino-americana.

Nesse sentido, entende-se que o Brasil e a América Latina têm a “peculiaridade de miscigenação”, algo que difere dos EUA, na América do Norte, onde essa mistura seria “menos visível, posto que lá as culturas se justapõem, mas não se mesclam”, afirmou Aracy Amaral. Portanto, é possível notar que nesses textos de 1990, Aracy Amaral ainda lidava com o binômio identidade/alteridade para abordar a América Latina e suas artes. Ainda, indicam os esforços da intelectual na aproximação da arte e cultura brasileiras com a América Latina.

Aracy Amaral questionava a postura de muitos intelectuais brasileiros que repetiam o mantra de que o Brasil estava de “costas para a América Latina”, sobretudo quando não contribuía para tal aproximação. Ao mesmo tempo, saudava outros que, na segunda metade do século XX, tiveram um papel muito importante na ênfase latino-americana aqui no Brasil, como Darcy Ribeiro, Mario Pedrosa, Ferreira Gullar. Algo que na sua opinião ocorrera após os exílios dos tempos de ditadura, em que muitos deles residiram ou passaram por países latino-americanos.

É verdade que muitos intelectuais não chegaram a se exilar para trabalharem a favor da aproximação entre o Brasil e a América Latina. As historiadoras Maria Ligia Prado e Maria Helena Capelato são casos exemplares de duas intelectuais que desde a década de 1970/1980 trabalharam no estímulo à produção historiográfica sobre os países latino-americanos, formando gerações de historiadores na área de História das Américas.

Também é verdade que muitos intelectuais hispano-americanos desconhecem ou pouco conhecem a realidade brasileira, prova de que a máxima sobre “estar de costas” também pode ser uma via de mão dupla. Nesse sentido, trabalhar na construção dessa aproximação é um horizonte importante pelo qual Aracy Amaral trabalhou desde os anos 1970.

Na avaliação de Amaral, as principais razões pelas quais se deveria investir nessa aproximação eram históricas e culturais. Ao refletir sobre o que é o Brasil no contexto latino-americano, Aracy Amaral indicou semelhanças e diferenças, tais como:

História comum a nos unir, um passado colonial ibérico de dominações e tradições, um século XIX sob império da família real portuguesa dos Bragança a nos diferenciar das demais jovens repúblicas, um idioma semelhante, porém não igual, fronteiras com quase todos os países da América Latina (salvo Chile e Equador), um território de dimensão continental dividido em estados, que, até vinte anos atrás, quase sem comunicação interna, salvo pela via marítima, já se tornou lugar-comum para muitos brasileiros cultos dizer que o Brasil “está de costas para a América Latina” e voltado para o exterior (Estados Unidos e Europa e África) sem atentar para os laços que deveriam ter sido estreitados.<sup>90</sup>

Na cultura e nas artes do século XX, além da identidade, a questão da modernidade na América Latina era outro ponto muito importante que nos aproximava. Segundo a intelectual brasileira, o desejo pelo novo estava “impregnado de um sentido de autoafirmação”, algo que se diferenciava da modernidade europeia<sup>91</sup>. Ao mesmo tempo, afirma que “a modernidade na América Latina nas artes visuais difere muito de uma região a outra como projeção imagética...contudo, por todos permeia um desejo de afirmação local, mesclado a uma linguagem atualizada e moderna”. Aqui, cabe assinalar a relação entre as ideias de modernidade e identidade que caracterizava as mais diversas produções artísticas latino-americanas no século XX, segundo Aracy Amaral. Nesse sentido, a intelectual indicou diversos artistas brasileiros que, na sua visão, compõem o quadro mais rico da arte latino-americana, como Tarsila do Amaral e Di Cavalcanti, na primeira metade do século, Hélio Oiticica, Mira Schendel, Cildo Meireles, Nelson Leirner e Tunga, na segunda metade do século XX.

---

<sup>90</sup> AMARAL [1990] 2006, p. 68.

<sup>91</sup> Cabe destacar que a intelectual também se apoiou no intelectual mexicano Octavio Paz, que afirmava que a modernidade se caracterizava pela ruptura e crítica ao antigo e ao passadismo, bem como a valorização do presente como experiência. Ver OCTAVIO PAZ, “Invenção, subdesenvolvimento, modernidade”: In *Signos em rotação*. São Paulo, Perspectiva, 1972. Também: Apud. AMARAL, [1990] 2006, p. 73.



**Fig 10.** Fotografia de Aracy Amaral em frente ao quadro “Operários” (1933) de Tarsila do Amaral, s/d. Ocupação Aracy Amaral (2017).

No ensaio, Amaral divergiu da posição de que o termo “latino-americano” aplicado à arte se referia a uma categoria estética, pois considerava a sua ligação com a questão da identidade e sua afirmação. Contudo, entedia que buscar um traço identitário único e definidor da arte latino-americana, como o elemento fantástico, por exemplo, seria um erro.

Os textos escritos entre o final da década de 1980 e 1990 estão inseridos no período marcado pelo fim da chamada Guerra Fria. Com o novo desenho geopolítico internacional e o fortalecimento da chamada globalização, em que a América Latina participou de pautas políticas e culturais internacionais. A partir daí, o debate em torno das identidades vai perdendo espaço para uma produção cada vez mais globalizada e “universalizada”. No entanto, nas vésperas das comemorações dos 500 anos da chegada de Colombo nas Américas, há um novo impulso de exposições e produções que buscam realizar um balanço da arte moderna na América Latina.

Em 1993, por exemplo, uma das mais famosas exposições foi a itinerante intitulada “*Latin American Artists of the Twentieth Century*”, organizada pelo Museu de Arte Moderna

de Nova York e apoiada pela *Comisaria de la Ciudad de Sevilla*, circulando entre 1992 e 1993 pelas cidades de Sevilha, Paris, Berlim e Nova York. O evento foi dirigido pelo norte-americano Waldo Rasmussen e contou com uma equipe ampla de colaboradores, incluindo a brasileira Aracy Amaral, descrita no catálogo como membro do Conselho da Exposição. O catálogo do evento, publicado em inglês, reúne textos escritos por variados especialistas sobre arte na América Latina, com a presença de norte-americanos e latino-americanos, inclusive Aracy Amaral.<sup>92</sup> Interessante notar a interação da intelectual com o projeto internacional conduzido por um dos museus modernos mais famosos e influentes do mundo, o MoMA.

Os textos posteriores de Amaral se ocuparam de diferentes enfoques: o multiculturalismo regional, a discussão em torno de uma disciplina sobre história da arte moderna da América Latina e reflexões sobre a produção artística em alguns países da América Latina<sup>93</sup>. Nota-se a presença de ideias que remetem à consolidação de um campo de saber e menor preocupação com o combate às influências exteriores<sup>94</sup>.

Como podemos notar, na década de 90, Aracy Amaral dialogou mais abertamente com esses projetos internacionais, também por vivenciar um momento conjuntural diferente daquele dos anos 70. Cabe lembrar que a questão da globalização pontuou fortemente a última década do século XX. Nesse contexto, em que havia na América do Sul iniciativas importantes de aproximação política e cultural, como o Mercosul, por exemplo, a intelectual brasileira reafirmava a importância de incentivar intercâmbios culturais entre os países.

---

<sup>92</sup> Ver AMARAL, A. A.: “*Abstract Constructivist Trends in Argentina, Brazil, Venezuela, and Colombia*”. In: *Latin American artists of the twentieth century* / edited by Waldo Rasmussen; with Fatima Bercht and Elizabeth Ferer. New York: *Museum of Modern Art*: distributed by H.N. Abrams, c1993.

<sup>93</sup> Nessas linhas podemos destacar textos como: “Multiculturalismo, nomadismo, desterritorialização: novo para quem? [1994]”; “Alteridade e identidade na América Latina. [1998]”; “História da arte moderna na América Latina (1780-1990) [1996]”; “Um olhar sobre a América: Damián Bayon”; “México e nós [1991]”; “Chile: a volta do Museu da Solidariedade [1992]”; “Colômbia: um contexto peculiar [1998-1999]”. Ver AMARAL, A. A.. *Textos do Trópico de Capricórnio – Artigos e ensaios (1980-2005): Circuitos de arte na América Latina e no Brasil*. 2ª ed. São Paulo: Ed. 34, 2006. v. 2.

<sup>94</sup> Em 1999, Aracy Amaral realizou outro projeto internacional, junto a outros intelectuais, em que discutiu a pintura latino-americana. Isso resultou no livro “*Pintura latinoamericana: proyecto cultural, los colegios y el arte: breve panorama de la modernidad figurativa en la primera mitad del siglo XX*”, publicado em 1999, pelo Banco Velox, de Buenos Aires.

## 1.4 Uma questão de gênero

Outra questão que deve ser pontuada é a discussão de gênero em suas produções. De modo geral, é possível notar que as questões desse campo atravessam alguns trabalhos das intelectuais, porém, não como foco principal. No entanto, há algumas exceções. No caso de Aracy Amaral, os ensaios que tratam do assunto são: “A propósito de um questionário de Sheila Leirner: existe uma arte especificamente feminina?”, de 1977, e “A mulher nas artes”, de 1993. Sobre a possibilidade de existência de uma arte feminina, Aracy comentou o seguinte:

Isso de "arte feminina" cheira a artes de agulha, do bordado, da casa e da decoração, no sentido mais rançoso que se possa imaginar...Arte feminina viria a ser, enfim, um determinado tipo de arte a partir da qual as mulheres sensíveis e criativas (ou treinadas para se expressarem visualmente) poderiam projetar um referencial inerente a suas personalidades. Mas, para mim, não existe uma arte feminina. Existe antes o feminino em arte. Há artistas mulheres que deixam transparecer esse caráter, outras não.<sup>95</sup>

Como se nota, para Aracy Amaral não existia uma arte feminina, mas o feminino na arte. Havendo artistas mulheres com menor ou maior grau de feminilidade, deixando isso se refletir ou não em sua obra. Nesse sentido, utilizou o comentário de Mario de Andrade para afirmar que Tarsila do Amaral, nos anos 1920, gostava de “decoração”. No caso de Anita Malfati, na sua opinião, houve uma fase mais “viril” no início de sua carreira, com a utilização de tons mais vibrantes, sendo que depois da crítica de Monteiro Lobato, teria havido uma retração. Por isso, Aracy defendeu o relativismo ao utilizar essas categorias masculinas e femininas.

Sobre a produção da artista brasileira contemporânea Mira Schendel, por exemplo, a intelectual escreveu que a artista ao mesmo tempo em que criava as suas pinturas e desenhos, “realizava tricô e bordados, nos quais também se expressa com extrema delicadeza em termos do sensível”<sup>96</sup>. Nesse sentido, Aracy Amaral trabalhou com uma noção do feminino relacionada ao sensível, delicada, decorativa, algo que na sua opinião se expressava em maior ou menor grau em algumas produções de mulheres. Em sua análise, as mulheres com maior ou menor grau de feminilidade não deixam de ser mulheres, entendendo essa categoria como um fator biológico, diferentemente de algumas intelectuais, como Simone de Beauvoir, que também entendia o “segundo sexo” como uma construção social.

---

<sup>95</sup> AMARAL, Aracy A.. *Arte e meio artístico (1961-1981): entre a feijoada e o x-burguer*. São Paulo: Nobel, 1983, p. 254.

<sup>96</sup> Idem.

Ao ser questionada diretamente sobre a discriminação das mulheres no meio artístico, Aracy avaliou que

Minha tendência é localizar essas perguntas dentro de nossa realidade, aqui no Brasil, agora. Por essa razão, não vejo tanto a discriminação de sexo afetando as artistas mulheres. Inclusive porque, como se sabe, as melhores galerias de arte de uma grande cidade como São Paulo são dirigidas por mulheres, abertas, pelo que sei, ao que os criadores de arte fazem, indistintamente...Mas num ambiente neocapitalista como o que vivemos, acho que o aspecto social da questão é mais relevante. Assim como vivemos numa sociedade em que existe tradicionalmente uma marginalização das pessoas de cor ou economicamente carentes, em nosso meio, se um artista, por exemplo, seja homem ou mulher, tem uma boa posição social, isso o ajuda a expor, a se relacionar, a ter acesso a entidades, a se projetar, enfim.<sup>97</sup>

Confrontada diretamente pela entrevistadora sobre a problemática feminista, Aracy salientou que

Inexistente no país um movimento feminista, nas artes seria falsa qualquer afirmação de tentativa, por artistas mulheres, de colocar os problemas de uma arte comprometida a partir do sexo. Além do mais, em nosso país, onde sequer os problemas fundamentais foram solucionados, parece-me descabido e "luxuoso" levantar neste momento tal problemática.<sup>98</sup>

Apesar de admitir que a obra de arte é construída por um indivíduo (homem ou mulher) conectado ao seu contexto, Aracy Amaral enfatizou que o maior problema em países como o Brasil se concentrava nas desigualdades sociais, econômicas e raciais, algo próximo de uma visão marxista tradicional, ainda que a intelectual não possa ser considerada filiada a essa linha de pensamento. Mesmo assim, em sua opinião, a pauta feminista seria considerada um “luxo”, beirando à superfície, no contexto brasileiro dos anos 1970.

No texto “A mulher nas artes”, de 1993, a intelectual brasileira reafirmou o aspecto da inexistência de uma arte feminina, bem como o movimento feminista no país, que assim como os demais movimentos de direitos civis no Brasil, eram incipientes e “débeis” em comparação aos EUA. Além disso, ressaltou a presença maciça de mulheres no meio artístico brasileiro e latino-americano, fosse como artistas, donas de galeria ou diretoras de museus. Nesse sentido, ela disse que

O fato é que a mulher brasileira se destaca no meio artístico no século XX, ombreando naturalmente com os homens que fazem arte, e mesmo no contexto da América Latina, o número de artistas mulheres brasileiras é notável, seja como iniciadoras de

---

<sup>97</sup> AMARAL, 1983, p.255.

<sup>98</sup> AMARAL, 1983, p.256.

movimentos, seja como principais participantes de tendências modernas e contemporâneas.<sup>99</sup>

Aracy acertadamente constatou a presença expressiva de mulheres no meio artístico, no entanto, não refletiu sobre a desigualdade no reconhecimento de tal produção. Ao contrário do que mencionou no seu texto, de que a “Arte como atividade de mulher” é um ambiente aberto e reconhecidamente feminino, o que, em certa medida, até reforça alguns estereótipos, a intelectual brasileira não se debruçou sobre o problema das hierarquias e visibilidades existentes no meio. Além disso, ela não colocou no mesmo nível de importância as desigualdades de gênero, racial, econômica, social e preconceitos presentes na sociedade como um todo.

Ao questionar a relação entre a produção artística de mulheres e a seletividade na construção de cânones na história da arte, Griselda Pollock argumentou em sentido diferente das reflexões de Aracy Amaral. Apesar de também notar o envolvimento das mulheres com o fazer artístico, Pollock entendeu que as mulheres foram, em sua maioria, escamoteadas do panteão dos “grandes artistas” ou mesmo da história da arte.

*La tarea inmediata después de 1970 era la necesidad absoluta de rectificar todos los huecos en el saber histórico creados por la consistente omisión de las mujeres de todas las culturas de la historia del arte. El único lugar donde la obra de una mujer se podía ver era en el sótano o bodega de una galería nacional. El reiterado asombro de descubrir que después de todo ha habido mujeres artistas, y tantas y tan interesantes, que nosotros como maestros, conferencistas o escritores observamos en cada nueva clase o audiencia de nuestras conferencias sobre mujeres artistas, es prueba de la reiterada necesidad de esta investigación básica. La evidencia de que las mujeres han estado continuamente involucradas en las bellas artes es todavía el paso fundamental para exhibir la selectividad del canon y los prejuicios de género.*

100

Em seu texto, Aracy Amaral não lidou com a questão da desigualdade de gênero existente nos acervos dos museus. Parecia lidar com uma visão mais conservadora em relação à questão de gênero e sua equidade em acervos de museus. Nesse sentido, cabe ressaltar que dois artistas, um homem e uma mulher, não necessariamente competem em pé de igualdade, visto que artistas homens historicamente ocupam a maior parte dos acervos instituições museológicas ao redor do mundo, mesmo na contemporaneidade, como bem apontou historiadora da arte norte-americana Linda Nochlin, em 1971. Impulsionada por movimentos

<sup>99</sup> AMARAL, Aracy. *Textos do Trópico de Capricórnio – Artigos e ensaios (1980-2005)*. São Paulo: Ed. 34, Vol. 3, 2006, p.223.

<sup>100</sup> Cf. POLLOCK, Griselda. *Diferenciando: El encuentro del feminismo con el canon*. In: CORDERO REIMAN, Karen; SÁENZ, Inda (orgs.). *Crítica feminista en la teoría e historia del arte, México, Universidad Iberoamericana, Universidad Nacional Autónoma de México, FONCA, CURARE, 2007, p.142.*



feministas em seu país, questionava “*Why Have There Been No Great Women Artists?*”<sup>101</sup> em seu polêmico ensaio que até hoje ecoa nas pesquisas sobre a relação entre arte e gênero.

Mais recentemente, grupos de ativistas mulheres, como o conhecido *Guerrilla Girls* (garotas guerrilheiras), vem denunciando internacionalmente, há mais de três décadas, a diferença entre o número de obras de artistas mulheres e nus femininos nos acervos de importantes instituições, como no *Metropolitan Museum* de Nova York (5% e 85% em 1989, 4% e 76% em 2012) e no MASP (6% e 60% em 2017)<sup>102</sup>. Políticas institucionais mais recentes têm procurado rever tais índices. Porém, o fato é que essa desigualdade não pode ser ignorada.

No caso de Marta Traba, essa discussão se deu mais nos trabalhos de literatura, como no livro “*Conversación al sur*”, de 1981, em que há a presença de personagens mulheres que sofreram as marcas de violências, provindas de contextos políticos repressivos. E no texto “*Hipótesis de una escritura diferente*”, cujo foco são os textos literários, especialmente o que chamou de “escrita feminina”. Nele, Traba explicitou um pouco de suas perspectivas sobre a temática:

Eu também quero começar de certas negações, isto é, minha hipótese descarta algumas polarizações que já parecem banais e obsoletas. Por exemplo, é descartado de antemão que o campo deve ser dividido entre o masculino como o intelectual ou o inteligente, o feminino como o passional e o sensível, assim totalmente e completamente. Também deixo de lado o feminino ligado ao feminismo, que em outras áreas não é separado... E outra coisa também é colocar essa pequena hipótese em algum lugar, e esse lugar não é contra a literatura masculina, em primeiro lugar, nem é abaixo da literatura masculina. É uma literatura diferente, o que significa que o seu território ocupa um espaço diferente. O ponto de partida é afirmar que a literatura feminina está em um lugar diferente do que foi acordado para chamar de espaço literário, e simultaneamente rejeitar todas as relações do feminino com uma natureza, sensibilidade, sistema glandular e experiência de vida, não porque eles não são verdadeiros, mas precisamente porque são óbvios e porque eles deslocam a hipótese do campo onde eu quero colocá-lo, isto é, do mero espaço do texto.<sup>103</sup>

<sup>101</sup> Tradução própria: “Por que não existiram grandes artistas mulheres?” Ver: NOCHLIN, Linda. *Why have there been no great women in the arts?* ARTnews, 1971.

<sup>102</sup> Os dados estão presentes nos próprios cartazes do grupo, alguns deles expostos pelos próprios museus mencionados, como o MASP, em São Paulo, na tentativa de incentivarem iniciativas que buscassem reparar tais lacunas em seu acervo. Aliada a isso, a instituição brasileira vem recentemente promovendo exposições e eventos voltados às discussões de gênero na instituição. Ver: Catálogo “*Guerrilla Girls MASP 1985-2017*”, Adriano Pedrosa. Disponível em: <https://masp.org.br/exposicoes/guerrilla-girls-grafica-1985-2017> (acesso 15/05/2019)

<sup>103</sup> No original: *Quiero también partir de ciertas negaciones, es decir, mi hipótesis descarta algunas polarizaciones que ya parecen manidas y obsoletas. Por ejemplo, se descarta de antemano que hay que dividir el campo entre lo masculino como lo intelectual o lo inteligente, lo femenino como lo pasional y lo sensible, así total y completamente. También pongo aparte lo femenino unido a lo feminista, que en otras zonas no está separado...Y, otra cosa es también situar esta pequeña hipótesis en algún lugar, y ese lugar no está contra la literatura masculina, primera cosa, ni está por debajo de la literatura masculina. Es una literatura diferente, es decir que su territorio ocupa un espacio diferente. El punto de arranque es afirmar que la literatura femenina está en un*

No trecho, como é possível perceber, a intelectual está discutindo a sua hipótese sobre a escrita feminina, que no seu entendimento, não é superior ou inferior à masculina, apenas diferente. Em sua reflexão, Marta Traba rejeitou discutir possíveis dicotomias e estereótipos dos universos masculino e feminino. Dessa maneira, ela tomou esses paradigmas como óbvios, evitando desconstruí-los ou mesmo percebendo como essas relações estereotipadas podem ser danosas à escrita de mulheres na literatura.

Após indicar que lia escritoras latino-americanas, como as brasileiras Clarice Lispector, Lygia Fagundes Teles, a porto-riquenha Rosario Ferré, as argentinas Elvira Orpheé, Alicia Steimberg e Liliana Heker, as mexicanas Rosario Castellanos e Elena Poniatowska, a venezuelana Laura Antillana, Marta Traba aproximou a “escrita feminina” dos chamados marginalizados culturais, noção que vai também desenvolver nos textos de artes a partir da década de 1970. Nesse sentido, ela questionou

Por que a literatura feminina expressa a partir de um lugar na sociedade marcado pela marginalização econômica e cultural deve ser lida de acordo com as perspectivas do texto literário? Se me dirá que é um texto literário; de fato, é um texto literário, mas é um texto literário diferente. Não entendo por que essa literatura não recebeu tratamento tão rigoroso quanto, por exemplo, a história popular.<sup>104</sup>

Ao questionar a falta de rigor na análise dos textos escritos por mulheres, a intelectual não problematizou a fundo a questão do obscurantismo sofrido historicamente pelas mulheres e suas respectivas produções em relação ao trabalho de homens. No entanto, Marta Traba optou pela hipótese de marginalização da produção feminina, inserida em um contexto de outras marginalizações econômicas e culturais, as quais existem de modo latente em lugares do globo como a América Latina e África, por exemplo. Por fim, ela apontou um caminho, apostando no empoderamento dessa condição de marginalização:

Se nos conscientizarmos de nossa marginalização e, além disso, de nosso lugar na contracultura, seria fácil nos recusarmos a ser falados pelos outros. Falar é admitir que não há nada a dizer. Situação de inferioridade que foi deixada para trás, e que foi

---

*lugar distinto al que se ha convenido en llamar el espacio literario, y simultáneamente rechazar todas las relaciones de lo femenino con una naturaleza, sensibilidad, sistema glandular y experiencia de vida, no porque no sean ciertos, sino precisamente porque son obvios y porque desplazan la hipótesis del campo donde quiero situarla, o sea, del mero espacio texto. Cf. TRABA, Marta. Hipótesis sobre una escritura diferente. In: La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas. Puerto Rico: Huracán, 1985. Pgs. 21-26. Disponível em: <http://porlamatria.blogspot.com/2008/08/hiptesis-sobre-una-escritura-diferente.html> (acessado em 02 de maio de 2019).*

<sup>104</sup> No original: *Por qué la literatura femenina expresada desde un lugar de la sociedad marcado por la marginación económica y cultural tiene que leerse según las perspectivas del texto literario? Se me dirá que es un texto literario; de acuerdo, es un texto literario, pero es un texto literario distinto. No entiendo por qué esta literatura no ha recibido un tratamiento tan riguroso como tuvo, por ejemplo, el cuento popular. Idem.*

superada de fato por uma massa de literatura feminina enquanto esperava para ser aprendida a ler corretamente.<sup>105</sup>

Comparando o tratamento das duas sobre as discussões de gênero, nota-se que Aracy Amaral trouxe a questão para o âmbito das artes já na década de 1970, ressaltando o problema como importante, mas secundário em relação aos demais problemas sociais, como se este também não o fosse. Já Marta Traba trabalhou com tais questões na passagem da década de 1970 para 1980, principalmente no âmbito da literatura. Nessa produção, ela ressaltou que a chamada “escrita feminina” era marginalizada e que deveria buscar o seu espaço. No entanto, a intelectual não problematizou a utilização do termo ou, ainda, não tratou dos debates acerca dos papéis tidos como “feminino” na sociedade. Contudo, ambas procuram incluir e ressaltar produções artísticas e literárias de mulheres em seus horizontes de análise, como, por exemplo, a modernista brasileira Tarsila do Amaral, trabalhada a fundo por Aracy Amaral, e a artista colombiana contemporânea Beatriz Gonzalez, cuja produção foi analisada por Marta Traba em livro.

---

<sup>105</sup> No original: *Si tomamos conciencia de nuestra marginación y, por añadidura, de nuestro lugar en la contracultura, nos sería fácil rechazar ser hablados por otros. Ser hablado es admitir que no hay nada por decir. Situación de inferioridad que ya ha quedado atrás, y que se ha superado de facto por una masa de literatura femenina a la espera de que se la aprenda a leer correctamente.* Idem.

## CAPÍTULO II

### **Identidade, alteridade e resistência na trama da arte latino-americana.**

Se oriente, rapaz  
Pela constelação do Cruzeiro do Sul  
Se oriente, rapaz  
Pela constatação de que a aranha  
Vive do que tece  
(Gilberto Gil)

O objetivo central deste capítulo é analisar os ensaios de Marta Traba e de Aracy Amaral que versam sobre as questões da identidade e da alteridade no meio artístico-cultural da América Latina. Para isso, indagamos como tais questões foram trabalhadas pelas duas críticas, quais os principais elementos levantados, em que momento essa discussão foi mais intensa e, ainda, quais as diferenças entre as suas abordagens. Depois de debruçar sobre uma ampla produção sobre os mais variados assuntos, foi possível detectar que esses pontos foram discutidos por ambas, ao longo de boa parte de suas trajetórias.

No entanto, nota-se que na década de 1970, a discussão foi intensificada pela existência de um contexto propício, no qual ocorreram eventos e iniciativas que buscavam promover o debate sobre a arte e a cultura na América Latina. Como se sabe, essa década foi marcada por regimes autoritários, pela Guerra Fria e pela difusão da cultura norte-americana na região. No âmbito da cultura, isso gerou uma série de reações por parte de artistas, críticos e historiadores que produziram obras, livros e eventos que discutiam a possibilidade de aproximação entre os países latino-americanos, ampliando, com isso, as perspectivas e os territórios de análise.

Marta Traba e Aracy Amaral participaram ativamente desse contexto mais intenso. A primeira vinha desenvolvendo as suas observações desde o final da década de 1950. Já a segunda passou a se aprofundar no tema em meados da década de 1970 e continuou a desenvolvê-lo nas décadas seguintes. Pensando nisso, foram selecionados ensaios que, em sua maioria, fazem parte desse “auge” do debate sobre identidade e alteridade no âmbito artístico-cultural da América Latina. Apenas um desses textos selecionados foi escrito no final da década de 1990, pois nele, Aracy Amaral fez um balanço da discussão, ratificando a importância do período anterior e atualizando alguns pontos.

Os ensaios selecionados foram os seguintes: “*Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*” (1973); “*¿Existe un arte latinoamericano?*” (1975) e “Somos latino-americanos” (1975), escritos por Marta Traba. Já os ensaios escritos por Aracy Amaral foram os seguintes: “Do Simpósio de Austin”/“Comunicação ao simpósio de Austin, Texas, 1975” (1975), “O regional e o universal na arte: por que o temor pelo latino-americanismo?” (1978), “Política Cultural: por que os Estados Unidos se interessariam pela arte latino-americana?” (1978) e “Alteridade e identidade na América Latina” (1998).<sup>106</sup>

Cabe esclarecer que a análise dos textos não segue necessariamente uma ordem cronológica, tampouco pretende esgotar ou restringir as produções a apenas este capítulo da tese, afinal, há grande potencial para discussão de outras questões. Portanto, o fator direcionador do trabalho são as problemáticas. Em comum, esses textos discutem dois problemas de grande relevância, que são a questão identitária na arte e na cultura da América Latina e a relação de alteridade com os Estados Unidos e Europa no plano artístico-cultural.

Por fim, o capítulo foi construído em três partes. Na primeira, investiga-se a questão da existência da arte latino-americana, a partir do ensaio de Marta Traba, escrito em 1975, e do texto escrito por Aracy Amaral, em 1978, sobre o temor pelo “latino-americanismo” e a relação entre o regional e o universal na arte. Já na segunda parte, discute-se as participações das duas críticas no evento conhecido como Simpósio de Austin e o debate estabelecido com outros intelectuais presentes sobre a questão da identidade. Na terceira e última parte, a questão da alteridade chama a atenção, bem como a discussão em torno da chamada “dependência cultural” no âmbito artístico-cultural da América Latina.

## **2.1 Existe uma arte latino-americana?**

Por volta de 1975, em Caracas, na Venezuela, Marta Traba decidiu reunir vários de seus textos publicados em diversos periódicos principalmente da Colômbia, para a publicação de um livro que se chamaria “*Hombre americano a todo color*”. A obra consistia em elencar e analisar o trabalho desenvolvido por artistas proeminentes da arte latino-americana naquele momento. Lamentavelmente, a edição não chegou a ser finalizada na época, sendo publicada postumamente em 1995, com o auxílio editorial do filho da autora, o artista Gustavo Zalamea

---

<sup>106</sup> As datas referenciadas na frente de cada título indicam o ano em que cada texto foi escrito.

Traba, em parceria com a *Editorial Universidad Nacional*, o *Museo de Arte Moderno de Bogotá* e a *Ediciones Uniandes*.

O livro “*Hombre americano a todo color*” se inicia com um ensaio introdutório intitulado “*Existe un arte latinoamericano?*”, escrito por Marta Traba em meados da década de 1970. O texto possui um tom provocativo, cuja pergunta central induz o leitor a pensar sobre a existência de “uma” identidade para a arte latino-americana. Nesse sentido, ela disse que

*A la pregunta que se nos hace todos los días sobre si existe un arte latinoamericano, hay que seguir contestando que no. Que desde el momento en que esa pregunta se formula con la marca ansiosa de quien duda de su identidad, es que tal identidad no ha sido definida entre nosotros con la precisión infalible con que la define un europeo, un norteamericano, un africano, un japonés.*<sup>107</sup>

No trecho, a autora negou a existência de “uma” arte latino-americana, rechaçando a noção de unidade coesa entre os latino-americanos. Além disso, ressaltou que a identidade latino-americana ainda não estava tão bem definida como a dos europeus, africanos, japoneses e norte-americanos. No ímpeto de enfatizar o seu argumento sobre a posição inferior da identidade latino-americana em relação às demais, Marta Traba acabou não explicando o que entendia por um europeu ou africano. Nesse sentido, ela ocultou que a noção de identidade para esses povos também é imprecisa, bem como seria impossível afirmar a unidade coesa de suas produções artísticas.

Mas é verdade que essa constatação não pode ser completamente ignorada. A intelectual notou o fato de que uma identidade pode ser mais visível que outra e que essa visibilidade está ligada à capacidade social de sustentar o projeto identitário. Nesse sentido, de fato a América Latina parecia estar atrás de alguns povos do mundo, como os europeus por exemplo.

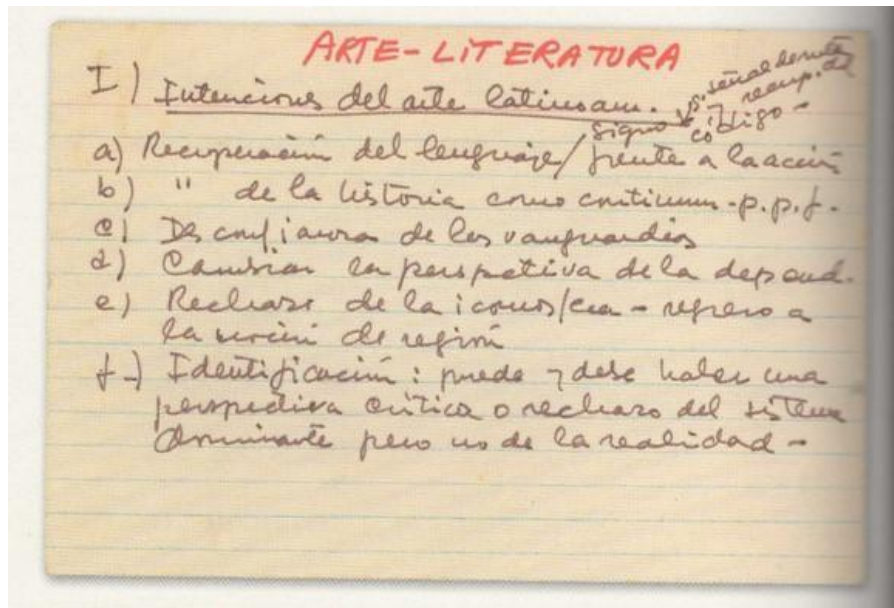
Também na sua visão, escritores e artistas tinham um papel fundamental na construção desse “projeto”. Para Marta Traba, esses sujeitos tinham que observar os conflitos, as irritações, as reivindicações, as agonias e os desejos já existentes na sociedade, em vez de ficarem importando modas ou padrões de produção artística. Ela afirmou que “*cuanto más fuerza tenga este proyecto, mayor será también la intensidad y originalidad de la visión, más certeros los datos para construir el retrato*”<sup>108</sup>. Na sua percepção, era a partir da construção de um projeto identitário forte que seria possível produzir formas e linguagens mais comuns e originais.

---

<sup>107</sup> Cf. TRABA, Marta. *Hombre americano a todo color*. Bogotá: Museo de Arte Moderno; Uniandes; Editorial Universidad Nacional, 1995, p.17.

<sup>108</sup> Idem

Em uma ficha contendo anotações manuscritas, Marta Traba elencou possíveis objetivos do projeto latino-americano para as artes e literatura.



**Fig. 11** – Ficha para conferência com anotações manuscritas, s/d. <sup>109</sup>

Segundo consta no documento, as intenções da arte latino-americana seriam as seguintes:

- a) Recuperação da linguagem / frente à ação signos vs. sinal de rumo e recu[peração] do código.
- b) Recuperação da história como [algo] contínuo.
- c) Desconfiança das vanguardas.
- d) Mudar a perspectiva da dependência.
- e) Rechaço da “iconosfera”<sup>110</sup> – regresso à noção de região.
- f) Identificação: pode e deve haver uma perspectiva crítica ou rechaço do sistema dominante, mas não da realidade.

<sup>109</sup> O texto presente na ficha aparece com alguns problemas de visualidade e a tradução foi própria. Cf. TRABA, Marta. *Marta Traba en facsímil*. Editor: Fernando Zalamea. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2014, p. 46-47.

<sup>110</sup> Iconosfera é um termo cunhado pelo acadêmico francês Gilbert Cohen-Séat que, grosso modo, está ligado ao conjunto de informação visual divulgado nos variados meios de comunicação.

Esses pontos elencados por Marta Traba serão retomados ao longo do capítulo. Por enquanto, cabe destacar que a noção de arte latino-americana para a intelectual argentino-colombiana estava ligada ao projeto de construção identitária, ou ainda uma estratégia cultural formada por um conjunto de intenções em que esse projeto deveria atuar ou combater.

Marta Traba entendia que algo desse tipo ainda inexistia na América Latina até aquele momento, favorecendo todos os tipos de mimetismos e “invasões culturais” no campo artístico-cultural. Por isso, acabou ressaltando a importância de um combate pela identidade, com uma produção artística que fosse resistente às “influências” estrangeiras e que fortalecesse culturalmente a América Latina.

Supõe-se que para Marta Traba, existia uma relação intrínseca entre arte, tecido social e projeto identitário. Como se viu, para ela, a construção da identidade se dava a partir elementos já existentes na sociedade, provindos do tecido social, por meio das conjunções e conflitos relacionados aos fatores culturais, sociais, econômicos, políticos, históricos etc. Já a arte seria o elemento capaz de captar emoções, sensações, valores, vivências, desejos, anseios e angústias, revelando ao mundo pontos de vista. Nesse sentido, a arte latino-americana poderia revelar ao mundo características presentes nas sociedades da América Latina, tais como pontos em comum e conflituosos, mas jamais homogêneos ou frutos de unificações superficiais.

Sobre o processo de construção identitária, a historiadora Maria Ligia Coelho Prado, em seu artigo intitulado “Uma introdução ao conceito de identidade”, analisou que

para se construir identidades é imprescindível apagar as diferenças, ocultar os conflitos e as hierarquias, escamotear as diversidades e, sobretudo, as contradições. Pois, apenas assim ocorre uma adesão homogênea, harmoniosa e coletiva em oposição a um “outro” imaginado.<sup>111</sup>

Como mencionado, o projeto para a arte latino-americana celebrado por Marta Traba não previa a eliminação das diferenças dentre as variadas produções existentes no continente. Talvez esse seja um dos motivos pelos quais a estratégia latino-americana na arte e na cultura sempre se demonstrou frágil, afinal, não seria interessante apagar as diferenças entre culturas/artes tão recheadas de contrastes. Esse quadro não ocorre apenas com a América Latina, já que dificilmente alguém seria capaz de definir com precisão ou pureza a cultura/arte europeia, a cultura/arte africana, a cultura/arte norte-americana ou a cultura/arte brasileira. Como se sabe, os próprios termos cultura e arte são de difícil precisão. Raymond Williams afirmou certa vez que “*culture*” é uma das palavras mais complicadas da língua inglesa. “Isso

---

<sup>111</sup> PRADO, 2009, p. 66.



ocorre em parte por causa de seu intrincado desenvolvimento histórico em diversas línguas europeias, mas principalmente porque passou a ser usada para referir-se a conceitos importantes em diversas disciplinas intelectuais distintas e em diversos sistemas de pensamento distintos e incompatíveis.”<sup>112</sup>

No entanto, esses nomes associados a indicativos de lugares também demarcam espaços de produção, posicionamentos e pontos de vista, os quais podem ser comuns ou divergentes. Sem dúvida, isso colabora muito para uma análise aprofundada da produção artística ou cultural que pretenda ir além de aspectos formais da obra. No caso analisado por Marta Traba, ela sugeriu abandonar a ideia de “uma” arte latino-americana, o que não quer dizer abdicar da arte latino-americana como projeto, o que seria fundamental no combate à valorização demasiada da cultura externa. Nesse sentido, arte e cultura latino-americanas serviriam como uma espécie de antídoto para agir contra esse excesso.

Ao falar em cultura ou arte latino-americana, pensa-se também na mobilização de ideias, imaginários, discursos, estratégias e representações que despertam sentimentos, pertencimentos, particularidades, divergências e aproximações. Nesse sentido, é inegável que artistas, escritores e intelectuais ocupem papéis muito importantes no processo de construção identitária, afinal, esses agentes são capazes de manejar discursos e linguagens pelos quais as pessoas se sintam pertencentes, representadas e identificadas.

De acordo Tomaz Tadeu da Silva, a identidade é um significado cultural e socialmente atribuído. Ele indica que “na teoria cultural contemporânea, a identidade e a diferença estão estreitamente associadas a sistemas de representação”, expressas por meio de uma pintura, de uma fotografia, de um texto, de uma expressão oral, ou seja, é por meio da representação que a identidade e a diferença ganham sentido. Para ele, “a representação é um sistema linguístico e cultural: arbitrário, indeterminado e estreitamente ligado a relações de poder”. Ainda, completa que

É por meio da representação que a identidade e a diferença se ligam a sistemas de poder. Quem tem o poder de representar tem o poder de definir e determinar a identidade. É por isso que a representação ocupa um lugar tão central na teorização contemporânea sobre identidade.<sup>113</sup>

---

<sup>112</sup> WILLIAMS, Raymond. *Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade*. São Paulo: Boitempo, 2007, p.117.

<sup>113</sup> SILVA, Tomaz Tadeu da (org.); HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009, p. 89-91.

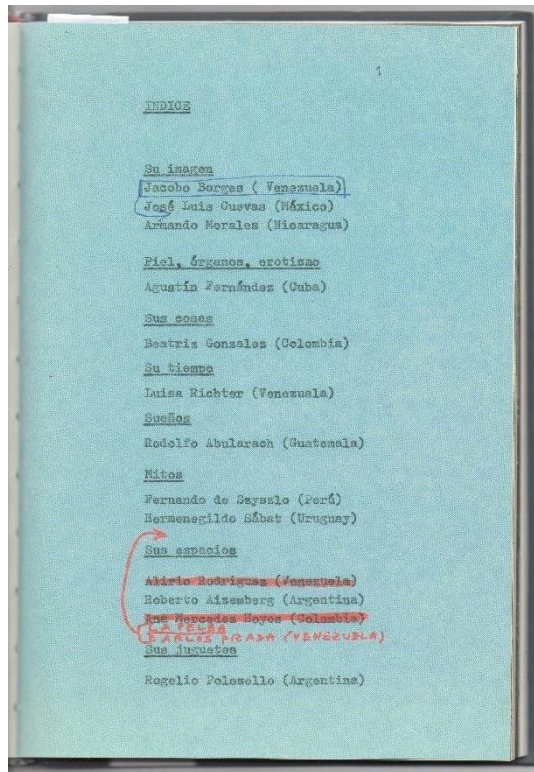
Nessa mesma linha, Stuart Hall chama a atenção para o aspecto da mobilidade e multiplicidade das identidades. Para ele, “na medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis”<sup>114</sup>. Isso nos colocaria diante de um “jogo de identidades”, com consequências políticas, culturais e sociais. Nesse sentido, as identidades não seriam consideradas como fixas e estanques, mas como algo em construção, passíveis de mudanças e ressignificações.

Portanto, é possível inferir que Marta Traba enfatizou a necessidade de uma estratégia cultural para a arte e para a cultura da região, que chamou de projeto latino-americano, que significava uma construção identitária. Como demonstrado, artistas e intelectuais tinham grande importância nessa construção no sentido de captarem elementos existentes nas sociedades da América Latina, de sustentarem essa identidade e de projetarem no mundo alguma particularidade ou ponto de vista. Nesse sentido, a intelectual se esforçou para a construção de um projeto identitário crítico e afirmativo, num cenário em que outras identidades já vinham sendo construídas há bastante tempo.

O livro em que o ensaio “*Existe un arte latinoamericano?*” está inserido se torna um exemplo interessante para percebermos como se dava essa construção identitária, na visão de Marta Traba. O trabalho envolveu uma seleção de 15 artistas de diferentes países, tais como Colômbia, Venezuela, México, Nicarágua, Cuba, Guatemala, Peru, Uruguai, Argentina e Porto Rico. Traba escreveu ensaios críticos dedicados a analisar as suas respectivas produções. É notável que ela tenha nomeado cada um dos ensaios sobre esses artistas com substantivos que indicam características do universo humano, tais como sentimentos, ações e imaginários. Ao mesmo tempo, os nomes também remetem a elementos que considerou marcantes nas obras de cada artista. Vejamos:

---

<sup>114</sup> HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2011, p 13-18.



**Fig. 12** - Página inicial do livro “*Hombre americano a todo color*” (1975), com anotações manuscritas.<sup>115</sup>

Constam no documento as seguintes nomeações:

“*Su imagen*” – José Luis Cuevas (México), Jacobo Borges (Venezuela), Armando Morales (Nicarágua).

“*Piel, órganos, erotismo*” – Agustín Fernández (Cuba).

“*Sus cosas*” – Beatriz González (Colombia).

“*Su tiempo*” – Luisa Richter (Venezuela).

“*Sueños*” – Rodolfo Abularach (Guatemala).

“*Mitos*” – Fernando de Szyszlo (Peru) e Hermenegildo Sábat (Uruguai).

“*Sus espacios*” – Roberto Aizemberg (Argentina).

“*La pelea*” – Carlos Prada (Venezuela).

“*Sus juguetes*” – Rogelio Polesello (Argentina).

<sup>115</sup> Cf. TRABA, Marta. *Marta Traba en facsímil*. Editor: Fernando Zalamea. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2014, p. 79.

“*La muerte*” Francisco Rodón (Porto Rico).

“*El amor*” – Luis Caballero (Colombia).

“*El artista em persona*” – Luiz Díaz (Guatemala).

Cada parte destacada nos subtítulos compunha um todo, ou seja, elementos de um mesmo corpo artístico. Trata-se de uma figura multifacetada e multicolor formada a partir da América Latina e denominada de “*hombre americano*”. Sobre o significado do termo, ela afirmou que

*El hombre americano que propongo en este libro es, por supuesto, una invención crítica. Podrían amarse muchos otros, pero, partiendo de artistas unidos por anhelos semejantes e igual autenticidad, tendrían fatalmente un aire de familia con el modelo propuesto. Lo importante es que se reconozcan muchos hombres y sientan el parentesco con sueños, mitos, imágenes, juegos, habla, sentimientos, terrores, aprensiones, similares a los suyos y a los de su grupo... Al revés del fin de siglo, cuando se experimentaba el orgullo de “ser igual” y ciudadano del mundo, este singular cruce de la historia proclama el orgullo de “ser distinto”, de pertenecer a minorías, de llamarse marginados o provincianos. Un ser informe, sin existencia definida, carece de destino pero, apenas se organiza y construye, echa a andar. No he tratado de armar un bello monigote de utilizaría aprovechando buenas soluciones estéticas, sino que he tenido cuidadosamente en cuenta el hecho de que trato con artistas de carne y hueso y que el resultado de sus trabajos tiene que ser, por fuerza, verdadero y, sobre todo, vivo.<sup>116</sup>*

Nota-se que a proposta de “*hombre americano*”, elaborada por Marta Traba, seria uma invenção crítica de um ser distinto, marginal, multicolor, provinciano, capaz de representar diferentes grupos e aproximar artistas com desejos semelhantes. Além de um ser que simbolizasse a antítese do homem universal, internacional e cidadão do mundo, estabelecendo uma relação de alteridade entre o regional e o mundial. Além disso, a partir das nacionalidades dos artistas analisados, também foi possível notar que a referência central foi a América Latina, com destaque para os países em que a intelectual desenvolveu relações mais próximas, tais como a Colômbia, Argentina, Venezuela e México.

Não foi mera coincidência que o ensaio sobre arte latino-americana introduziu a obra, cujo título é “*hombre americano a todo color*”. Assim como o *hombre americano*, a arte latino-americana também seria uma invenção crítica, distinta, marginal, multicolorida, provinciana e aglutinadora de anseios semelhantes. Por sua vez, a alteridade é estabelecida com as artes do eixo EUA-Europa, reconhecidas muitas vezes, como o modelo “universal” a ser seguido.

---

<sup>116</sup> TRABA, 1995, p.19.

Assim, ambas as ideias (*hombre* americano e arte latino-americana) foram tomadas como projetos ou estratégias identitárias de afirmação cultural.

No ensaio, Marta Traba comentou que o *hombre* americano seria caracterizado da seguinte maneira: “informe, sem existência definida, carente de destino, mas assim que organizado e construído, começaria a caminhar”<sup>117</sup>, ou seja, uma invenção crítica a ser trabalhada, bem como a sua ideia de arte latino-americana. Ela ainda alertou que não se tratava de um fantoche ou algo artificial, mas, pelo contrário, uma construção feita a partir de trabalhos “verdadeiros” e “vivos”. Esses adjetivos, apesar de subjetivos, podem remeter à ideia de originalidade. Nesse sentido, os artistas que selecionou estariam alinhados a essa perspectiva.

A noção de originalidade já foi muito discutida pela história da arte moderna. Como se sabe, desde o século XIX, inicialmente na Europa, as vanguardas artísticas modernistas exerceram a crítica ao passado “acadêmico” e seguiram em busca de “originalidade” nos movimentos que se seguiram ao longo do século XX. Segundo Jorge Coli, foi a partir do impressionismo que a ideia de originalidade se modificou e que o público se acostumou com a genialidade mais imediata, formalmente original e com referências culturais estritamente concentradas na subjetividade, tendo como grandes referências Monet, Van Gogh ou Picasso

<sup>118</sup>.

Marta Traba ressaltou um projeto latino-americano capaz de propor ao mundo algo original, moderno e resistente às tendências estrangeiras. Para Juan Gustavo Cobo Borda, Traba estava lidando com um contexto de grande impacto da cultura estadunidense na região. Em termos de artes plásticas, ele indicou, por exemplo, o expressionismo abstrato, a pop arte e o cinetismo, como correntes muito difundidas nos Estados Unidos naquele momento. Para o autor, o arquétipo multifacetado do “*hombre americano a todo color*” seria a confluência de visões particulares em um prisma unificador em oposição às tendências norte-americanas.<sup>119</sup>

Em síntese, para Marta Traba, não existia uma arte latino-americana, mas variadas manifestações artísticas e culturais no continente que podiam se confluir numa estratégia cultural a ser construída por artistas e intelectuais. No que tange especificamente aos artistas, esse projeto de todas as cores reuniria nomes já consagrados naquele momento, como o mexicano José Luis Cuevas, e novas gerações, como a colombiana Beatriz González. Todos

---

<sup>117</sup> Idem.

<sup>118</sup> Ver COLI, 1994, Op. cit., p. 8-9. Também *apud*. COTA JR., 2016, p.120.

<sup>119</sup> COBO BORDA, 1995, p.12.

reunidos por suas visões particulares e por certa resistência crítica às tendências externas, possibilitando ao mundo um ponto de vista latino-americano, periférico e distinto do universal.

O ensaio de Aracy Amaral, intitulado “O regional e o universal na arte: por que o temor do pelo latino-americanismo?”<sup>120</sup>, de 1978, também foi escrito no bojo da discussão sobre a identidade, trazendo contribuições importantes para o debate. Nesse sentido, ela refletiu que

Se é imperioso avançar, é preciso correr riscos. E creio que, na América Latina, este "repensar-se" atual, em termos não de "arte planetária", na área de artes plásticas, pode correr este perigo, assinalado por Klintowjtz (JT, "Na Bienal Latino Americana, os riscos do nacionalismo xenófobo", 9 set. 78), mas a experiência não é apenas válida, como inadiável. Vivemos longos anos sob o domínio colonial primeiro, e a seguir dos imperialismos econômicos que conformaram o comportamento de todos os que aqui vivem, nativos, importados ou imigrados e mestiçados. Mais ainda: não estamos liberados das metrópoles, sejam elas das tendências que forem, do ponto de vista de modelos sociais, políticos e econômicos. Assim sendo, é quase utópico, de fato, o anseio por uma autonomia do ponto de vista artístico. Mas é válida essa aspiração.<sup>121</sup>

No trecho, Aracy Amaral validou a aspiração da arte latino-americana como uma estratégia cultural de conscientização e de motivação, capaz de promover ações que estimulem os próprios latino-americanos a se conhecerem melhor. Segundo Amaral, mesmo havendo “riscos de nacionalismo xenófobo”, como alertou o crítico de arte Jacob Klintowitz, em plena Bienal de Arte Latino-americana, o avanço de tal iniciativa continha o seu valor. Essa sua visão estava em confluência com a de Marta Traba.

Aracy Amaral também alertou que realizar ações completamente autônomas seria algo “quase utópico”. Afinal, a América Latina esteve sob o “domínio cultural europeu e dos imperialismos econômicos”, inclusive na contemporaneidade. Ao caracterizar a América Latina, a autora refutou a ideia de que a região fosse um “prolongamento” europeu ou “reedição” das experiências norte-americanas, mas, em vez disso, seria um lugar com características sociais próprias, tais como a mestiçagem da população, as desigualdades sociais e a liderança de elites brancas. Também indicou que a América Latina não estava livre de tendências, modelos sociais, políticos e econômicos impostos pelos “centros”. Diferentemente de Marta Traba, a intelectual brasileira disse que “inexistia” a “dicotomia” entre o “latino-americano” e o “universal”. Na sua perspectiva, há semelhanças evidentes na produção de artistas residentes em qualquer metrópole ocidental.

---

<sup>120</sup> O ensaio está inserido no livro *Arte e meio artístico (1961-1981): entre a feijoada e o x-burguer*, publicado em 1983.

<sup>121</sup> Cf. AMARAL, 1983, p. 293.

Para Aracy Amaral, era válida a busca pelo regional antes de se querer chegar ao global. Assim sendo, o artista que levasse em consideração as condições locais, poderia, de fato, contribuir autenticamente para a arte planetária ou universal. Para ela, alguns artistas conseguiram ser notados no exterior justamente por apresentarem alguma identidade local. Ela citou como exemplo a brasileira Tarsila do Amaral, o uruguaio Pedro Figari, o mexicano Rufino Tamayo e o estadunidense Alexander Calder, entre outros. No entanto, advertiu que o caminho inverso, do universal para o local, seria algo artificial, concordando, nesse ponto, com Marta Traba.

É interessante notar que a intelectual brasileira rompe com o que chamou de “dicotomia” entre dois espectros – o universal/arte global e o regional/arte latino-americana. Porém, cabe elucidar que as chances de um artista provindo do hemisfério sul não são as mesmas que aquelas de um artista provindo do hemisfério norte. Seria um erro crítico pensar que a brasileira Tarsila do Amaral concorre em pé de igualdade com o estadunidense Alexandre Calder. E isso nem se trata de uma comparação técnica, mas uma simples constatação sobre o lugar de expressão de cada um deles. Nesse sentido, é preciso pensar na correlação de forças e poderes existentes entre centros e periferias, mesmo que esses espectros sejam relativos e imponham condições dentro de uma mesma região ou país.

Aracy Amaral compactuava da noção de que a identidade latino-americana devia celebrar a sua diversidade, rechaçando ideias fechadas que diluem as especificidades. Mas até que ponto isso seria possível? Na sua visão, a diversidade latino-americana, com as suas contradições, problemas sociais, a forte expressão popular, a mistura de povos e culturas e, ainda, o erudito dos grandes centros, formavam o “clima” latino-americano que reverberava na atividade artística. Esse cenário era algo muito diferente da Europa, dividida entre o “erudito” e o “pseudo-erudito”, ou da sociedade de consumo e pragmática dos EUA na época.

Assim sendo, em seu ensaio, a intelectual brasileira concluiu que

Até os dias presentes, a América Latina, por toda a sua dependência histórica tem aspirado (digo, as classes dominantes) a uma identificação com a Europa e Estados Unidos, e não se tem visto ou não tem desejado ver-se a si... Para mim, o interesse latino-americano por seu próprio continente ajudará a desfazer essa distorção, sem falsas idealizações. Um caminho que pode ter seus perigos, mas é crucial na afirmação de nossa condição terceiro-mundista em desenvolvimento, de uma cultura em plena gestação.<sup>122</sup>

---

<sup>122</sup> Ver AMARAL, 1983, p. 295.

Ainda, alguns anos depois definiu a sua concepção de arte latino-americana da seguinte maneira:

O conhecimento de suas realidades artísticas desmanchou para mim por completo a ideia preconcebida de uma “arte latino-americana” e me levou a perceber o meio artístico do continente americano não como um bloco único, mas como uma formação bastante peculiar de países ou regiões. Isso, porém, não apaga o fato de que – em contraste com culturas econômicas e politicamente hegemônicas - permanecem visíveis nossas singularidades e afinidades, as quais devemos preservar em nome de problemas comuns, de uma história similar e de um destino ainda indefinido do ponto de vista de sua afirmação global.<sup>123</sup>

Para Aracy, essa arte regional existe em contraste com outras regiões, como a estadunidense e a europeia, fora disso, ressaltam-se as particularidades da arte produzida em cada país latino-americano. Contudo, admite as afinidades entre os países, calcadas em experiências históricas similares e valoriza a afirmação cultural da região.

Além disso, para ela, o que estava em jogo na década de 1970 era uma estratégia de afirmação cultural, a qual ainda necessitava de apoio coletivo de artistas, críticos, historiadores, elites, entre outros. A partir disso, os latino-americanos poderiam se ver melhor ou se aproximarem mais ao se conhecerem, algo que ainda não ocorria, já que durante séculos, a atenção da região estava voltada aos europeus e aos EUA. Mesmo correndo os riscos inerentes de qualquer projeto identitário, como, por exemplo, o mencionado “nacionalismo latino-americano”, a aspiração latino-americana era válida, pois possibilitava uma maior conscientização dos próprios latino-americanos acerca de suas condições e possibilidades, desfazendo assim possíveis distorções ainda existentes.

Até aqui, nota-se que tanto Marta Traba quanto Aracy Amaral apoiavam a existência da arte latino-americana. A primeira a entendia como parte de um projeto cultural identitário mais amplo a ser construído, essencial no combate ao projeto “colonialista” da arte “global”. Já a segunda entendia a arte latino-americana como uma estratégia de afirmação cultural relevante, inadiável, arriscada, mas fundamental para aproximar os próprios latino-americanos em termos culturais. Ambas acreditam que essa estratégia poderia promover maior conhecimento mútuo, combatendo distorções do passado e sujeições no presente.

Esses e outros pontos de vista sobre a arte latino-americana foram debatidos em um evento nos Estados Unidos durante a década de 1970.

---

<sup>123</sup> Cf. AMARAL, A. A. *Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005)*... p. 12.



## 2.2 Reflexões sobre a arte latino-americana a partir das participações de Marta Traba e Aracy Amaral no Simpósio de Austin.

Em outubro de 1975, ocorreu na Universidade do Texas, na cidade de Austin, o Simpósio sobre Arte e Literatura Latino-americana, mais conhecido apenas como o Simpósio de Austin. O evento reuniu escritores, críticos, historiadores e artistas dos mais variados países do continente, dentre eles: Juan Acha (Peru), Rita Eder (México), Rufino Tamayo (México), Donald Goodall (EUA), Octavio Paz (México), Frederico de Moraes (Brasil), Damián Bayón (Argentina), Marta Traba (Argentina/Colômbia) e Aracy Amaral (Brasil). Também estava prevista na programação a inauguração de uma exposição de arte denominada “Plural”, em referência à *Revista Plural*.<sup>124</sup>

O evento foi promovido pela própria Universidade do Texas, mas de acordo com Aracy Amaral, a ideia geral partiu do crítico norte-americano Donald B. Goodall, com o reforço do Prof. Rodolfo Cardona, do Departamento de Letras Hispânicas da Universidade do Texas, além de Octavio Paz, diretor da *Revista Plural*, e Kasuya Sakal, redator da mesma revista. Outra contribuição significativa foi a do crítico Damián Bayón, que reuniu as atas das apresentações em uma publicação de 1977, intitulada “*El artista latinoamericano y su identidad*”.<sup>125</sup>

O Simpósio de Austin teve uma enorme importância na época, pois além de ter reunido grandes estudiosos do assunto, possibilitou um debate sobre as principais questões acerca da arte latino-americana, tais como a própria existência e relevância desse campo. Alguns intelectuais já chegaram ao evento com certo prestígio por causa de suas produções anteriores sobre o tema da arte latino-americana e que certamente tiveram impacto nos debates, tais como a própria Marta Traba e o historiador argentino Damián Bayón.<sup>126</sup>

Outros intelectuais passaram a ter uma relação mais frutífera com a temática a partir do evento, como é o caso da brasileira Aracy Amaral, que, desde 1975, passou a trabalhar mais

---

<sup>124</sup> A *Revista Plural* foi uma das patrocinadoras do evento. Sobre a exposição, há um ensaio de Aracy Amaral que deve ser analisado posteriormente.

<sup>125</sup> A obra revelou um debate riquíssimo travado por intelectuais e artistas acerca do tema e compõe o corpo documental desta tese. Ver BAYÓN, Damián (org.). *El artista latinoamericano y su identidad*. Caracas: Monte Avila editores C.A., 1977.

<sup>126</sup> Na época, Marta Traba havia publicado o seu livro *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950/1970* (1973), e Damián Bayón, já havia lançado o seu livro *América Latina en sus artes* (1974). Na literatura e nas artes plásticas as presenças de Octavio Paz e Rufino Tamayo também foram destacadas. Contudo, algumas ausências foram sentidas, como a do crítico de arte argentino Jorge Romero Brest e o cubano José Gómez Sicre, responsável pela difusão das artes plásticas da América Latina no âmbito da OEA. Ver: *Arte e meio artístico (1961-1981): entre a feijoada e o x-burguer*. São Paulo: Nobel, 1983, p. 225.

regularmente com o assunto, escrevendo textos, ministrando disciplinas, elaborando eventos etc. A própria Aracy Amaral, posteriormente, admitiu a importância do evento na sua trajetória. Ela disse que o debate sobre “a realidade cultural latino-americana... se iniciou, de maneira mais incisiva, a partir da minha participação no Simpósio de Austin, no Texas, em 1975. Data desse momento o encontro com artistas, críticos e historiadores dos demais países latino-americanos, em discussões que se prolongaram pelas décadas de 80 e 90”<sup>127</sup>.

Em seu ensaio intitulado “Do Simpósio de Austin”, de 1975, Aracy Amaral destacou que o evento foi, sobretudo, um “encontro latino-americano”, e que os especialistas de outras localidades, principalmente os estadunidenses, “parecem ter operado mais como observadores da efervescência da problemática de um continente em expansão”<sup>128</sup>. Essa maior intensificação do debate sobre arte e cultura latino-americanas também havia sido apontada por Damián Bayón, o qual tinha afirmado, na época, que a América Latina estava em evidência e que no âmbito das artes, as artes visuais deveriam se empenhar para que se alcançassem o sucesso da música e da literatura na região. Ao mesmo tempo, Aracy Amaral rebateu que o importante não era a América Latina estar na moda para a Europa ou para os EUA, mas sim era relevante que a região passasse a ser vista pelos próprios latino-americanos. Nesse sentido, ela disse “que a própria América Latina começa a se considerar com seriedade em todas as suas manifestações artísticas”<sup>129</sup>.

Outro aspecto interessante elucidado no ensaio da brasileira foi em relação à problemática central discutida entre os especialistas do simpósio. Segundo Aracy Amaral,

A problemática surgia, a florava de igual maneira nas sessões que se sucediam: a ambiguidade do "ser" latino-americano, a busca da identidade, a necessidade da arte comprometida ou o seu perigo para a renovação da expressão artística, a rejeição, o medo e o fascínio pelo popular, o problema da alienação do artista do continente. A posição de um Borges, e a tese da "arte de resistência" de Marta Traba. O homem, a anedota sobre o homem, ou o texto, a obra? Como analisar a obra: a partir de uma dada situação político social, ou a partir da obra em si?<sup>130</sup>

É possível supor que tudo isso tornava o Simpósio de Austin um marco importante na construção de um projeto ou estratégia identitária transnacional a fim de reconhecer a produção cultural realizada na América Latina como um espaço comum e plural. Além disso, essa estratégia possibilitaria uma maior afirmação cultural da região em um cenário internacional

<sup>127</sup> Cf. AMARAL, A. A. Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005)... p. 12.

<sup>128</sup> AMARAL, 1983, p.222.

<sup>129</sup> AMARAL, 1983, p.223.

<sup>130</sup> AMARAL, 1983, p.224.

predominantemente ocupado por europeus e norte-americanos. Por isso, a problemática da identidade foi amplamente discutida no evento, levantando questionamentos sobre o “ser” latino-americano, as implicações nas artes e na literatura dessas ideias e a possibilidade de resistência às difusões dos grandes centros ocidentais.

A própria relação entre a América Latina e o ocidente estava sendo questionada conjuntamente. Ao refletir sobre esse momento no futuro, Aracy Amaral recordou a posição destacável do intelectual mexicano Jorge Alberto Manrique durante o simpósio, que disse:

De qualquer maneira [...] é a estrutura mesma do ser latino-americano que é confusa. Historicamente, sim, somos ocidentais, a mim isso me parece indubitável, mas cada vez que queremos provar o quão ocidentais somos, exatamente, iguais ao modelo que nos é proposto, descobrimos ao mesmo tempo que não somos ocidentais. [...] É que para mim isto não é um defeito (nem defeito nem qualidade), é nosso ser constitutivo, e a expressão deste ser constitutivo é a resposta a nossa circunstância precisa, mesmo em termos econômicos, sociais e políticos e desde logo culturais, é tomar qualquer dos dois partidos possíveis. A ideia de que vamos ser iguais aos ocidentais é uma constante, tão constante como a ideia de insistir em nossa personalidade própria e diferente do Ocidente.<sup>131</sup>

Outro aspecto interessante é pensar sobre os motivos pelos quais um evento composto em sua maioria por latino-americanos estaria sendo realizado numa cidade dos Estados Unidos, em pleno período da Guerra Fria. Essa aparente contradição não passou despercebida por Marta Traba na época, que afirmou: “*parece una ironia que sea la Universidad de Austin en Texas, USA, quien debata un tema que nos concierne exclusivamente y que tantos tristes epígonos que vegetan en nuestros países, prefieren desechar*”.<sup>132</sup> Nesse sentido, Marta Traba chamou a atenção dos próprios latino-americanos pela falta de interesse na temática até então, sobretudo aqueles que insistiam em ignorar a região.

Apesar de ser válida a crítica, não se pode ignorar a existência de iniciativas anteriores ao simpósio que buscaram uma maior convergência entre os latino-americanos na arte e na cultura. Um exemplo disso foi o Museu da Solidariedade, encabeçado pelo renomado crítico brasileiro Mario Pedrosa, ainda durante o governo de Salvador Allende, no Chile, no início da década de 1970.<sup>133</sup> Também cabe mencionar outras iniciativas semelhantes ao Simpósio de Austin, como, por exemplo, o encontro promovido pela Unesco em Quito, no Equador, na década de 1960, de onde surgiram publicações como “*América Latina en su literatura*”,

<sup>131</sup> Apud AMARAL, 2006, p. 152-153. Cf. BAYÓN, 1977, p. 73-74.

<sup>132</sup> Apud BAYÓN, 1977, p. 42.

<sup>133</sup> Tal iniciativa será abordada em outro capítulo da tese por meio do ensaio de Aracy Amaral sobre o assunto.

“*América Latina en su artes*”, “*América Latina en su arquitetura*”, algo que serviu de referência para o evento nos EUA.

Apenas em 1998, ao refletir posteriormente sobre aquele momento, Aracy Amaral destacou o fato de o encontro entre especialistas latino-americanos ter ocorrido justamente nos EUA, em um período marcado pela existência de vários regimes militares na América Latina, apoiados pelo país norte-americano.<sup>134</sup> Nesse sentido, cabe pensar na relação entre o evento e o período histórico em que se insere a Guerra Fria, levando em consideração fatores culturais e políticos.

Após a Segunda Guerra Mundial, com o desenrolar da Guerra Fria, ganharam força na América Latina os regimes capazes de manter afastada a ameaça comunista. O sentimento antifascista comum até a Segunda Guerra aos poucos foi perdendo espaço para o sentimento anticomunista. Nesse contexto, a Revolução Cubana de 1959 foi um marco, tanto para as esquerdas latino-americanas quanto para a promoção de operações que afastassem a América Latina do comunismo. Além disso, cabe mencionar a subida do socialista Salvador Allende no Chile, em 1970, e a Revolução Sandinista na Nicarágua, em 1979, que estimularam o intervencionismo dos Estados Unidos, patrocinando golpes e ditaduras na região, o que também gerou reações contrárias nos mais diversos âmbitos.

Para Sidnei Munhoz, é possível imaginar naquele período um mundo polarizado. Ele ressaltou que, de modo geral, os embates da Guerra Fria eram apresentados de forma maniqueísta, o bem contra o mal, capitalismo contra comunismo, imperialismo contra anti-imperialismo, colonialismo contra o anticolonialismo. Além disso, Munhoz afirmou que

A Guerra Fria justificou a intensificação da repressão e o aumento do controle sobre as populações tanto no campo soviético quanto no estadunidense. Durante o período da Guerra Fria, EUA e URSS rivalizaram-se nas mais diferentes regiões do planeta com o objetivo de concretizar os seus diferentes projetos políticos. Se de um lado, a Guerra Fria implicou o alargamento de conflitos, em escala global, de outro, após um período inicial marcado por posturas exacerbadas, ela produziu um sistema balanceado de relações e padrões toleráveis e previsíveis de confronto.<sup>135</sup>

Para a historiadora Maria Helena Capelato, houve no período a coexistência de dois movimentos em relação à unidade americana. De um lado, havia a tentativa de constituição de uma identidade latino-americana e, de outro lado, havia a institucionalização do sistema interamericano, que além de englobar os EUA, confirmava e legitimava sua liderança política

---

<sup>134</sup> AMARAL, 2006, p. 148.

<sup>135</sup> Cf. MUNHOZ, Sidnei J. Imperialismo e Anti-imperialismo, Comunismo e Anticomunismo durante a Guerra Fria. *Revista Esboços*, Florianópolis, v. 23, n. 36, p. 452-469, fev. 2017, p. 455.

no continente.<sup>136</sup> Afinal, todos esses fatores colaboravam para tornar a América Latina um jogador significativo no cenário internacional, despertando o interesse de potências.

Já Mariana Villaça chamou a atenção para a questão dos organismos e tratados como espaços de prospecção e manutenção de “influências”. Para ela, a Guerra Fria estimulava a expansão de fronteiras da influência estadunidense. Ao mesmo tempo, manter as fronteiras existentes também era importante, para isso, eram produzidos os discursos da ‘segurança hemisférica’, do ‘interamericanismo’, institucionalizados pela TIAR (Tratado Interamericano de Assistência Recíproca, firmado no Rio de Janeiro – 1947) e pela OEA (Organização dos Estados Americanos, tratado firmado em Bogotá – 1948).<sup>137</sup> Já outros organismos como a CEPAL, vinculada à ONU, propunham alternativas para pensar o terceiro mundo no âmbito socioeconômico, sem alinhamentos automáticos com as superpotências. Foi em ambientes como esse que ganhou força, por exemplo, a teoria da dependência, tão importante para o pensamento latino-americano na época.

Foi nesse cenário profícuo que ocorreram diversos encontros entre especialistas latino-americanos, impulsionando o pensamento intelectual sobre o lugar da América Latina no mundo. Por isso, é importante pensar o Simpósio de Austin também como algo paralelo a esses outros eventos dos mais variados âmbitos e, ao mesmo tempo, inserido em um contexto mais amplo da Guerra Fria. Destaca-se o fato de que essa iniciativa não partiu do nada e que também não foi indiferente à existência desse simpósio nos Estados Unidos naquele momento, tanto que isso foi percebido por Marta Traba e Aracy Amaral.

Pensando mais especificamente no simpósio, como foi mencionado, a questão da identidade na arte latino-americana foi um problema amplamente discutido pelas duas intelectuais e pelos demais especialistas presentes. As considerações de ambas sobre esse e outros assuntos que envolvem os temas da arte e cultura na América Latina estão presentes nos seus respectivos ensaios apresentados na ocasião e publicados posteriormente.

---

<sup>136</sup> CAPELATO, M.H. O gigante brasileiro na América Latina, ser ou não ser ‘latino-americano’. In: MOTA, C.G. (org.). *Viagem incompleta. A experiência brasileira (1500-2000): a grande transação*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, p. 285-318, 2000, p.302.

<sup>137</sup> VILLAÇA, Mariana. Estados Unidos: ‘farol’ e ‘política’ da América Latina. In: MUNHOZ, Sidnei J.; SILVA, Francisco Carlos Teixeira da (orgs.). *Relações Brasil-Estados Unidos: séculos XIX e XXI*. Maringá: Eduem, 2010, p. 77.

“Somos latino-americanos”<sup>138</sup> foi o título atribuído ao ensaio de Marta Traba, escrito para a sua apresentação no Simpósio de Austin na primeira sessão do evento, em 27 de outubro de 1975. Nele, a crítica argentina inicia e depois finaliza o seu texto questionando a existência da arte latino-americana. Mais uma vez, a resposta foi categórica e enfática: “*NO EXISTIMOS*”<sup>139</sup>. O sentido de existência empregado aqui se refere à noção de reconhecimento como uma categoria única ou distinta no âmbito das artes.

No texto, a intelectual indicou que a questão da existência cultural de um campo artístico está relacionada à sua recepção ou à atenção dada a determinada produção nesse campo. Nesse sentido, alertou que Paris e Nova York permaneciam como grandes centros da arte mundial. Para ela, a maneira como esses lugares recebiam ou difundiam a arte produzida em outros lugares do mundo tinha muito peso na formação de um campo. Um exemplo disso era a arte africana que, no seu ponto de vista, passou a existir para a Europa quando Picasso a incorporou em sua pintura.

Para Marta Traba, havia o ímpeto hegemônico desses lugares em definir o que seria arte. Nesse sentido, alertou que naquele momento havia um “projeto imperialista destinado a desqualificar as províncias culturais e a unificar os produtos artísticos em um conjunto enganosamente homogêneo que tende a fundar a cultura planetária”<sup>140</sup>. Ela também caracterizou tal projeto da seguinte maneira:

- 1) Produção incessante de arte de consumo.
- 2) Liquidação do conceito de arte como ficção acusando-o de anacronismo.
- 3) Escalada do terrorismo das vanguardas.

Para Marta Traba, a arte de consumo seria parte de um processo de aniquilação da arte de caráter representativo, perceptível e específico, superestimando as criações padronizadas, sujeitas a pedidos do mercado, assim como um produto de consumo. Ao renunciar à arte de ficção, em que o autor faz uma leitura particular da realidade, o projeto universalista

---

<sup>138</sup> O texto escrito para a sua apresentação no Simpósio de Austin se encontra publicado no livro intitulado *El artista latinoamericano y su identidad*, organizado por Damián Bayón, contendo as atas do evento. Na ata da primeira sessão, o texto de Marta Traba aparece sem título. No entanto, a expressão “Somos latino-americanos” está contida no conteúdo do texto. A expressão também foi utilizada como o título do ensaio na versão autorizada pelo *Museo de Arte Moderna de Bogotá*. Neste trabalho, será utilizada a versão contida nas atas, porém, será mantido o título atribuído para facilitar a sua referência. Ver: TRABA, Marta. “*Somos latinoamericanos*” [27 de octubre de 1975 – *Primera Sesión*]. In: BAYÓN, Damián (org.). *El artista latinoamericano y su identidad*. Caracas: Monte Avila editores C.A., 1977. Na pesquisa em acervo foi encontrada uma versão datilografada do texto intitulada “*Existe el arte latinoamericano como una expresión artista distinta?*”.

<sup>139</sup> *Apud* BAYÓN, 1977, p. 38.

<sup>140</sup> *Idem*.

incentivaria, por meio de demanda e circulação, modelos artísticos pouco ameaçadores ao *status quo*. Já as vanguardas, por sua vez, estavam perdendo a sua capacidade de representar qualquer grupo humano, tornando-se emissárias de entretenimentos inócuos, “estúpidos” e de satisfação das elites. Em suma, esse projeto de arte planetária indicado por Marta Traba incentivava a despolitização da arte e a perda de sua capacidade de perdurar em favor de algo consumível e pouco representativo. Além disso, na sua visão, esse projeto não incluía a América Latina como zona produtora, mas reprodutora e consumidora dos modelos elaborados nos grandes centros e tidos como universais.

Marta Traba, que leu o livro de Simón Marchan Fiz intitulado “*Del arte objetual al arte de concepto*”<sup>141</sup>, inferiu que no balanço realizado pelo autor espanhol sobre a produção artística na época, os únicos artistas latino-americanos citados no panorama internacional foram aqueles que se assimilaram melhor às vanguardas da arte cinética, conceitual e vídeo-simuladores, como o “Grupo Glusberg”, de Buenos Aires.

Na verdade, trata-se do chamado *Grupo de los Trece en Arte*<sup>142</sup>, liderado por Jorge Glusberg, em Buenos Aires. Este foi um grupo interdisciplinar que visava a um maior diálogo entre a arte e as mais variadas frentes. Sob a liderança de Jorge Glusberg, o grupo acabou formando núcleos e escolas em Buenos Aires, a fim de multiplicar as possibilidades de criação, produzir em maior escala e difundir novas propostas artísticas que fossem confluentes com as correntes internacionais. Como se sabe, muitos trabalhos provindos desse grupo foram premiados em eventos mundiais, como, por exemplo, a Bienal de São Paulo, na década de 1970.

Em 1978, Jorge Glusberg lançou o seu livro intitulado “*Retórica del arte latino-americana*”, em que refletiu, dentre outros temas, sobre a relação entre arte e tecnologia. Glusberg também lançou conceitos importantes para pensar a atuação artística, como “arte de sistemas”, que designava que os trabalhos artísticos são entendidos como sistemas de signos que respondem a diferentes referências, tais como política, ecológica, conceitual, cibernética, entre outras. Assim, o seu grupo se mostrava naquele momento aberto ao diálogo com movimentos e tendências internacionais.

---

<sup>141</sup> O livro do espanhol Simón Marchan Fiz intitulado “*Del arte objetual al arte de concepto*” foi lançado na década de 1970 e pretendeu dar um balanço da arte produzida entre meados da década de 1960 e 1974, sintonizando questões culturais, artísticas e políticas com o panorama artístico internacional.

<sup>142</sup> Para saber mais sobre o Grupo de los Trece en Arte, ver artigo: GLUSBERG, Jorge. *El Grupo de los Trece en Arte de Sistemas*. Buenos Aires, Argentina: CAyC, Diciembre de 1971. Disponível em: <https://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/761205/language/es-MX/Default.aspx> (acesso em 09 de fevereiro de 2019).

Marta Traba enxergava com desconfiança essa posição e, em alguns casos, até reprovação. A sua perspectiva era divergente da chamada arte tecnológica e a favor da pintura como suporte artístico eficaz na permanência de valores artísticos nos quais acreditava. No seu entendimento, havia um embate entre projetos e perspectivas. Para ela, existia, de um lado, um projeto “latino-americano”, identitário, resistente, conectado ao tecido político-social e com a perspectiva artística figurativista, regional e representativa. Do outro lado, o projeto de arte “global”, universal, imperialista, colonialista, conectado ao consumo e aos modelos internacionalizantes de variados movimentos, tais como *happenings*, *body-art*, *mechanical-art* e arte tecnológica/industrial.

No ensaio e livro “*Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950/1970*”, de 1973, a intelectual ressaltou que o crescimento da *pop art*, *happenings* e da arte tecnológica/industrial estava ligado à sociedade de consumo. Para Marta Traba, mesmo entre os artistas latino-americanos crescia o interesse pelo “*show*”, fruto da “ditadura tecnológica” e pelo consumismo fortemente presente na cultura estadunidense da época. Isso, no seu entendimento, configurava uma “estética da destruição”.

Para ela, o projeto de arte “global” havia triunfado na América do Norte e na Europa, com a *body-art*, *funk-art*, pinturas hiper-realistas e *mechanical-art*. Para esse tipo de produção, Marta Traba atribuiu adjetivos corrosivos, tais como “repugnantes aberrações”, “fetichismos”, “cultistas dementes”, entre outros. Além disso, sobre a adesão dos artistas ao projeto de arte global, disse o seguinte: “Não há razão para inferir que o projeto tenha triunfado devido à facilidade de entrega do artista. O artista foi assediado, confundido, comprado, seduzido, ameaçado: ele foi levado a acreditar que a demência, a patologia e o não-senso eram sinônimos de libertação”<sup>143</sup>. Traba colocou o artista na posição de “assediado” e, de certa maneira, vítima desse processo, o que pode ser algo bastante questionável, visto que o artista é o sujeito de sua própria trajetória, podendo optar em determinados momentos por caminhos que não sejam exatamente esses que ela criticou.

Outro problema para a intelectual residia no fato de que os artistas periféricos tentavam se adequar aos códigos “internacionais” que estavam sendo criados nesses centros difusores. Como exemplo disso, Traba citou o caso do artista porto-riquenho Rafael Ferrer que, segundo

---

<sup>143</sup> Idem.



ela, não tinha outra intenção senão oferecer um “esporádico e melancólico *show*, ao subir e descer de um tamborete”.<sup>144</sup>

Criticando a produção artística latino-americana, Traba disse que a literatura havia captado e revelado a situação da América Latina muito melhor que as artes plásticas até então. Sobre isso, ela comentou que

A literatura revelou uma extraordinária capacidade de ver através das aberturas do processo civilizatório e das invasões culturais, econômicas e políticas, e de salvar certos procedimentos, certos processos operatórios, que em si constituem uma forma de viver dentro da criação. Mas a criação de vida e de mundos vivos na literatura não constitui, realmente, uma invenção no sentido absoluto do termo, e sim a transposição de uma certa maneira de viver para a operação literária.<sup>145</sup>

Aqui, é preciso refletir sobre essa visão pessimista de Marta Traba em relação à parte da produção artística latino-americana. Como se sabe, a partir dos anos 1960, emergiu um conjunto variado de criações artísticas, que posteriormente se convencionou em se chamar de “arte contemporânea”. Em comum, nota-se o questionamento aos métodos mais tradicionais, como a pintura e a escultura, valorizando a utilização de variados suportes artísticos, como o próprio corpo e vídeos. Além disso, o crescimento dessas artes está inserido em um contexto de transformações do período, como o pós-estruturalismo, movimentos de contracultura, reivindicações civis, políticas, sociais, entre outros.

Muitas vezes, a intelectual lançou um olhar rígido para essas novas produções e suportes artísticos, em voga na segunda metade do século XX. Isso a inibia de enxergar também novas formas de resistência e questionamentos em potencial nessas produções emergentes, como *performances* e instalações. Nem tudo era só consumo e reprodução por aqui. O que dizer, por exemplo, dos artistas latino-americanos que, na época, usavam os mais variados suportes artísticos para indagarem padrões de comportamento tradicionais ou regimes políticos? Contudo, cabe ressaltar a importância da criticidade, indicada por Traba, no processo de produção artística.

Na América Latina, as novas modalidades de arte também foram muito importantes como instrumentos de questionamento aos autoritarismos existentes. Um exemplo disso, no Brasil, foi o artista Arthur Barrio, que, em 1970, criou trouxas ensanguentadas compostas por carne e ossos, enrolados em uma corda e as distribuiu em riachos, parques de Belo Horizonte, para denunciar os corpos desaparecidos durante o regime militar. Algo que despertou bastante

---

<sup>144</sup> TRABA, 1977, p. 13.

<sup>145</sup> TRABA, 1977, p. 28.

atenção na época, atraindo diversos curiosos que queriam saber se as trouxas eram cadáveres. A obra, que poderia muito bem ter sido inserida nesse espectro chamado por Marta Traba de “arte da destruição”, foi um exemplo de enfrentamento da repressão existente no Brasil.

Na Argentina, o grupo denominado de *Tucumán Arde* também foi um caso emblemático de oposição artística ao regime político daquele momento. Em 1968, um grupo de artistas organizou eventos expositivos nas cidades de Rosário e Buenos Aires, contendo documentos e imagens da província de Tucumán, denunciando a situação de pobreza, desemprego e descaso do governo, além disso, contestando o regime político e econômico. Entre as manifestações artísticas havia cartazes, pichações em paredes com o *slogan* “Tucumán Arde”, *happenings* – como servir café para despertar o público para a realidade opressora – e a organização de uma expedição à Tucumán e coletivos. O evento ganhou grande notoriedade por fugir de métodos artísticos tradicionais, unindo arte e engajamento político. Assim, o suporte artístico perene importava tanto quanto a ideia política e engajada.

No México, a partir da década de 1960, mulheres artistas passaram a utilizar o próprio corpo como suporte artístico, já em um contexto de questionamento dos costumes, do pós-estruturalismo e dos feminismos existentes. Cabe destacar, por exemplo, artistas como Ana Victoria Jimenez, Yolanda Andrade, Graciela Iturbide, Ximena Cuevas etc. Lourdes Grobet, por exemplo, fez *performances* no Museu de Arte Moderna do México, questionando a invisibilidade da mulher na sociedade e no mundo do trabalho, por ocasião do I Congresso Internacional da Mulher da ONU, na Cidade do México, em 1975. Segundo a historiadora da arte Karen Cordero Reiman, artistas mulheres no México começaram a explorar novos discursos do corpo que contestavam não apenas as formas de representação corporal, mas também o conceito de arte política que havia caracterizado as narrativas dominantes da arte mexicana até aquele momento”. Ou seja, para a historiadora, essas mulheres se “contrapunham ao discurso monumental do corpo político”, muito fortemente difundido pelo muralismo. Seus trabalhos representaram inovação na linguagem artística e questionaram o papel do corpo feminino na cultura contemporânea <sup>146</sup>. Mas é verdade que essas produções passaram a ser revisitadas somente há pouco tempo. <sup>147</sup>

<sup>146</sup> Cf. REIMAN, Karen Cordero. Aparições corporais/além das aparências: mulheres e o discurso do corpo na arte mexicana, 1960-1985. In: [catálogo] FAJARDO-HILL, Cecilia; GIUNTA, Andrea (orgs.). *Mulheres radicais: arte latino-americana, 1960-1985*, 2018, p.271.

<sup>147</sup> Recentemente, em 2018, estive na Pinacoteca do estado de São Paulo a exposição intitulada “Mulheres radicais: arte latino-americana, 1960-1985”, com a curadoria de Cecilia Fajardo-Hill e Andrea Giunta, em que algumas das obras dessas artistas estiveram presentes.

Sobre o quadro artístico da América Latina, sobretudo a partir dos anos 1960, Aracy Amaral escreveu um ensaio em 1981 reconhecendo a importância das práticas artísticas contemporâneas. Diferentemente de Marta Traba, que associou parte da arte latino-americana contemporânea à “arte da destruição”, Aracy Amaral viu um grande potencial político e contestatório nessas manifestações artísticas, as quais denominou de “não-objetualismo”. Nesse contexto, ela disse que

as atuações que singularizam o não-objetualismo na América Latina das demais realizadas desde os anos 60 na Europa e Estados Unidos são as propostas em que emerge, integrada a criatividade, a conotação política em sentido amplo (de forma direta como através da metáfora). Seja no caso de artistas colombianos, como argentinos (de 68 a 73), como alguns brasileiros (década de 60 e 70), dentre os que conhecemos. Seus propositores, ao manifestar essa intencionalidade “política”, se revelam, assim, comprometidos com o aqui/agora, tornando suas propostas diversas daquelas procedentes da informação puramente cosmopolita.<sup>148</sup>

Mais recentemente, em seu artigo, Patrícia Teles Sobreira de Souza chamou essas produções de “arte efêmera”, justamente por utilizarem suportes não perenes para a constituição da obra. Além disso, ela indicou o potencial de *happenings*, *performances*, instalações, entre outras “artes efêmeras”, em subverterem, transcenderem e colapsarem estruturas artísticas vigentes até então. Nessa direção, ela disse que

Subverter a lógica do mercado de arte e dos espaços museísticos engessados, do objeto de arte único e acabado em prol do processual, do precário e do transitório; transcender o pensamento do artista-gênio kantiano, dotado de talento para a “arte bela”; colapsar as categorizações e denominações artísticas em nome de novos predicados, na qual o corpo é suporte, o lixo é matéria e os espaços não estão restritos ao cubo branco. Todos estes atributos que caracterizam a arte contemporânea da segunda metade do século XX, são constantemente problematizados. Diante da nudez, das questões de gênero, e das múltiplas expressões artísticas, a sociedade questiona o que é arte, e, parece acreditar que é papel do artista evocar o belo. Por sua vez, os artistas adotam o mercado de arte, na qual os meios expressivos, que antes eram revolucionários, hoje são institucionalizados e obedecem a parâmetros pré-estabelecidos pelos museus e galerias (duração, tamanho, forma, etc.). (SOUZA, 2017, p.56.)

Portanto, é preciso perceber que no ímpeto de favorecer a sua concepção de arte ou o seu projeto artístico, Marta Traba acabou subestimando uma gama de produções, as quais, na sua visão, não faziam parte do projeto latino-americano. Ou, ainda, se esse tipo de arte existia por aqui, na sua perspectiva, tratava-se de cópias mal executadas da arte produzida no Norte, demonstrando uma posição mais fechada em relação aos novos fazeres artísticos,

---

<sup>148</sup> AMARAL, Aracy. *Aspectos do não-objetualismo no Brasil*. 1981. Disponível em: <https://icaadocs.mfah.org/icaadocs/THEARCHIVE/FullRecord/tabid/88/doc/1111221/language/en-US/Default.aspx> Acesso em: 08/03/2019

diferentemente de Aracy Amaral. É possível perceber várias manifestações artísticas críticas ao contexto repressivo latino-americano, mas que ainda assim foram ignoradas pela intelectual argentina.

Contudo, cabe notar que embora demonstrasse uma visão fechada para essas produções contemporâneas, Marta Traba também advertiu críticos, artistas, historiadores e a todos os envolvidos sobre a necessidade de atuações imaginativas, críticas e não submissas, considerando o que seria uma oferta externa valiosa ou prejudicial para a arte latino-americana<sup>149</sup>.

Para ela, a arte latino-americana não existia para o projeto universalizante, mas isso não significava a liquidação de sua existência. Diante disso, havia dois possíveis caminhos para os artistas latino-americanos: ou se colocavam a advertir a farsa, a distorção e a liquidação da arte ou buscavam imitar o projeto, entendendo que havia existência possível fora de seus parâmetros.<sup>150</sup> Assim, para Traba, o modo mais efetivo de fazer frente ao projeto de arte “global” seria por meio da “cultura de resistência”<sup>151</sup>, ou seja, assumir claramente uma postura crítica e, em muitos casos, “resistente” às perspectivas provindas dos chamados “centros”, percebendo os seus impactos na arte latino-americana.

No âmbito das artes plásticas, segundo a intelectual, a cultura da resistência já estava naquela altura bastante cimentada. Vários artistas latino-americanos não compactuavam com modas ou modelos universalizantes e repudiavam o projeto de arte “global”. Na sua concepção, esses artistas continham a vontade de “formular a arte como linguagem, iluminar as suas possibilidades de comunicação, mantendo-a como uma semiótica, em que a estrutura da obra adquiri seu valor único ao ser interrogada e usada por um grupo humano.”<sup>152</sup>

Para ela, essa resistência já era praticada por gerações de artistas latino-americanos. A geração pioneira seria o grupo formado pelo uruguaio Joaquín Torres García, o venezuelano Armando Reverón e o chileno Roberto Matta, que foram notáveis na execução de seus trabalhos. Mais recentemente, havia o peruano Fernando de Szyszlo, o nicaraguense Armando Morales e o mexicano José Luis Cuevas, que não se alinharam ao projeto universalista,

---

<sup>149</sup> TRABA, 1977, p. 13.

<sup>150</sup> *Apud* BAYÓN, 1977, p. 39-40.

<sup>151</sup> Essa mesma ideia já havia sido discutida em sua obra anos antes. Isso ocorreu no ensaio “*Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*”, publicado em 1973, no qual há uma parte denominada “A resistência”.

<sup>152</sup> *Apud* BAYÓN, 1977, p. 40.

juntamente a uma novíssima geração que resgatava o desenho e a figuração, reconectando-se com aspectos político-culturais e formas regionais.<sup>153</sup>

Assim sendo, para Marta Traba, o projeto de arte global visaria à “liquidação” da arte, tornando a obra mais um produto de consumo. Além disso, esse projeto estaria sendo gestado nas “metrópoles” culturais, com danos visíveis nesses lugares, por meio da arte de consumo, e nas zonas periféricas, como a América Latina, impedindo o fortalecimento de um projeto identitário próprio. Na sua concepção, isso deixaria a região, mais uma vez, suscetível às experiências de “colonização cultural”, não bastasse toda a situação de subdesenvolvimento econômico, de sociedades agrárias e pré-tecnológicas que caracterizavam a região naquele momento. A arte latino-americana de resistência, por sua vez, atuaria como uma espécie de anticorpo contra o projeto de arte “planetária” que penetrava na região. Como definiu Marta Traba, “*La resistencia es el comportamiento estético que presentamos como alternativa a los comportamientos de moda, arbitrarios, onanistas o destructivos*”.<sup>154</sup>

Finalizando a sua participação no simpósio, Marta Traba voltou a tratar da questão da “existência” da arte latino-americana. Nesse sentido, ela afirmou que

*La existencia del arte latinoamericano está ligada a nuestra capacidad para sostener nuestros puntos de vista, a la agilización de nuestros argumentos, a la modernización de la vía crítica, y a que estemos conscientes que la salvación de los marginales está en acentuar su marginalidad y dotarla de sentido. El día que digamos tranquilamente y sin miedo "somos latinoamericanos", afirmando así una categoría humana y cultural que no excluye el matiz desafiante del famoso "black is beautiful", tendremos alguna chance de proyectar nuestra existencia fuera del continente.*<sup>155</sup>

No comentário, nota-se que a noção de “existência” da arte latino-americana para Marta Traba estava ligada à importância de uma visão crítica, moderna e marginal diante do campo da arte ocidental. A existência dessa arte latino-americana estava também ligada a um projeto mais amplo de afirmação cultural, enquanto grupo humano capaz de atuar ativamente e de diferentes formas contra relações de sujeição ou submissão no âmbito cultural. Portanto, a sua intenção não residia na construção de um meio fechado e homogêneo, mas no incentivo à emergência de ações e ideias que fossem mais críticas e autônomas, mesmo que para isso significasse assumir o papel de periférico ou marginal, dotando essas categorias de sentido. Ela

---

<sup>153</sup> Idem.

<sup>154</sup> *Apud* BAYÓN, 1977, p. 42.

<sup>155</sup> *Apud* BAYÓN, 1977, p. 42.

destacou o movimento negro norte-americano dos anos 1960 como uma referência de resistência contra as hegemonias culturais e raciais e de luta por afirmação cultural.

Sobre o tema, Aracy Amaral entendeu que a “cultura de resistência”, referida por Marta Traba, não se aplicaria a todo o continente, mas a contextos específicos. Ela indagou como isso se daria em áreas mais “internacionalistas”, como em partes do Chile, Argentina, Uruguai, Sul do Brasil até São Paulo e Venezuela. No geral, Aracy Amaral reconheceu o posicionamento de Traba como sendo bastante polêmico, mas importante.<sup>156</sup>

A intelectual brasileira participou principalmente da segunda sessão do simpósio, em 28 de outubro de 1975, e interveio em outras sessões. Sobre essa participação, foi publicado o texto “Comunicação ao simpósio de Austin, Texas, 1975”, em 1983, no seu livro *Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burger*, que reúne as suas principais reflexões sobre o tema da arte latino-americana na época.<sup>157</sup>

Uma das primeiras questões abordadas em seu texto foi se a arte da América Latina existiria enquanto uma expressão distinta e única. Nesse sentido, o seu posicionamento concordava com o de Marta Traba. Segundo Aracy Amaral, “não existe arte latino-americana como uma expressão artística unitária, que represente como um todo os diversos países que constituem esta área geográfica”<sup>158</sup>. Contudo, discordou daqueles que enfatizavam o “pluralismo”<sup>159</sup> como principal identificador da arte na América Latina, afinal, o plural como característica única não seria algo definidor de nenhuma área. Por isso, fez questão de ressaltar que a distinção da arte latino-americana começava a existir à medida em que especialistas latino-americanos e norte-americanos estavam ali reunidos para discutirem sobre o tema. Assinalou ainda alguns aspectos e tendências que, na sua visão, melhor caracterizariam a arte latino-americana como um todo, como, por exemplo, a preocupação social e o interesse pela manifestação popular.

Para ela, o “popular” era uma fonte riquíssima para o desenvolvimento de uma “arte verdadeiramente latino-americana”, noção pouco clara e mal definida pela intelectual brasileira.

---

<sup>156</sup> AMARAL, 1983, p. 227-229.

<sup>157</sup> No livro publicado por Damián Bayón, a apresentação e as intervenções aparecem de acordo com a sessão de cada dia, por isso, optou-se por utilizar o texto publicado por Aracy Amaral em seu livro, pois se trata de uma versão mais completa. Ver: AMARAL, Aracy A.. *Arte e meio artístico (1961-1981): entre a feijoada e o x-burger*. São Paulo: Nobel, 1983.

<sup>158</sup> AMARAL, 1983, p. 226.

<sup>159</sup> Segundo Aracy Amaral, um dos intelectuais no simpósio defensores dessa ideia foi o peruano Juan Acha.

Já quanto à preocupação social na arte, Aracy Amaral explicou que o artista latino-americano, em geral provindo de camadas médias, estava muito conectado aos problemas característicos da América Latina. Mesmo os artistas mais formalistas ou desvinculados dos problemas sociais, como o brasileiro Ivan Serpa e o argentino Luis Fernando Bénédict, eram impactados pelas chamadas “contradições domésticas”, que, em sua concepção, eram compostas por “a injustiça social, a instabilidade política e econômica, as contínuas crises dentro das quais se desenrola a nossa História, a miscigenação intensa – africana, indígena ou a oriental, mais recente em meu país – e a herança que essa mestiçagem traz para o seu ambiente cultural”<sup>160</sup>.

Essa questão da mestiçagem, mencionada por Aracy Amaral como um traço marcante da identidade latino-americana, também foi amplamente discutida por outros intelectuais presentes no simpósio. Nessa mesma linha, Damián Bayón defendeu a importância de se pensar sobre as nossas “raízes” e laços históricos<sup>161</sup> e, no evento, comentou o seguinte: “Nós somos ‘mestiços culturais’ e isso não tem remédio, e eu estou muito feliz que somos... pois já parecemos estar em uma via de autoafirmação”<sup>162</sup>.

Para Marta Traba, sermos “mestiços culturais”, sem dúvida, era um traço de nossa identidade, mas, em sua opinião, o maior problema residia na questão da “dependência cultural”. Nessa direção, ela afirmou que

Reconhecer que temos uma série de peculiaridades, modos, comportamentos e tradições culturais distintas já parece óbvio, acho que não devemos insistir nisso, porque seria um pouco ridículo e neurótico, mas não é nada ridículo e neurótico falar sobre a dependência, porque nos mantemos dentro da dependência ... não me refiro apenas a sistemas políticos e econômicos, quero dizer, dependências culturais.<sup>163</sup>

Como se pode notar, Marta Traba enfatizou mais o aspecto da “dependência cultural” e menos a questão da mestiçagem ou possíveis características identitárias. Para ela, fortalecer o projeto identitário era uma maneira de resistir ao problema da sujeição cultural e valorizar ações mais autônomas, não reforçando pontos já consagrados, como a mestiçagem cultural. Já Aracy

---

<sup>160</sup> AMARAL, 1983, p. 228.

<sup>161</sup> Ver BAYÓN, Damián (org.). *América Latina en sus Artes*. Paris: Unesco; Siglo XXI Editores, 1974.

<sup>162</sup> No original: *Nosotros somos ‘mestizos culturales’ y eso no tiene remedio, y yo estoy muy contento de que lo seamos... e o que nosotros parecemos ya en una vía de autoafirmación*. Ver: BAYÓN, Damián (org.). *El artista latinoamericano y su identidad ...1977*, p. 48-49.

<sup>163</sup> No original: *Reconocer que tenemos una serie de peculiaridades, de modos, de comportamientos y de tradiciones culturales distintas parece ya lo obvio, yo creo que sobre eso no debemos insistir, porque sería un poco ridículo y neurótico, pero no es nada ridículo y neurótico hablar de la dependencia, porque seguimos dentro de la dependencia...no me refiero solamente a sistemas políticos y económicos, me refiero a dependencias culturales*. Ver: *Apud* BAYÓN, 1977, p. 49.

Amaral considerou importante na ocasião debater os “laços” artísticos e históricos que nos aproximavam.

Esse aspecto da mestiçagem foi tomado como um traço importante da identidade latino-americana. No entanto, isso parece ter sido visto como um dado na discussão ocorrida no simpósio e não como uma questão complexa. Afinal, pouco se discutiu sobre como esse processo ocorria de variadas maneiras, nos mais diferentes países da América Latina, ou ainda, o caráter problemático do tema, já que esse também foi um dos resultados do processo violento de colonização na região.<sup>164</sup>

Voltando para sua comunicação no simpósio, Aracy Amaral apontou também outros elementos de aproximação e tendências artísticas que possivelmente caracterizariam a arte latino-americana. Em relação às tendências artísticas, por exemplo, destacou as seguintes três principais:

a figurativa, frequentemente ligada à preocupação ecológica, ou "regionalista", como dizem com menosprezo alguns que se consideram mais "avançados"; a internacionalista (abstracionismo-geométrico ou escola norte-americana depois da II Guerra Mundial) e o surrealismo, grande denominador comum do criador continental<sup>165</sup>.

Aracy ressaltou o surrealismo, que, na sua avaliação, significava um denominador comum do continente. Além disso, para ela, o surrealismo latino-americano se destacava por ter realizado bem a fusão dos mundos (exterior e interior), atuando como “uma soma-síntese de uma experiência humana”<sup>166</sup>. Para ela, esse movimento significava uma brilhante contraposição ao pragmatismo da identidade anglo-saxã. Nesse sentido, é preciso reconhecer que a intelectual brasileira foi propositiva em sua análise, apontando características e tendências que poderiam identificar a arte da América Latina. Também não caiu nas armadilhas de uma visão simplista de identidade única ou definida apenas pela sua pluralidade.

Aracy Amaral ainda chamou a atenção para a importância de se fortalecer um ambiente promissor para o artista latino-americano, com a existência de um mercado de arte estimulante, algo ainda pouco comentado pelos demais participantes. Na sua visão, isso era o que mais atraía os artistas latino-americanos para o exterior, tornando as cidades de Paris e de Nova York dois

---

<sup>164</sup> Em ensaio escrito posteriormente, a intelectual brasileira reforçou que a mestiçagem era um traço que nos aproximava enquanto latino-americanos, mas também nos diferenciava. Ela disse que as dissemelhanças surgem pela “porcentagem maior da presença indígena, noutros pela porcentagem maior do sangue africano..., noutros pela porcentagem maior de sangue europeu, oriental ou árabe”. Cf. AMARAL, 2006, p.151.

<sup>165</sup> AMARAL, 1983, p. 227.

<sup>166</sup> Idem.



centros culturais importantes para a arte da América Latina. Um sinal disso era que muitos artistas atraídos por ambientes promissores no exterior acabavam sendo consagrados primeiramente lá fora e depois em seus países de origem. Para ela, a construção de um ambiente propício na região estimularia os artistas a criarem trabalhos e, a partir disso, surgiriam críticas interessantes sobre essa produção. Por isso, em sua lógica, era fundamental a existência de um meio artístico estimulante para irrigar toda a cadeia.

Já o crítico peruano Juan Acha se dedicou a reforçar que era preciso ir além da resistência ou aproximação, pois o problema da arte latino-americana também residia na falta de “modelos conceituais que nos compreendam e nos façam entender quem somos e, ao mesmo tempo, o fato de que queremos ser outros. Tudo isso dentro de nossa pluralidade cultural, artística, humana e social”<sup>167</sup>. Para ele, a crítica e a teoria da arte ainda não tinham formulado as bases para esses modelos conceituais capazes de explicar a arte da América Latina ou mesmo compreender uma obra e seus impactos a partir de uma ótica latino-americana. Por isso, na sua interpretação, a crítica e os intelectuais tinham um papel muito importante na elaboração de conceitos que auxiliassem a interpretar a identidade latino-americana e a construir esse olhar latino-americano <sup>168</sup>.

Além disso, para Juan Acha, o ser latino-americano deveria condicionar à nossa realidade aquilo que importava dos dois grandes centros (EUA-Europa).

*El ser latinoamericano nace y crece en un medio de grandes diferencias de toda índole, de tal forma que sus manifestaciones artísticas, son plurales y muy bien puede "importar" de los dos grandes centros artísticos, siempre y cuando los condicione a nuestra realidad externa e interna, mundial y local.*<sup>169</sup>

Na mesma linha, o historiador argentino Damián Bayón concordou com Juan Acha enfatizando a importância do papel ativo do crítico de arte na prospecção de modelos conceituais ou ideias capazes de refletirem sobre a arte latino-americana. <sup>170</sup> Ambos, portanto, destacavam as funções do intelectual nesse processo de construção de parâmetros para a análise das diferentes manifestações artísticas da região.

---

<sup>167</sup> No original: “modelos conceptuales que comprendan y nos hagan comprender lo que somos y a la vez el hecho de que queremos ser otros. Todo esto dentro de nuestra pluralidad cultural, artística, humana y social”. Ver: Apud BAYÓN, Damián (org.). *El artista latinoamericano y su identidad*.... p. 27-30.

<sup>168</sup> Apud BAYON, 1977, p. 43.

<sup>169</sup> Idem.

<sup>170</sup> BAYÓN; 1977, p.27-30.

Nota-se um debate riquíssimo sobre a identidade na arte e na cultura da América Latina, sendo possível inferir que apesar das divergências sobre um ou outro ponto, a maioria dos intelectuais e artistas presentes tinha o desejo de uma maior aproximação e construção de estratégias de afirmação cultural. Esse desejo passava pela discussão da arte latino-americana, os riscos de um projeto identitário, a necessidade de ações mais promotoras para a área, as características e limites desse campo, o lugar da arte e do artista, o papel do intelectual e os diálogos e resistências com as produções existentes em outras partes do mundo. Com o Simpósio de Austin, abriu-se um caminho para se pensar de modo coletivo a arte a partir da América Latina. Esse caminho não foi o primeiro ou o único, mas foi icônico ao reunir intelectuais e artistas em prol de um desejo latente de se enxergarem, em plena década de 1970.

A historiadora Ana Maria de Moraes Belluzzo avaliou que a partir da segunda metade da década de 1970, consolidou-se um “fenômeno ideológico e cultural”. Sendo assim, ela afirmou que

A partir da segunda metade da década de 70, então explicitamente, a indagação sobre a identidade cultural formulada nos termos de uma cultura nacional e popular é acrescida do debate sobre a arte latino-americana. A oposição entre nacional e internacional desloca-se para latino-americano versus euro-norte-americano. Da nação ao continente se dá uma extensão de território. Em vez de se olhar para trás, olha-se pela primeira vez para o lado. A aspiração de raízes próprias, manifestada nos países de passado colonial, como projeto de uma cultura autóctone, encerra mais uma tática de política cultural do que um fim em si mesmo. Pretende até instaurar a identidade... “histórica”.., lendária... Certamente, o latino americanismo nasce na década de 60, no olhar interessado pelas transformações sociais que ocorrem no continente. Na década de 70, como um fenômeno de natureza ideológica, cultural, se não corresponde às relações políticas e econômicas entre os países da América Latina, assenta-se sobre a consciência de um passado pontuado por experiências comuns.<sup>171</sup>

Em 1998, mais de vinte depois, Aracy Amaral voltou a escrever sobre esse momento histórico. No ensaio intitulado “Alteridade e identidade na América Latina”, criado para a sua comunicação no I Fórum de Arte sem Fronteiras, ocorrido na Universidade de São Paulo, a intelectual brasileira reconheceu o Simpósio de Austin como um marco para o pensamento sobre arte e cultura na América Latina. Embora a questão da identidade ter sido presente na arte latino-americana desde os anos 1920 e 1930, segundo Amaral, foi nos anos de 1970, que essa discussão recebeu um maior aprofundamento teórico entre os especialistas, especialmente no “antológico Simpósio de Austin”.

---

<sup>171</sup> *Apud* AMARAL, 1983, p. 4.

Aracy Amaral destacou a posição de Marta Traba naquela época, a qual afirmava que a arte latino-americana não existia como uma expressão artística distinta, ou mesmo fora dos limites do continente. Na opinião da intelectual brasileira, em plena década de 1990, “continuamos presentes em todas as mostras que visam apresentar a arte dos povos distantes, ou exóticos”, o que explicitaria, ainda, o despreparo de curadores e historiadores para lidar com a produção regional.

Também ressaltou a fala do crítico argentino Damián Bayón, que apontou pontos altos da criação artística latino-americana, tais como o trabalho de Torres-García, Rufino Tamayo, Roberto da Matta, a arquitetura brasileira da década de 1940, o cinetismo dos venezuelanos e argentinos etc. Apesar de concordar com as indicações de seu colega, Aracy questionou em que medida essa produção fora realmente considerada no mundo, completando que

Creio que somente quando assumamos nossa realidade, nosso comportamento, as diferenças de nossas culturas, enfim, em relação ao resto do mundo, é que poderemos – baseados nessa mesma especificidade singular nossa, que é da mestiçagem, das culturas abertas, dos “povos novos”, de acordo com a nomenclatura de Darcy Ribeiro, ser aquilo que Marta Traba, ainda em Austin, menciona. Declarou ela na ocasião, que “o dia em que digamos, tranquilamente e sem medo, ‘somos *latinoamericanos*’ afirmando assim uma categoria humana e cultural, que não exclui o matiz desafiante do famoso ‘*black is beautiful*’, teremos alguma chance de projetar nossa existência fora do continente.<sup>172</sup>

Concordando com Marta Traba, Aracy Amaral constatou que a ideia da arte latino-americana ainda fazia sentido, mesmo anos depois. Também ressaltou que mesmo correndo os riscos de ser um entrave para a carreira de algum artista, a identidade latino-americana fortalecida permitiria a existência de mais intercâmbios culturais entre os países da América Latina e a projeção da nossa cultura fora do continente<sup>173</sup>.

Portanto, nota-se que esse momento da década de 1970 foi reconhecido como um período-chave na discussão sobre a questão da identidade na arte e na cultura da América Latina, movimentando artistas e intelectuais. Paralelamente, também se consolidou uma estratégia cultural que visou principalmente à conscientização dos latino-americanos sobre a importância de sua produção artística, a aproximação por meio de intercâmbios e a afirmação

---

<sup>172</sup> Cf. AMARAL, 2006, p.150.

<sup>173</sup> Na sua opinião, ainda havia uma dificuldade enorme de o artista latino-americano emergir internacionalmente sem mencionar a sua procedência. Isso significa que a estratégia latino-americana também poderia ser uma amarra. Contudo, para ela, alguns se sobressaem mesmo reconhecendo essa condição, como no caso do artista conceitual uruguaio Luís Camnitzer, um dos mais sofisticados do mundo e que circulava em Nova York e em meios com forte presença latino-americana. Nesse sentido, Aracy parece indicar certa ambiguidade, pois ao mesmo tempo em que apontou os limites e problemas de uma chancela latino-americana, também mostrou que o artista da região não tinha como fugir de sua condição no globo, salvo algumas exceções.

cultural da região, em um contexto de forte acirramento de disputas políticas, econômicas e culturais. Todo esse cenário, certamente, teve impactos significativos nas décadas seguintes, sobretudo no combate ao desconhecimento mútuo e no questionamento das relações estabelecidas entre a América Latina e o mundo.

### 2.3 O Sul é o nosso norte

A frase “Nosso Norte é o Sul” foi escrita no início da década de 1940 pelo artista uruguaio Joaquín Torres García em ocasião de explicar o seu projeto de *Escuela del Sur*. Nesse sentido, ele disse que

Tenho dito Escola do Sul porque, na realidade, nosso norte é o Sul. Não deve haver norte, para nós, senão por oposição ao nosso Sul. Por isso agora colocamos o mapa ao contrário, e então já temos uma justa ideia de nossa posição, e não como querem no resto do mundo. A ponta da América, desde já, prolongando-se, aponta insistentemente para o Sul, nosso norte.<sup>174</sup>

Na mesma época foi exposta a obra “Mapa Invertido da América Latina”, a qual se tornaria mais tarde um de seus mais impactantes e famosos trabalhos. Além da inversão física do mapa, considerado uma construção ficcional, a obra indaga sobre a inversão de sentidos e referências, até então muito voltados ao Hemisfério Norte. Com uma ação artística precisa, Torres García questionou a maneira de olhar o mundo.

A obra do artista uruguaio reverberou amplamente no meio artístico-cultural da América Latina, inclusive na crítica de arte latino-americana. Posteriormente, a própria Marta Traba, bem como Damián Bayón, Aracy Amaral e outros críticos, considerarão Torres García um artista icônico e pioneiro ao pensarem um projeto afirmativo de arte e de cultura latino-americanas.

Em 1973, cerca de trinta anos após o mapa invertido, foi publicado o livro de Marta Traba, “*Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas (1950-1970)*”, considerado um marco da crítica de arte na América Latina. Trata-se de um amplo ensaio em que a autora reflete sobre o panorama da arte latino-americana. A obra é tida como relevante, pois contém uma perspectiva mais abrangente e comparativa da arte latino-americana. Como mencionado, a obra foi traduzida em vários países, inclusive no Brasil, pela Editora Paz e

---

<sup>174</sup> Cf. TORRES GARCÍA, Joaquín. *Universalismo Construtivo*, Buenos Aires: Poseidón, 1941. Ver tradução em: *Apud* ADES, Dawn. *Arte na América Latina: a era moderna, 1820-1980*. São Paulo: Cosac & Naify, 1997, p.320-322.

Terra<sup>175</sup>, em 1977. Mais recentemente, em 2005, o livro ganhou uma nova reedição na Argentina, pela *Siglo XXI Editores Argentina*, o que indica a circulação e manutenção de sua importância, mesmo em tempos contemporâneos.

Marta Traba dividiu o livro em cinco partes, que são: “*Primera posición: “Estados Unidos versus Latinoamérica”*”, “*Segunda posición: Latinoamérica versus Estados Unidos”*”, “*La resistencia”*”, “*La década de la entrega: 1960-1970”* e “*La búsqueda del signo perdido”*”. Neste tópico do capítulo, serão trabalhadas as duas primeiras partes, em que se buscou analisar as relações entre as duas regiões no plano artístico-cultural.

Como os próprios subtítulos indicam, a autora optou por estabelecer no seu trabalho uma relação de oposição entre as duas regiões. De um lado, os Estados Unidos e a sua arte norte-americana, com uma sociedade altamente industrializada, consumista e urbanizada, de outro, a América Latina e a arte latino-americana, caracterizada pelo mercado interno fraco, pela alta marginalização de parte de seus povos e pela forte presença de oligarquias no poder. Assim, na visão de Marta Traba, as diferenças seriam marcantes do ponto de vista socioeconômico e cultural.

É possível notar que a intelectual pensou a relação entre essas duas regiões pelo prisma da alteridade. Como se sabe, o problema da relação entre o Eu (latino-americano) e o Outro (norte-americano), no âmbito da cultura, vem sendo discutido mais intensamente desde o século XIX, por escritores, ensaístas e artistas<sup>176</sup>. Cabe mencionar o famoso ensaio do uruguaio José Enrique Rodó, publicado originalmente em 1900, um marco na literatura, com a América Latina representada por Ariel e a América Anglo Saxônica por Calibán. Enquanto Calibán era um personagem ligado aos interesses materiais e utilitários, Ariel representava o espírito superior latino-americano, ligado à cultura e aos ideais, herdeiro da civilização ocidental. O exemplo é interessante para notar a importância da alteridade no processo de construção identitária. À medida em que se vai afirmando um projeto identitário, trazendo aproximações e semelhanças, ressaltam-se também diferenças em relação àqueles que não compõem o mesmo grupo identitário.

---

<sup>175</sup> A obra foi publicada em 1977, em pleno regime militar, pela Editora Paz e Terra, em uma coleção de “Estudos latino-americanos”, com um conselho editorial formado por nomes como Antônio Candido e Celso Furtado.

<sup>176</sup> O texto de José Enrique Rodó é considerado um dos ensaios mais influentes da cultura latino-americana. Como se sabe, o ensaio tem como referência a obra “A Tempestade” de Shakespeare. Ver: RODÓ, José Enrique. *Ariel*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1991.

Segundo Ulpiano Bezerra de Menezes, “se a identidade tem como foco a semelhança, ela produz, em contrapartida, a diferença: a afirmação de semelhança necessita da oposição do que não é semelhante.” Assim, para o historiador, “a identidade não apenas deriva das diferenças, mas precisa explicitá-las e exacerbá-las. O semelhante é inofensivo, inócuo. É o diferente que encerra risco, perturba”.<sup>177</sup>

Entende-se que a produção intelectual pode ser lida como forma de representação cultural, colaborando assim com a construção de identidades e alteridades culturais.<sup>178</sup> Marta Traba colocou as duas regiões em posições opostas, estabelecendo uma relação de alteridade entre a arte latino-americana e a arte norte-americana, mesmo havendo imprecisões nesses dois termos. Também indicou a produção artística norte-americana daquele momento como ameaçadora para a América Latina, estabelecendo uma relação de alteridade em sua análise.

Na primeira parte do seu ensaio, Marta Traba enfatizou a produção artística norte-americana. Segundo a intelectual, após a Segunda Guerra Mundial, as artes plásticas dos EUA estiveram inseridas em um contexto marcado pela sociedade de consumo, alta industrialização e individualismo. Além disso, grande parte das atividades artísticas no país teriam se sujeitado à chamada “ditadura da tecnologia”, acabando com a liderança europeia na configuração de novas tendências, como era comum até então. Na sua avaliação, isso tudo colocava a “liberdade artística” em uma armadilha.

Marta Traba também acompanhou as análises do alemão Hebert Marcuse e do francês Pierre Francastel<sup>179</sup>, que refletiram sobre os impactos socioculturais e as contradições da tecnologia em sociedades industrializadas como a dos EUA. Para Traba, a tecnologia existente continha conteúdos ideológicos totalitários e produzia indivíduos passivos e miméticos, ou seja, “a tecnologia, habilmente transformada em ideologia por aqueles que necessitavam manejá-la

---

<sup>177</sup> Cf. MENESES, 1993, p.209.

<sup>178</sup> A importância da representação para a construção da identidade e alteridade foi bastante trabalhada pela História Cultural. Nesse sentido, o trabalho se apoia novamente nas reflexões de Jean-François Sirinelli, que escreveu: “a história cultural é a que fixa o estudo das formas de representação do mundo no seio de um grupo humano cuja natureza pode variar – nacional ou regional, social ou política – e de que analisa a gestação, a expressão e a transmissão.” Ver: Cf. RIOUX, J. P.; SIRINELLI, J. F. *Para uma história cultural*. Lisboa: Estampa, 1998, p. 20. Nessa mesma direção, outro autor importante é Roger Chartier. Ele é referência para os estudos da História Cultural e da História Intelectual por buscar compreender o agente e os objetos culturais dentro processo histórico. Ver também: CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1990.

<sup>179</sup> Cabe lembrar que Marta Traba foi aluna de Pierre Francastel no período em que realizou os seus estudos na Europa.

como instrumento de poder, penetrou na unidade cultural da sociedade de consumo e empobreceu-a”<sup>180</sup>.

Marta Traba entendia que a produção artística norte-americana contemporânea, embora não fosse a sua totalidade, era marcada pelo surgimento de linguagens “exasperadamente pessoais”, pelo “desaparecimento de normas” e pela “liberdade total”. Isso poderia ser entendido como uma espécie de alienação, na sua avaliação, ou ainda, uma “estética da destruição”, já mencionada anteriormente. Nesse ensaio, Traba esclareceu que a estética da destruição agia de modo oposto à estética tradicional – ligada às permanências, formação de estilos e superação de modismos. A ideia, portanto, era “não durar” ou “não estabelecer modelo algum”, surgindo uma série de antepropostas. Isso a levou a concluir que

sem possibilidade de permanecer, sem perseguir uma estrutura de permanência, a arte se autocondena ao mesmo destino dos demais produtos da sociedade de consumo: apenas se consome, atende a uma expectativa e satisfaz episodicamente seu cliente, desaparece.<sup>181</sup>

A trajetória do artista norte-americano Robert Rauschenberg foi tomada como exemplar para explicar o processo de “decadência” artística que ocorria nos EUA, segundo Marta Traba. Para ela, o artista criou uma série de colagens vigorosas nos anos 50, marcadas pela busca da função poética na obra de arte, da chamada *action painting* ou gestualismo<sup>182</sup>. Depois passou pelas telas de efeitos luminosos, na década de 1960, como *Tracer* (1964)<sup>183</sup>, para finalmente chegar em trabalhos com espaços fragmentários e vazios de significados, preenchidos com fotografias eróticas.

Marta Traba também não aprovava as sopas *Campbells* e *Marylins*, do artista pop Andy Warhol, que, para ela, estavam inseridas em um contexto de emergência do *American way of life*. Também reprovava os *happenings*, *optical art* e *performances*. Na sua visão, tudo isso representava parte significativa da arte norte-americana daquele momento e o “sinal de rumo” a ser difundido pelo mundo, algo muito diferente de uma linguagem artística, comum nas vanguardas artísticas do início do século XX.

---

<sup>180</sup> Cf. TRABA, 1977, p.12

<sup>181</sup> Cf. TRABA, 1977, p.13.

<sup>182</sup> *Action painting* ou gestualismo consiste na técnica pictórica surgida nos EUA, por volta dos anos 1940, em que é possível observar os gestos do artista na composição de sua pintura.

<sup>183</sup> A obra intitulada como “Tracer” (1964), na visão da intelectual seria um exemplo inicial dessa transição ocorrida em seu trabalho a partir dos anos 1960s.

Segundo Marta Traba, o “sinal” se referia aos variados sistemas de civilização característicos de sociedades imperialistas, com elementos artísticos fragmentários e coercitivos, em favor da tecnologia ideológica, da transmissão de costumes, vindos de uma sociedade de consumo, ligados à lógica de produção industrial. Já as linguagens artísticas se referiam ao conjunto de signos e elementos artísticos estruturais, que podem ser utilizados de diferentes formas e transmitidos culturalmente, ressignificados e reelaborados, portanto, ligadas à energia de criação. Nesse sentido, a arte deixaria ser uma forma de conhecimento para ser uma forma de impacto, semelhante à propaganda, em que, segundo Traba, “não é preciso compreender, apenas “ver”, não é preciso totalizar, apenas fragmentar, não é preciso pensar, apenas receber, não é preciso refletir, apenas aceitar”<sup>184</sup>.

Segundo Marta Traba, a arte norte-americana oferecia à arte latino-americana um sinal e não uma linguagem artística. Isso, na sua concepção, significava uma espécie de cavalo de Troia, pois aparentava ser um presente inofensivo, adentrava na América Latina com grande aderência e destruía a arte latino-americana existente. Traba alertou que a recepção mimética desse sinal, ou a falta de criticidade e resistência a isso, tornava a arte e a cultura da região suscetíveis à armadilha da “dominação cultural”. Nesse sentido, ela provocou o seu leitor a refletir sobre a importância de práticas artísticas e culturais mais resistentes a esse sinal.

Para Mara Traba, historicamente, a América Latina havia ocupado uma posição mais de receptora que de emissora de linguagens artísticas. No entanto, ela entendia que quando havia a transmissão de linguagens, a arte latino-americana também era capaz de ressignificar os elementos recebidos e até alterar códigos ou signos dessas linguagens, o que, muitas vezes, reverberava no polo emissor. Segundo a intelectual, isso ocorreu, por exemplo, no Barroco, com obras de Aleijadinho, ou, em tempos mais recentes da arte moderna, com o venezuelano Armando Reverón e o cubano Wifredo Lam. Entretanto, alertou que isso não ocorria no cenário vigente, pois não havia ressignificação da produção norte-americana aqui, existindo demasiados consumo e reprodução.

Novamente, é possível perceber uma posição mais rígida da intelectual em relação aos novos paradigmas da arte vigente. Resistente aos novos suportes artísticos existentes, Traba não considerou que os latino-americanos poderiam também ressignificar e reelaborar fazeres artísticos contemporâneos, como *performances*, instalações e demais elementos, adaptando-se às suas variadas realidades.

---

<sup>184</sup> Ver TRABA, 1977, p.16-20.



Em um processo de “coalizão de culturas”<sup>185</sup>, segundo Marta Traba, o resultado seria o aparecimento de produtos culturais semelhantes. Isso ocorreria devido ao risco de apropriação do lado mais vulnerável, como no caso de Picasso, que utilizou as máscaras africanas para a criação da sua obra prima “*Les Femmes d'Alger*”, de 1907, e, com isso, acabou desconectando esses objetos do seu contexto local. Marta Traba utilizou o exemplo de Picasso para explicitar os riscos dessa coalizão, ressaltando as desigualdades de forças entre as partes. Nesse sentido, ela entendia que no processo de coalizão de culturas entre a América Latina e os Estados Unidos, o resultado seria prejudicial para os latino-americanos e sua produção artística.

Nota-se, portanto, que a intelectual argentino-colombiana não negou totalmente a ideia de que os latino-americanos, na maior parte da história, haviam ocupado posições mais receptoras de outras culturas. Porém, advertiu que naquele momento estávamos deixando de ser receptores ativos, que reelaboravam e ressignificam as tendências estrangeiras, para nos tornarmos receptores passivos e miméticos de sinais de consumo. Por isso, é possível perceber nessas partes do ensaio que Marta Traba criticou a sujeição dos próprios latino-americanos.

Ao apontar os grandes responsáveis pelo processo de deterioração da arte, ela disse que seriam os “manipuladores da cultura”. Traba não deixou claro quem seriam esses manipuladores ou como agiriam na conformação da chamada “estética da destruição”. Apenas ressaltou que estes também eram prejudiciais para os próprios artistas, críticos, galerias e museus norte-americanos.

De modo geral, Marta Traba enxergou um cenário composto por perspectivas distintas. Na segunda parte do seu ensaio, chamada de “América Latina versus Estados Unidos”, disse que a cultura ocidental daquele momento se comparava a um “jogo”, cujo principal objetivo seria “alcançar uma nova forma artística, distinta da europeia, em decadência desde a segunda metade do século XX”. Nessa situação, a produção artística europeia foi vista como algo decadente em termos de proposição de novos movimentos e sentidos. Já a norte-americana estaria ligada ao consumo e às “ideologias alienantes” e, por último, a latino-americana seria ainda uma grande receptora das duas primeiras e bastante rudimentar. Para Marta Traba, esse panorama artístico rudimentar e pouco desenvolvido da cultura nas sociedades latino-americanas era consequência da miséria, ignorância e falta de investimento no setor. Mas havia

---

<sup>185</sup> A noção de “coalizão de culturas” foi defendida pelo antropólogo francês Claude Lévi-Strauss para explicar possíveis processos de transferência entre culturas “selvagens” e “domesticadas”, com maiores benefícios para as primeiras. Além de citar Lévi-Strauss, concordando com ele em muitos aspectos, Traba disse que a teoria tinha grande impacto na crítica de arte latino-americana.

a possibilidade de artistas, escritores e intelectuais atuarem contra essa situação, percebendo, por exemplo, o grau de submissão aos projetos culturais “colonizantes”<sup>186</sup>.

Na sua avaliação, outro componente que agravava esse quadro eram as formas de autoritarismos existentes na América Latina. Sobre tal ponto, Marta Traba refletiu que:

As formas do autoritarismo na América Latina nada tem a ver com a tirania tecnológica: esta, cobre os aspectos mais radicais do progresso, é equânime e supõe uma redistribuição bastante justa dos bens de consumo. O autoritarismo latino-americano coloca-se ao contrário, por fora do progresso. Estabelece camadas hierárquicas inamovíveis que tendem a paralisar por completo o possível progresso, ou então a favorecê-lo lentamente, dentro das condições ferreamente desenvolvimentistas. Gerando formas de repressão ou contenção, mantém petrificado num marco eminentemente político e não considera, como acontece na sociedade altamente industrializada, que a cultura possa ser um bem de consumo, manipulável, para o seu próprio serviço.<sup>187</sup>

Como se pode perceber, Marta Traba colocou em posições diferenciadas os autoritarismos existentes na América Latina e a “tirania” tecnológica que marcava os Estados Unidos. Os primeiros estariam situados dentro de um marco político e, apesar de buscarem algum progresso social, estariam fora dele. Além disso, esses regimes autoritários acabavam promovendo a repressão e o desinteresse cultural. Ao contrário disso, nos Estados Unidos, reinava a tirania tecnológica, que entendia a cultura como um “bem de consumo”, “manipulável” para os seus interesses, contudo, estaria dentro de uma ideia de progresso e maior equidade social.

Assim, a intelectual argentino-colombiana percebeu de modo crítico as diferenças entre as duas regiões do continente. Para Marta Traba, tanto a arte quanto a cultura nesses lugares, indubitavelmente, eram agredidas, fosse pela ditadura tecnológica e consumista, fosse pelo autoritarismo e descaso. No caso da América Latina, o desinteresse cultural existente por parte de regimes políticos autoritários resultava na abnegação de novas linguagens artísticas, fazendo com que os artistas latino-americanos se tornassem mais vulneráveis e facilmente atraídos pelos movimentos estrangeiros. Era como se a situação de subdesenvolvimento que marcava a América Latina atingisse os aspectos econômicos, sociais, políticos e culturais, afligindo diretamente as artes plásticas. Do lado contrário, os norte-americanos continham condições e concepções mais favoráveis naquele momento, apesar de transformarem a cultura e a arte em bens consumíveis.

---

<sup>186</sup> TRABA, 1977, p. 23.

<sup>187</sup> TRABA, 1977, p. 24.

Assim, Marta Traba estabeleceu as principais diferenças entre os atores desse cenário. Como se viu, havia a Europa e a “arte europeia” (conceitualista, vanguardista e decadente) que havia perdido o posto de principal polo cultural após a II Guerra Mundial. Havia também os Estados Unidos e a “arte norte-americana” (tecnológica, individualista, consumista), que era o protagonista ocidental naquele momento e ditava as tendências deteriorantes da arte. Por último, havia a América Latina e a “arte latino-americana”, constituída em parte por artistas engajados/resistentes e em parte por aderentes submissos ao sinal do norte.

A temática da resistência na arte e cultura da América Latina foi trabalhada especialmente por Marta Traba no capítulo “A resistência” do seu famoso ensaio “*Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas 1950/1970*”, publicado em 1973. Aqui, trata-se de uma versão ampliada, contendo uma seleção de artistas latino-americanos que, na sua avaliação, apresentavam trabalhos de resistência no contexto vivido entre as décadas abordadas no seu livro. Também em 1973, foi escrito o artigo intitulado “*La Cultura de la Resistencia*”, publicado no ano seguinte, em 1974, e reimpresso em 2009. Trata-se de uma versão mais concisa, em que a autora buscou refletir sobre importantes aspectos culturais de resistência na região, especialmente na literatura e nas artes plásticas, contendo indicações de nomes representativos e importantes reflexões sobre os assuntos de intelectuais, escritores e artistas latino-americanos no período compreendido entre o final dos anos 1950 e início dos anos 1970.

No capítulo mais extenso do ensaio, já de início, há uma clara desaprovação em relação ao papel da crítica de arte latino-americana naquele momento. Para Marta Traba, os seus colegas demonstravam pouca articulação regional ao lidarem com os desafios que se apresentavam. Diferentemente de pensadores latino-americanos de outras áreas, que, na sua opinião, buscavam na época destrinchar as relações entre a América Latina e os EUA. Para Traba, a crítica de arte se mostrava alheia ao problema, em pleno contexto de Guerra Fria e afirmação de um “colonialismo estético”<sup>188</sup> norte-americano. No passado, nomes como o do peruano José Carlos Mariátegui haviam abrilhantado o campo com as suas ideias, mas, infelizmente, tinham ficado no passado. De modo geral, avaliou que a crítica mais recente

---

<sup>188</sup> Termo utilizado pela intelectual para se referir à forte difusão da cultura norte-americana na região durante a segunda metade do século XX.

continuava “manobrando penosamente entre a catalogação, a descrição de obras, a monografia enumerativa ou o aplauso incondicional e servil aos fenômenos produzidos no estrangeiro”<sup>189</sup>.

A crítica contundente de Traba à crítica de arte latino-americana está inserida em um momento em que especialistas latino-americanos da área começavam a se articular em torno de iniciativas que buscavam maior aproximação, produção de conhecimento e valorização da América Latina e sua cultura. Nesse sentido, ainda que embrionária, a Conferência da Unesco com foco na América Latina, realizada em Paris, em 1966, foi um marco importante, surgido no contexto político da Revolução Cubana e das políticas interamericanas. Foi nessa Conferência da Unesco que se deliberou a construção de uma série de livros intitulada “*América Latina en su cultura*”, a ser publicada nos anos seguintes, com a participação de autores que se debruçaram sobre a literatura, as artes plásticas, a música, a arquitetura e o pensamento latino-americano. Como se sabe, no caso das artes plásticas, o responsável foi o também crítico argentino Damián Bayón, que publicou “*América Latina en sus artes*”, pela Unesco e pela Editora Siglo Veintiuno, em 1974, um ano depois do livro de sua compatriota.

Para Marta Traba, o significado de resistência estava ligado à capacidade de sustentar pontos de vista, sem deixar de imaginar e criar, emitir mensagens que fossem capazes de ser importantes para o mundo, ao mesmo tempo em recebiam os sinais de fora de maneira crítica, valorizando as identidades culturais do meio do qual faz parte. Nesse sentido, entendia que artistas, escritores e intelectuais tinham uma enorme importância, sobretudo no fluxo contínuo que marcava a comunicação nas artes e na cultura.

Na sua avaliação, a difusão da cultura dos EUA e o chamado “colonialismo estético”, ou ainda “estética da destruição”, tinha sido tão avassalador nos anos 1960, por isso foram chamados por Traba de década da entrega, devido ao momento de forte inserção dos padrões da arte norte-americana, especialmente o pop. Além disso, no seu ponto de vista, essa inserção teria conseguido eclipsar um rico quadro de áreas abertas e áreas fechadas na América Latina dos anos 1950.

Segundo Marta Traba, na década de 1950, parte significativa das artes plásticas latino-americanas havia conseguido se libertar mais das correntes que fortemente haviam marcado e ditado as produções nas décadas anteriores, como o mexicanismo, fruto do muralismo

---

<sup>189</sup> TRABA, [1973] 1978, p. 31.

mexicano, e o americanismo, outra vertente de ampla difusão em todo o continente<sup>190</sup>. Além dos compromissos, réplicas e adoções precárias às correntes estéticas estrangeiras como o cubismo, abstracionismo e expressionismo. Traba não era contra à reelaboração dessas vanguardas, mas entendia que temas latino-americanos, como a mestiçagem ou mesmo as mazelas sociais da população latino-americana, eram manejados com verniz vanguardista para se apresentarem internacionalmente, não propondo algo de novo e moderno ao mundo. Portanto, na sua visão, a arte moderna não seria “uma nova forma de dizer a mesma coisa, distorcendo em maior ou menor grau a visão tradicional, mas uma maneira diferente de ver que permite formular novos significados”. Para ela, grandes artistas latino-americanos dessa década haviam conseguido alcançar tal objetivo, como Fernando de Szyszlo, no Peru, Alejandro Obregón, na Colômbia e Ricardo Martinez, no México.

Em 1978, Aracy Amaral escreveu o ensaio “Política Cultural: por que os Estados Unidos se interessariam pela arte latino-americana?”<sup>191</sup>. Nele, a intelectual brasileira refletiu sobre o interesse nos EUA por parte da arte latino-americana. A partir de um levantamento sumário das exposições ocorridas no Museu de Arte de Nova York (MoMA) até então, ela constatou que após a Segunda Guerra Mundial, aumentou o desinteresse da instituição pela arte latino-americana. Além disso, também percebeu que no mesmo período, a crítica local estadunidense havia dado pouca atenção para a produção dos latino-americanos.<sup>192</sup>

Na sua visão, o interesse dos EUA pelo outro, ou seja, pela arte estrangeira, incluindo a latino-americana, ocorreu em momentos oportunos e específicos. Para a intelectual brasileira, ao “examinarmos os fatos contemporâneos no terreno cultural, percebemos que a preocupação [dos EUA] com a arte alienígena – e no caso nos interessa abordar a latino-americana – sempre

---

<sup>190</sup> Essas correntes foram amplamente discutidas por Marta Traba na produção do início da década de 1960, algo que será tratado no capítulo seguinte.

<sup>191</sup> O texto está inserido numa coletânea intitulada *Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burguer (1961-1981)*, publicada em 1983, pela editora Nobel, que reúne cerca de 60 ensaios sobre arte e cultura escritos no período. Os ensaios reunidos na obra tratam da arte brasileira e latino-americana, tornando referências importantes para os estudiosos da área. Devido à sua relevância, a obra foi reeditada pela editora 34 em 2013.

<sup>192</sup> Aracy utilizou como exemplo as exposições organizadas pelo cubano José Gomes Sicre, diretor de artes visuais da União Pan-americana, em Washington. Para ela, houve pouco reconhecimento desses eventos nos EUA, apesar de ter impulsionado a carreira de vários artistas latino-americanos. Contudo, é possível perceber que logo após a Segunda Guerra, a América Latina ganhou algum destaque no museu, principalmente no campo da arquitetura. Foram realizados alguns eventos sobre a produção arquitetônica latino-americana no MoMA no período, com destaque para a exposição “*Latin American Architecture since 1945*”, realizada em 1955, como demonstrou Fabiana Paiva dos Santos em seu estudo recente. Ver SANTOS, Fabiana Fernandes Paiva dos. Em busca da América Latina e suas arquiteturas: contextos, proposições e tensões nas exposições do MoMA (1955 e 2015). *Dissertação de mestrado defendida na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP)*. São Paulo, 2019.

representou um gesto político, feito no momento oportuno”<sup>193</sup>. A pesquisadora reforçou as exposições do MoMA como exemplo disso.

De fato, essa constatação também pode ser notada num estudo desenvolvido recentemente sobre a formação da primeira coleção de arte latino-americana do MoMA. Nele, nota-se que ações efetivas foram tomadas ainda na primeira metade do século XX com a chamada Política de Boa Vizinhança, no sentido de transformar os EUA em um novo centro cultural, cuja capital seria Nova York.<sup>194</sup> Na segunda metade do XX, uma nova exposição desse tipo ocorreu no museu, por volta de 1967, em um contexto da política chamada de aliança para o progresso. Ou seja, houve uma aproximação com a temática latino-americana nessa instituição em momentos muito oportunos, como também afirmou Aracy Amaral.

Em seu ensaio, a intelectual brasileira ainda questionou por qual motivo os EUA ou a arte norte-americana deveriam se interessar pela arte paraguaia, se nem os próprios paraguaios o faziam? Essa indagação advertiu aos próprios latino-americanos que seria um erro esperar pelo interesse constante dos norte-americanos pela arte produzida na América Latina, pois isso deveria partir dos próprios latino-americanos. E, finalmente, atentou para a abordagem “globalizante” e “indiferenciada” que eles costumam dar ao fenômeno latino-americano, algo que, na sua interpretação, “nos cai muito mal”, resvalando muitas vezes no exotismo<sup>195</sup>.

Essa abordagem indiferenciada, exótica e globalizante que Aracy Amaral ressaltou indica tanto a dificuldade de compreensão da diversidade da produção artística latino-americana, com as suas semelhanças e diferenças, mas, também, o problema de “adequação” aos modelos universais estabelecidos pelos circuitos centrais da arte, estabelecidos no eixo Europa-EUA.

Aracy Amaral também reforçou que os EUA, assim como o Brasil e demais países colonizados, sempre mantiveram um diálogo cultural mais forte com a Europa. Para Aracy, os norte-americanos apreciavam, sobretudo, o que se passava no Velho Mundo, preservando do europeu o gosto pelo “exótico”. Nesse sentido, consideravam digno de museus e coleções de caráter antropológico, o que se passou na África, Pacífico e América Latina<sup>196</sup>. E completou:

---

<sup>193</sup> AMARAL, 1983, p.268.

<sup>194</sup> O assunto foi desenvolvido no trabalho: COTA JR., Eustáquio Ornelas. *A formação da coleção latino-americana do MoMA: arte, cultura e política (1931-1943)*. Jundiaí (SP): Paco Editorial, 2019.

<sup>195</sup> AMARAL, 1983, p. 270.

<sup>196</sup> AMARAL, 1983, 271.

À primeira vista a impressão é de que faltam contatos para os organizadores dessas entidades para que saibam quem faz o que, aonde, na América Latina, o que existe de qualidade competitiva neste vasto território, e com quem dialogar na busca de informações. Mas aí atingimos um ponto crucial: o do provincianismo dos grandes centros cosmopolitas... Após a Segunda Guerra Mundial, com sua emergência, tanto política como econômica no cenário mundial, a consequente floração artística com o expressionismo abstrato e o movimento "pop" tornaram Nova Iorque a alternativa para Paris na hegemonia dos meios artísticos mundial. Desta forma, hoje, mais que nunca, os americanos, em arte contemporânea como já dissemos, só se enxergam a si próprios em matéria de expressão através da projeção que lhes dá o mercado de arte.

<sup>197</sup>

É interessante notar que, na visão de Aracy Amaral, a coexistência dessas identidades culturais (europeu, norte-americano e latino-americano) não necessariamente as colocam em posição de concorrência ou choque. Embora tenha pensado nas suas respectivas diferenças, a intelectual brasileira procurou ressaltar alguns pontos de ligação e similitudes, por exemplo, entre os Estados Unidos e a Inglaterra. Ainda, o desconhecimento mútuo aconteceria em todo o continente, fosse por parte dos EUA com a América Latina, fosse por parte do Brasil com o Paraguai, ainda que entre os norte-americanos prevalecesse o interesse pelo exótico, assim como entre os europeus. No ensaio “Alteridade e identidade na América Latina”, ela também chamou a atenção para o fenômeno latino-americano dentro dos EUA, entendendo-o também como algo doméstico, fruto das questões internas, como a forte presença de imigrantes latino-americanos e seus descendentes que residem no país.

É importante perceber também que essa relação está longe de ser uma via de mão única. Ainda que tenha apontado algumas instituições norte-americanas que se interessaram pela arte latino-americana, como museus e universidades, nem Aracy Amaral nem Marta Traba apontaram claramente nomes de artistas e instituições latino-americanas que não só legitimaram os EUA como um centro cultural, mas passaram a buscar o seu reconhecimento.<sup>198</sup>

Contudo, é preciso ressaltar que ambas, cada uma a seu modo, colaboraram criticamente com a desconstrução de um pensamento “colonizante” ou de dominância no âmbito artístico-cultural, combatendo possíveis hierarquias culturais. Marta Traba, por exemplo, foi enfática quando apontou o problema existente na relação entre a América Latina e o eixo Europa-

---

<sup>197</sup> AMARAL, 1983, 272.

<sup>198</sup> Ver, por exemplo, o caso da artista boliviana Marina Núñez del Prado, que, empenhada em se inserir no circuito norte-americano, tentou doar obras para o MoMA, vestia-se com trajes típicos para chamar a atenção da crítica estadunidense etc. Era uma artista preocupada com a construção da sua imagem. Cf. MAZZA, Giovanna Pezzuol. *Esculpindo a mulher indígena: produção artística e autobiográfica de Marina Núñez del Prado (1908-1995)*. Dissertação de Mestrado defendida no Programa de História Social da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (USP), 2018.

Estados Unidos. Em seu ensaio “Duas décadas vulneráveis das artes plásticas latino-americanas (1950-1970)”, ela inicia o seu texto afirmando:

A arte latino-americana não conseguiu ainda ignorar, nem mesmo desvincular-se, no que diz respeito à lição que lhe vem de fora. Quatro séculos de dominações culturais sucessivas explicam, embora não justifiquem a passividade com que, no começo do século XX, esta arte cópia largamente os modelos que a Europa fornece e, ao definir-se a supremacia de Nova Iorque na estética atual, abre caminho à estética da destruição sem apresentar resistência.<sup>199</sup>

O trecho deixa nítido que a autora identificou a arte produzida na América Latina como algo fortemente ligado à “dominação cultural” europeia no passado e, em momentos contemporâneos, suscetível à supremacia cultural norte-americana. Além disso, indicou um cenário cultural regional ainda pouco autônomo. No mesmo texto, apontou várias vezes essa questão, como no trecho a seguir:

Parece um lugar comum afirmar que nosso continente não superou o estado colonial; a dominação cultural espanhola durante os séculos XVII e XVIII, e a francesa e europeia no século XIX e começos do XX foi, precisamente, uma dominação cultural. A transmissão de sinais de rumo, privativo da civilização americana, tem sua originalidade dentro de nossa história de “semitudo”: semindependentes, semidependentes, semidesenvolvidos, semi-subdesenvolvidos, semicultos.<sup>200</sup>

Em confluência com essa visão, Aracy Amaral indicou em seu ensaio que “a autoafirmação partindo dos próprios latino-americanos expressaria muito mais uma conscientização de seus próprios valores e não o acolhimento deles mediante a ‘consagração da metrópole’, conjuntura vivida desde o academicismo do século XIX”<sup>201</sup>.

Marta Traba e Aracy Amaral enxergavam a existência de um “eu” latino-americano/Sul em processo de construção. Além disso, a relevância da construção desse “eu” consistia, principalmente, em combater o problema da chamada “dependência ou colonização cultural”. É possível afirmar que ambas, por meio de seus ensaios, buscaram questionar a “dependência” cultural e a desvalorização da produção artística provinda do Hemisfério Sul no mundo ocidental.

Mais recentemente, uma corrente de pensamento identificada pelo grupo de intelectuais latino-americanos chamado de Modernidade/Colonialidade tem irrigado o debate sobre o assunto. Difundiu-se, a partir das observações desse grupo, uma corrente teórica chamada de epistemologias do sul. Um dos autores expoentes dessa nova corrente é o sociólogo

---

<sup>199</sup> Cf. TRABA, 1977, p.10.

<sup>200</sup> Cf. TRABA, 1977, p.16.

<sup>201</sup> Cf. AMARAL, 1983, p. 268.



peruano Aníbal Quijano, que aludiu à imagem projetada da América Latina em um espelho para explicar as distorções geradas pela visão eurocêntrica. Apesar de tratar apenas do eurocentrismo, a sua observação também serve para refletir sobre o espelhamento cultural com os EUA. Nessa direção, ele afirmou que

Aplicada de maneira específica à experiência histórica latino-americana, a perspectiva eurocêntrica de conhecimento opera como um espelho que distorce o que reflete. Quer dizer, a imagem que encontramos nesse espelho não é de todo quimérica, já que possuímos tantos e tão importantes traços históricos europeus em tantos aspectos, materiais e intersubjetivos. Mas, ao mesmo tempo, somos tão profundamente distintos. Daí que quando olhamos nosso espelho eurocêntrico, a imagem que vemos seja necessariamente parcial e distorcida. Aqui a tragédia é que todos fomos conduzidos, sabendo ou não, querendo ou não, a ver e aceitar aquela imagem como nossa e como pertencente unicamente a nós. Dessa maneira seguimos sendo o que não somos. E como resultado não podemos nunca identificar nossos verdadeiros problemas, muito menos resolvê-los, a não ser de uma maneira parcial e distorcida.  
202

A metáfora indicada por Aníbal Quijano reflete sobre as distorções geradas na consagração de padrões tidos como “universais”. Na medida em que são espelhados esses modelos do eixo Norte, inatingíveis para as sociedades latino-americanas, ressalta-se a sensação de atraso. Por isso, seria imprescindível romper com esses paradigmas e universalidades que seriam maneiras de perpetuação da chamada colonialidade, uma noção central da chamada perspectiva decolonial.

Em vários dos ensaios de Marta Traba e Aracy Amaral, foi possível perceber críticas contundentes, em que utilizaram termos como “importação”, “invasão”, “dependência cultural” ou “colonização cultural”. Ao refletir sobre as artes plásticas mais especificamente, Aracy Amaral, em seu ensaio sobre identidade e alteridade, de 1998, disse o seguinte: “esse caráter de importação de modelos externos das artes visuais nos molesta por nos sentirmos sempre caudatários de outros centros”<sup>203</sup>. Nesse sentido, é possível estabelecer um diálogo entre as perspectivas das duas intelectuais sobre uma hierarquização cultural do mundo ocidental e a noção de colonialidade combatida por intelectuais como Aníbal Quijano.

Ainda sobre a colonialidade, os antropólogos colombianos Eduardo Restrepo e Axel Rojas a definiram da seguinte maneira:

A colonialidade é um fenômeno histórico muito mais complexo do que o colonialismo que se estende ao nosso presente e se refere a um padrão de poder que opera por meio da naturalização de hierarquias territoriais, raciais, culturais e epistêmicas, possibilitando a re-produção de relações de dominação; Este padrão de poder não só garante a exploração pelo capital de alguns seres humanos por outros em escala

---

<sup>202</sup> QUIJANO, 2005, p. 118.

<sup>203</sup> AMARAL, 2006, p. 150.

mundial, mas também a subalternização e obliteração dos conhecimentos, experiências e modos de vida daqueles que são assim dominados e explorados.<sup>204</sup>

Identificar e questionar a colonialidade, formada nas interfaces do poder, saber e ser, seria uma maneira de problematizar as relações existentes entre diferentes partes do globo, os sentidos das noções de modernidade e universalidade e, ainda, promover a chamada inflexão decolonial. Em entrevista a Nelson Maldonado-Torres, Walter Mignolo disse que “[...] *el proyecto modernidad/colonialidad es crítico tanto de la derecha como de la izquierda. Se posiciona frente a las ideologías imperiales, racistas, sexistas y no comulga con la izquierda marxista. Esto es: el pensamiento decolonial es desobediente tanto epistémica como políticamente*”<sup>205</sup>. Assim sendo, a perspectiva decolonial interessa a esta tese à medida em que problematiza as noções de “dependência e colonização cultural”, tão utilizadas nos ensaios de Marta Traba e Aracy Amaral para questionarem a difusão de conhecimento e operação da arte nas relações entre espaços centrais e periféricos do globo.

Mesmo atualmente, pode ser notada a persistência do problema da colonialidade nos espaços de produção de conhecimento e informação sobre arte e cultura. Cristina Freire, professora e curadora do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, indicou que apesar de vivermos em um momento de forte conexão digital, sabemos mais informações sobre o que se passa em Berlim, Londres ou Nova York, que em Bogotá, Lima ou Buenos Aires. Ela constatou que “a discrepância na distribuição e dispersão na informação artística, apesar dos circuitos integrados da globalização, remete a uma matriz colonial de valores e representações. Essa colonização do pensamento aparece ainda ativa na academia e na crítica de arte”<sup>206</sup>.

Por fim, nota-se que nos anos 1970, Marta Traba e Aracy Amaral discutiram ativamente as questões relacionadas à identidade e à alteridade na arte e na cultura da América Latina. Além disso, participaram de intensos debates sobre o tema, juntamente a outros intelectuais do continente, como foi possível perceber no caso do Simpósio de Austin. Em um contexto de Guerra Fria, a difusão da cultura norte-americana na região e de regimes autoritários na América Latina, a ideia de arte latino-americana foi tomada como uma estratégia cultural

---

<sup>204</sup> Ver: RESTREPO, E.; ROJAS, A. *Inflexión decolonial: fuentes, conceptos y cuestionamientos*. Popayán: Samava, 2010, p.15.

<sup>205</sup> Walter Mignolo e Nelson Maldonado-Torres são considerados dois importantes intelectuais da perspectiva decolonial. Cf. Maldonado-Torres, Nelson. 2007b. *Walter Mignolo: una vida dedicada al proyecto decolonial*. Nómadas. (26): 187-194. Ver também: *Apud*, RESTREPO, E.; ROJAS, A., 2010, p. 22.

<sup>206</sup> FREIRE, 2015, p.19.

identitária importante. Para Marta Traba, essa estratégia era relevante no sentido de combater as chamadas “dependências culturais”, buscando maior autonomia e resistência a alguns fatores existentes no mundo ocidental naquele momento. Já para Aracy Amaral, essa estratégia servia para a aproximação cultural dos países latino-americanos, valorizando iniciativas que buscassem maior contato e conhecimento da nossa própria realidade. Sendo assim, as intelectuais sul-americanas acreditavam que por meio de identidades culturais fortalecidas os latino-americanos poderiam se enxergar, já que seus olhos estavam fixos no Norte até então.

## CAPÍTULO III

### “Compromisso” e “preocupação social” na arte da América Latina

E aquilo que nesse momento se revelará aos povos  
 Surpreenderá a todos não por ser exótico  
 Mas pelo fato de poder ter sempre estado oculto  
 Quando terá sido o óbvio  
 (Caetano Veloso)

Este capítulo busca analisar alguns problemas considerados relevantes na discussão sobre os temas da arte e cultura na América Latina e que perpassam os ensaios críticos de Marta Traba e de Aracy Amaral, que são o comprometimento do artista e a preocupação social na arte. Os textos selecionados foram publicados em sua maior parte entre as décadas de 1960 e 1980<sup>207</sup>, prevalecendo o enfoque sobre aspectos artísticos e culturais da região, além de constarem algumas referências políticas ligadas ao contexto da época.

Desde o início da década de 1960, Marta Traba traçou um panorama da pintura moderna na América Latina e discutiu o comprometimento social do artista latino-americano, ponto que foi central no livro intitulado, “*La pintura nueva en Latinoamerica*”, publicado em 1961. De modo geral, Traba analisou o problema principalmente ao tratar da produção regional da primeira metade do século XX.

Aracy Amaral, por sua vez, trabalhou a questão do comprometimento do artista sob o prisma da preocupação social em sua tese de livre docência, intitulada “A preocupação social na arte brasileira (1930-1970)”, defendida em 1983, na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. A tese foi publicada em livro intitulado “Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira – (1930-1970)”, em 1984, e reimpresso em 1987 e 2003<sup>208</sup>. Como o próprio título indica, o enfoque principal da obra é a produção da arte

<sup>207</sup> Também foram analisados alguns poucos textos escritos pela intelectual brasileira na década de 1990.

<sup>208</sup> Neste trabalho utilizaremos a versão mais recente, ou seja, a terceira edição, publicada pela Studio Nobel em 2003.

brasileira durante quase quarenta anos. No entanto, as referências latino-americanas apareceram direta ou indiretamente em todo o trabalho.

Na primeira parte deste capítulo, será trabalhado o comprometimento do artista a partir do apanhado histórico sobre a pintura latino-americana traçado por Marta Traba. Já na segunda, será discutida a preocupação social na arte latino-americana à luz das ideias de Aracy Amaral, notando a produção brasileira em diálogo com o contexto latino-americano.

### 3.1 Marta Traba e o comprometimento do artista latino-americano

Durante a década de 1950, com o processo de modernização da cidade de Bogotá, surgiram importantes espaços de circulação e discussão de arte moderna na capital colombiana. Em 1954, mesmo ano da chegada de Marta Traba à cidade, foi criada a galeria de arte “*El Callejón*”, dirigida pelo crítico Casimiro Eiger. O espaço logo se tornou um lugar de destaque na formação e difusão da arte moderna, promovendo encontros e trocas entre intelectuais e artistas nacionais e estrangeiros. Nesse mesmo lugar, no início da década de 1960, Marta Traba proferiu cinco conferências temáticas, as quais foram reunidas e publicadas no livro “*La pintura nueva en Latinoamérica*”, em 1961, pela *Ediciones Librería Central*.

Essa obra, bem menos lembrada que o famoso ensaio “*Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas (1950-1970)*”, publicado em 1973, na década posterior, foi também muito importante para a sua carreira. Além de conter ideias que passariam a ser trabalhadas ao longo de toda a sua vida, esse trabalho indica o interesse e o comprometimento precoces da intelectual com o tema. Grande parte dos estudiosos latino-americanos se debruçou sobre a produção artística da região, tecendo redes e comparações, principalmente após a Conferência Geral da Unesco, ocorrida em Paris, em 1966, seguida dos encontros de Lima (1967) e Quito (1970) <sup>209</sup>.

Então, “*La pintura nueva en Latinoamérica*” pode ser considerado o primeiro trabalho de maior densidade em que a autora estabelece reflexões mais voltadas à pintura na América Latina, indicando pontos marcantes dessa ampla produção. A obra, portanto, foi produzida em um momento em que a autora passava a estabelecer uma relação mais sólida e comprometida com o tema da arte e cultura na América Latina, em um contexto propício para a sua difusão,

---

<sup>209</sup> Segundo Aracy Amaral, foi após esses momentos que se delineou “um projeto de estudos das culturas latino-americanas a partir da sua literatura e de suas artes”. Ver: AMARAL, Aracy A. Textos do trópico de Capricórnio...Vol. 2, 2006, p.129.

entre o público bogotano e estrangeiro. No próprio prefácio do livro, indica-se que naquele momento qualquer pessoa de “cultura mediana” conhecia os movimentos artísticos europeus e norte-americanos. No entanto, a América Latina ainda permanecia um “terreno inédito”, destacando o interesse maior do público sobre o assunto: “*Después de muchos años de aceptar que otros piensen por él y decreten en su nombre una cultura intocable, el público quiere pensar por sí mismo. Hay que ayudarlo, informando con veracidad y aproximación a los valores estéticos reales*”<sup>210</sup>.

No amplo ensaio “*La pintura nueva en Latinoamérica*”, Marta Traba buscou discutir a produção pictórica latino-americana, incluindo problemas, artistas e obras que marcaram a produção regional, desde a primeira metade do século XX até o início da década de 1960, configurando-se em um amplo balanço crítico. Para trabalhar o tema da pintura latino-americana em regiões com produções tão variadas, Marta Traba definiu como um dos eixos fundamentais da sua análise, o problema do comprometimento ou do compromisso do artista com a construção da sua obra e com o meio social em que se insere. No seu entendimento, essa era uma problemática muito relevante para se pensar a produção artística latino-americana. De certa forma, esse ponto perpassou direta ou indiretamente todos os cinco capítulos que compõem o livro, contudo, o problema foi mais bem delineado no capítulo I, intitulado *El “mejicanismo” y el “americanismo”* e no capítulo II, chamado de *Los iniciadores: ¿Debe el artista comprometerse?*

A intelectual indagou até que ponto caberia ao artista se comprometer com os problemas sociais, misérias e sofrimentos dos povos residentes em nosso continente. Nesse sentido, Traba escreveu que

É necessário se comprometer com seu gigantesco infortúnio e proclamá-lo em voz alta, como os enlutados egípcios? É necessário que consideremos a América como um enterro perpétuo... Afinal, o que é a América? Um novo continente ou um continente moribundo?<sup>211</sup>.

O trecho acima, bem ao seu estilo direto, revela uma crítica contundente à geração que, na sua opinião, excedeu no comprometimento social, em detrimento da experimentação artística e estética. Além disso, a sua crítica também assumiu um tom de alerta à geração mais recente

---

<sup>210</sup> Como se sabe, a própria Marta Traba apresentou programas televisivos de ensino de arte na Colômbia, na década de 1950, e, ainda, ajudou a fundar o primeiro Museu de Arte Moderna de Bogotá (MAMBO), em 1962. O prefácio do livro não está assinado. Ver: TRABA, 1961, prefácio.

<sup>211</sup> [Tradução própria]. No original: “*Es necesario comprometerse con su gigantesca desdicha y proclamarla a grandes voces, como plañideras egipcias? Es necesario que consideremos a América como un perpetuo entierro... Qué es al fin América? Un continente nuevo o un continente en vías de extinción?*” TRABA, 1961, p.37-38.

de pintores latino-americanos, que, na sua visão, não mais deveriam estar comprometidos com as mesmas ideias e princípios que irrigaram grande parte da produção latino-americana na primeira metade do século XX. Para a Marta Traba do início dos anos 1960, era hora de avançar rumo à experimentação, ao desconhecido e, principalmente, ao imaginativo. Esse foi um recado dado, sobretudo, à geração de pintores mais jovens.

Segundo a intelectual, o comprometimento social na produção pictórica da região estava ligado a duas principais vertentes: o “mexicanismo” e o “americanismo”. De modo geral, Traba considerava que o mexicanismo se referia basicamente à produção derivada ou inspirada no muralismo mexicano. Já o americanismo era a vertente que se caracterizava pelo comprometimento do artista com temáticas relacionadas às suas raízes culturais, aspectos identitários, paisagens americanas e seus povos.

Para Traba, ambas as vertentes estavam ligadas ao que chamou de realismo social latino-americano, ou seja, pinturas de forte teor reivindicatório, contendo denúncias sociais e políticas. No seu olhar, a vertente mexicanista teve maior impacto na região, sobretudo na primeira metade do século XX, enquanto a americanista, derivada do mexicanismo, perpassava toda a produção pictórica do continente, incluindo os EUA, sobrevivendo em momentos mais recentes apenas na América Latina. Apesar de suas diferenças, a intelectual se mostrou crítica a ambas as vertentes. Em sua análise, trabalhou casos exemplares, indicando artistas ligados a cada uma dessas correntes, ao mesmo tempo em que fazia um grande balanço da pintura latino-americana e apontava os riscos e danos de os artistas permanecerem comprometidos ideologicamente.

No caso do muralismo mexicano, por exemplo, Traba destacou que apesar do seu forte impacto e reconhecimento, suas obras derivadas possuíam baixa complexidade de composição do ponto de vista estético. Para ela, o movimento serviu para difundir mais os valores da Revolução Mexicana e da história do México que suas perspectivas estéticas. Traba afirmou que, apesar de legítima, a insurgência dos muralistas, esses “eram políticos antes que pintores e soldados antes que estetas”<sup>212</sup>. Para ela, o muralismo mexicano havia se instalado no continente como uma espécie de “tumor maligno”, exercendo grande influência na produção latino-americana por duas décadas, com reconhecimento mundial e sem enfrentar contestações, como podemos perceber no trecho a seguir:

*El muralismo mexicano se enquistó en el continente como un tumor maligno, pero todo el mundo lo saludó y reconoció como un síntoma de buena salud y*

---

<sup>212</sup> TRABA, 1961, p.19.

*durante veinte años se decretó sin apelación que la vitalidad latinoamericana se expresara de acuerdo con sus fórmulas.*<sup>213</sup>

Essa sua crítica se mostrou alinhada a outros pensadores que analisaram criticamente o movimento mexicano. O intelectual mexicano Octavio Paz, por exemplo, também fez duras críticas ao predomínio do muralismo mexicano na arte latino-americana entre os anos 1930 e 1940. Além de apontar suas fragilidades estéticas e forte teor didático e mudanças de rumo, a partir dos anos 1950.<sup>214</sup>

Do ponto de vista artístico, Marta Traba chamou a atenção para as relações entre o muralismo mexicano e o realismo social, o que, na sua visão, encantou a América Latina e produziu muitos trabalhos “equivocados”. Nesse sentido, ela expôs que

*Latinoamérica, deslumbrada por el furor bélico de la pintura mejicana, siguió a ciegas su ejemplo, si pensar si respondía o no, en los distintos casos, a las necesidades imperiosas e inclementes de una revolución. El realismo social que descendía en catarata de Méjico en forma de crónica o de alegoría tuvo, de manera muy clara, un carácter reivindicatorio de los derechos del pueblo...*<sup>215</sup>

Além disso, alertou que nos regimes políticos estritamente coletivistas, o realismo era a escolha mais comum de expressão artística, por se tratar de uma pintura na qual o artista renuncia à sua individualidade e estética pessoal em benefício de uma linguagem compreensível para todos, “*el alfabeto de las imágenes reales*”. Na sua perspectiva, isso poderia ser algo danoso, pois além de suprimir o artista como ser individual e reinventor do mundo, transformava a arte em uma espécie de prática “copista” ou “narradora da história”, desaparecendo, assim, os mecanismos de criação estética<sup>216</sup>.

Nesse sentido, considerava o pintor Diego Rivera um caso paradigmático. Como se sabe, Diego Rivera estudou em Paris, produziu obras de inspiração cubista no início da sua carreira e por volta de 1920, ao retornar para o México, filiou-se às causas da Revolução juntamente a outros pintores, no projeto encabeçado por José Vasconcellos. Traba entendeu essa transição na carreira do artista como um menosprezo da atividade estética em prol do ideal proletário. Ela disse que Rivera acabou fundando uma espécie de escola da Revolução Mexicana que se propagou por todo o continente. Além disso, rechaçou o que chamou de

---

<sup>213</sup> TRABA, 1961, p.18.

<sup>214</sup> Sobre o assunto, ver: PAZ, Octavio. *Pintura Mural*. In: México en la Obra de Octavio Paz III – *Los Privilegios de la Vista Arte de México*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.

<sup>215</sup> TRABA, 1961, p.22.

<sup>216</sup> Na sua perspectiva, criar um objeto artístico significava “extrair um objeto real das circunstâncias temporais e passageiras que o rodeiam na natureza e fixá-lo em uma zona de valores estéticos”. Cf. TRABA, 1961, p.23-24.



postura “radical” do pintor, baseando a sua pintura em uma abordagem socioeconômica calcada no materialismo histórico de Marx, Engels e Lenin. Na sua avaliação, Diego Rivera tinha uma atuação artística limitada, pois costumava pintar figuras estáticas, descritivas e alegóricas, como nos afrescos da *Escuela Agrícola de Chapingo*, em 1924.<sup>217</sup>

Segundo Marta Traba, o muralismo mexicano e o seu maior representante – Diego Rivera –, se utilizaram do realismo, especialmente do realismo social, para transformarem a arte mexicana em uma “cópia” do mundo visível e auxiliarem um sistema político. Além disso, avaliou que muitos pintores realistas do continente americano captaram muitas dessas reivindicações contidas no muralismo sem apresentarem reflexões críticas, nutrindo uma espécie de “nacionalismo continental”, que seria a vertente americanista. Nota-se, portanto, que para Marta Traba, parte da vertente americanista seria uma espécie de adaptação em escala continental de perspectivas engendradas no muralismo, enquanto outra parte descendia de artistas interessados em enxergar o continente americano, algo anterior ao muralismo.

A intelectual também fez muitas críticas à vertente americanista, mas a considerava importante em certa medida. Para Marta Traba, era legítimo que artistas americanos pesquisassem ou mesmo buscassem trazer para suas obras elementos que ajudassem a pensar as cidades, os campos, as pessoas do nosso continente, como podemos observar no comentário a seguir: “*Era legítimo que América pretendiera alcanzar una cultura propia, que se negara a representar interminablemente su papel parasitario de las culturas europeas. Era y es legítimo*”<sup>218</sup>. Mas, na sua percepção, essa busca por aspectos culturais próprios não deveria estar obstinada por uma arte predominantemente figurativa que representasse realidades circunstanciais, como no muralismo. Para ela, o comprometimento excessivo com as duas principais vertentes tornou a pintura latino-americana refém da figuração e com pouca inovação estética.

Pensando em exemplos positivos da vertente americanista, Traba citou a importância do uruguaio Pedro Figari no início do século XX. Segundo a sua avaliação, a pintura de Figari era “instintiva”, “ingênuo”, “primitiva”, dotada de espírito irônico e cheia de desprezo pelos padrões acadêmicos, algo que certamente o fez se diferenciar dos seus antecessores do século XIX, entendendo-o como um grande mestre na pintura da América Latina. Afirmou ainda que

---

<sup>217</sup> TRABA, 1961, p. 21-23.

<sup>218</sup> TRABA, 1961, p.25.

“Figari reviveu em seus quadros uma colônia imaginaria...” ou “Figari pintou para seu prazer pessoal, e essa felicidade intransferível esquentou seus quadros.”<sup>219</sup>.

Para Marta Traba, Joaquín Torres García era um artista inovador nas formas e preocupado com o desenvolvimento de um projeto artístico americano, a partir da América do Sul. Considerava notável a sua tentativa de “transformar a realidade em símbolo”, destacando a rica pesquisa da linguagem pré-colombiana e seus hieróglifos. Mas, na sua visão, o mestre uruguaio “morreu sem compreender que antes de submeter a violência natural física e a anarquia latino-americana a uma rígida estrutura mental, era necessário conhecê-la a fundo e expressá-la, dar-lhe saída por meio de uma pintura impetuosa e vital ao invés de enclausurá-la e reprimi-la”<sup>220</sup>.

Traba entendia que Torres García era grandioso, mas cartesiano demais para lidar com a América Latina do seu tempo. Contraditoriamente, aqui Marta Traba fez uso de possíveis características culturais do “ser latino”, como “visceral” e “emotivo” para explicar um possível insucesso do plano “cartesiano” e “racional” de Torres García. No seu ponto de vista, o projeto artístico do pintor uruguaio, apesar de brilhante, acabou não se espalhando por todo o continente, formando apenas alguns seguidores. Adjetivando o “ser latino”, a intelectual argentina acabou utilizando argumentos subjetivos para explicar a falta de capilaridade do projeto de Torres García na América Latina. Em vez disso, poderia ter mencionado a importância do fortalecimento e da articulação de instituições artísticas latino-americanas, muitas vezes responsáveis pela consagração de muitos artistas e pela difusão de seus projetos na região.

Contudo, o que nos interessa perceber nessa explanação sobre o trabalho do uruguaio é a coexistência de diferentes projetos pictóricos na América Latina. Como se viu, Marta Traba indicou que o projeto do pintor uruguaio (racional, cartesiano, esteticamente complexo, recheados de elementos pré-colombianos), foi pouco sucedido na região, enquanto o projeto do muralismo mexicano (engajado politicamente, esteticamente simples, figurativo e recheado de realismo social) e o americanista (identitário, figurativo, com pouca inovação estética, político e conectado às realidades sociais e culturais locais) tiveram uma enorme adesão em todo o continente. Ou seja, havia sim projetos de vertentes variadas que coexistiram na região, porém, os seus resultados, em termos de difusão, foram diferentes na sua opinião devido a fatores

---

<sup>219</sup> TRABA, 1961, p.17.

<sup>220</sup> TRABA, 1961, p.16.

estéticos e culturais. Certamente, outros fatores, contextuais, institucionais e políticos, também puderam colaborar na maior ou menor difusão desses projetos.

Marta Traba citou o caso do pintor equatoriano Oswaldo Guayasamín como exemplo americanista negativo. Na sua opinião, Guayasamín levantou a bandeira do americanismo como ninguém e vinha sendo premiado por isso<sup>221</sup>. Para Traba, ele “saqueou” vários dos recursos pictóricos do repertório de Pablo Picasso para retratar figuras mestiças abatidas, recorrendo a vários truques já bastante utilizados pela pintura europeia desde o início do século, adaptando-os para as figuras americanas.

Na famosa série de quadros denominada *Huaycayñan*, em quéchua, traduzindo significa *El Camino del llanto (o caminho das lágrimas)*, Guayasamín procurou exprimir desigualdades, misérias e sofrimentos de povos oprimidos no continente. O conjunto é formado por cerca de 103 obras, divididas em três grandes temas – “*indio, mestizo e negro*” –, construído a partir da sua vivência em seu país de origem, o Equador, e a partir das suas observações em uma viagem por dois anos pela América Latina, em que esteve por diversos países, dentre eles, México, Brasil e Argentina. Além do forte teor social, é possível perceber nos quadros, relações com o cubismo e com o expressionismo. Com essa série, o artista se apresentou em diversas bienais ao longo dos anos 50 e 60, sendo premiado em muitas delas, com obras adquiridas por colecionadores particulares em países do continente americano e do europeu. No quadro abaixo, a temática indígena aparece em destaque.

---

<sup>221</sup> Cabe lembrar que entre os anos 50 e 60, o pintor equatoriano havia sido premiado na Bienal de SP e na Bienal do México.



**Fig. 13** - Oswaldo Guayasamín. *Cansancio Huacayñan*, 1948. Óleo sobre tela, 114 x 84 cm.

Sobre essa série, Marta Traba disse:

Guayasamín terminaba en 1952 su “Camino del Llanto”, donde no sólo las niñas mestizas sufrían la humillación de no tener muñecas como las niñas blancas sino que todo el mundo, todas las razas, sufrían por igual volcadas sobre su oscuro deseo de llorar, sobre su inextinguible sed masoquista.<sup>222</sup>

Para Traba, a nova geração de pintores dos anos 1960 deveria enxergar com desconfiança “*las histerias americanistas*”, como em “*Camino del llanto*”, de Guayasamín, que acabou limitando a perspectiva da condição latino-americana. Ao afinar os gestos da figura

<sup>222</sup> TRABA, 1961, p.37.

retratada na pintura, ampliar as mãos e geometrizar a cabeça, Traba afirmou que o pintor acabou mobilizando um repertório picassiano com um tom americanista, produzindo uma “pobreza pictórica” de seres limitados em suas trágicas condições<sup>223</sup>. Para Traba, Oswaldo Guayasamín produziu obras exemplares do que nomeou “americanismo picassiano”<sup>224</sup>. Também indicou que o equatoriano parecia mais interessado em “reviver elementos de “raças autóctones” invadidas pelo homem branco europeu, sem perceber a opressão do imperialismo capitalista do seu tempo. Traba se colocava naquele momento contra a "estratégia" de Guayasamin.

Contudo, é importante ressaltar que Traba não se opunha à utilização de referências e elementos pré-colombianos na pintura contemporânea, mas criticou a forma como isso era feito. Ela destacou, por exemplo, que o uruguaio Torres García utilizou esse recurso no sentido de produzir uma linguagem nova em seu projeto. No entanto, o equatoriano Guayasamín, tinha utilizado tais elementos de modo a alimentar falsas ilusões sobre os povos originários ou a produzir uma propaganda das tragédias sociais e históricas latino-americanas.

Marta Traba também assinalou que o realismo social, elemento impulsionador das pinturas das vertentes mexicanista e americanista, não havia sido exclusividade dos latino-americanos. Nos EUA, esse tipo de realismo teve maior impacto entre as décadas de 1920 e 1940, mas, na sua opinião, o realismo social norte-americano acabou sendo bastante descritivo das mudanças populacionais vividas no país e carente de “agressividade”, diferentemente do realismo social latino-americano, de caráter mais reivindicatório e combativo. Além disso, avaliou que “*los artistas norteamericanos fueron los primeros en comprender el error básico del realismo social*”<sup>225</sup>. Nesse comentário, é possível notar que a intelectual entendeu a presença do realismo social na arte como “erro”, sem pensar, por exemplo, a relação entre este estilo e o contexto do entreguerras.

Como se sabe, ao longo dos anos 1930, nos EUA, houve diversas iniciativas de promoção da arte mural, principalmente em Nova York e na Califórnia. Inclusive a circulação dos muralistas mexicanos, bem como a aquisição de suas obras foi algo considerável durante os anos do conhecido *New Deal*. Contudo, já no final daquela mesma década, também era possível notar algumas iniciativas no sentido de promover produções pictóricas alternativas à figuração e aos realismos até então muito difundidos. Destaca-se, por exemplo, a exposição

---

<sup>223</sup> TRABA, 1961, p. 30-31.

<sup>224</sup> TRABA, 1961, p. 32.

<sup>225</sup> TRABA, 1961, p. 27.

sobre o abstracionismo no Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), em 1937. É desse evento que surgiu o famoso diagrama do então diretor do MoMA Alfred Barr Jr. indicando o sentido das artes plásticas modernas em direção à arte abstrata. Também a partir da década de 1940, após a Segunda Guerra, houve um maior fortalecimento da experimentação estética ligada à arte abstrata e ao chamado expressionismo abstrato. Nesse sentido, a chamada “Escola de Nova York”<sup>226</sup> foi muito importante na difusão dessa nova vanguarda em um contexto marcado pela ascensão de Nova York como um importante centro da arte moderna mundial, como bem detectou o crítico de arte norte-americano Clement Greenberg<sup>227</sup>.

Para Traba, toda essa movimentação na arte dos EUA foi algo muito positivo, pois, na sua opinião, esses artistas criaram uma “maneira de sentir a expressão com enorme autenticidade e com uma força inigualável, impondo ao mundo da estética contemporânea um estilo norte-americano”. Dentre os artistas participantes dessa nova corrente artística nos EUA, Traba destacou o pintor norte-americano Jackson Pollock, com a sua pintura de ação (“*action painting*”) que deixou de descrever, para expressar os seus sentimentos na tela, abandonando um estado documental da pintura, comum no realismo social, indo para um estado estético de busca pela autenticidade. Apesar da falta de tradição na história da arte até então, os norte-americanos teriam permitido com o expressionismo abstrato “a liberdade total do artista frente ao mundo do visível”, sem promover chauvinismos ou algum tipo de ódio ao estrangeiro.

Ocorre que não apenas nos EUA havia movimentos de renovação na arte. Mesmo incipientes, entre os anos 1940 e 1950, houve uma série de iniciativas na América Latina no sentido de promover maior inovação das linguagens e espaços artísticos. No Brasil, por exemplo, destaca-se a inauguração de importantes instituições voltadas ao desenvolvimento da arte moderna como o MAM-SP, o MASP e a Bienal de SP, a qual se tornou uma importante vitrine internacional que possibilitou conexões com os seus vizinhos. Em relação às linguagens artísticas, a arquitetura, a arte construtiva, concreta e neoconcreta, bem como o abstracionismo, foram marcas importantes de renovação naqueles anos no Brasil e na Argentina. O crítico argentino Jorge Romero Brest, a quem Traba estava alinhada, foi um grande impulsionador dessas iniciativas nos anos 1950, tanto que fez questão de vir ao Brasil naqueles anos para proferir conferências, ser jurado nas bienais e apoiar a atmosfera de renovação nos dois países

---

<sup>226</sup> Traba também vai chamar esse grupo de artistas ligados ao expressionismo abstrato de “Escola do Pacífico”, destacando trabalhos do pintor Mark Rothko, Franz Kline, Clyfford Still e Jackson Pollock.

<sup>227</sup> Ver GREENBERG, Clement. *Arte e Cultura: Ensaios críticos*. São Paulo: Cosac Naif, 2013.

da América do Sul, como bem demonstrou o artigo da pesquisadora Luisa Mader<sup>228</sup>. Nesse contexto em que parte de artistas e intelectuais tentavam promover transformações nas artes da América Latina, seria difícil Traba estar alheia a tudo isso, até por suas fortes conexões internacionais. Contudo, no início dos anos 1960, a intelectual mirou seus esforços em criticar parte da produção pictórica latino-americana que ainda permanecia em diálogo com o realismo/figurativo, presos à narrativa propagada pelo muralismo e correntes de cunho mais social, considerado por ela signos do atraso naquele momento.

Marta Traba considerava que artistas americanistas na América Latina ainda se engajavam em uma luta contra o “colonialismo estético” e não percebiam nem mesmo a incongruência do termo, já que, na sua opinião, eram os próprios latino-americanos que também alimentavam essa relação de submissão aos padrões estéticos europeus<sup>229</sup>. Na visão da intelectual, o expressionismo abstrato nos EUA e a mudança na postura dos seus artistas fizeram com que “europeus passassem a se inclinar ante a força original dos norte-americanos”, enquanto os latino-americanos “seguiram vendo na pintura um eficaz sistema defensivo para denunciar e contra-atacar seus problemas de opressão”<sup>230</sup>.

Cabe lembrar que a mudança de percepção de muitos europeus em relação à produção norte-americana não se deveu apenas a fatores estéticos. Como se sabe, externamente, os EUA assumiram um papel fundamental na reconstrução da Europa após a Segunda Guerra, fosse do ponto de vista econômico, político ou cultural. O país recebeu vários artistas e intelectuais europeus refugiados ou exilados, tornando cidades como Nova York polos efervescentes de produção artística no país, além de fomentarem investimentos capitaneados por instituições como o Museu de Arte Moderna de Nova York. O MoMA, um dos braços culturais dos EUA, sempre esteve voltado à produção interna do país e de olho no cenário internacional. Cabe lembrar que a instituição investiu na formação de uma ampla coleção de arte latino-americana durante a chamada Política da Boa Vizinhança, como demonstra o estudo desenvolvido na obra “A Formação da Coleção Latino-americana do MoMA: Arte, Cultura e Política (1931-1943)”, publicado em 2019.

---

<sup>228</sup> Sobre o assunto, veja: PALADINO, Luiza Mader. Projetos de modernização cultural na América Latina – década de 1950 – Intercâmbios artísticos entre Brasil e Argentina. *Arte ConTexto*, v. 3, p. 20, 2016. Disponível em: [http://artcontexto.com.br/artigo-edicao09\\_luiza-paladino.html](http://artcontexto.com.br/artigo-edicao09_luiza-paladino.html)

<sup>229</sup> TRABA, 1961, p. 43.

<sup>230</sup> TRABA, 1961, p. 28-29.

Já no período da Guerra Fria, o mesmo Museu de NY defendeu em sua política cultural o expressionismo abstrato como vanguarda norte-americana e o pintor Jackson Pollock como um dos seus principais expoentes. Em seu texto sobre a arte no mundo capitalista, Aracy Amaral trouxe referências interessantes sobre o assunto, como, por exemplo, o texto de Eva Cockcroft<sup>231</sup>, que buscou analisar a relação entre o MoMA e a política externa norte-americana na época. Nesse trabalho, indicou que não seria apenas coincidência a exitosa ligação entre a retórica existencialista/individualista do expressionismo abstrato e a Guerra Fria. Acompanhada do crítico Max Kozloff, Eva apontou que pessoas em posições estratégicas naquele momento, como os próprios diretores do museu e figuras como Nelson Rockefeller ajudaram a costurar essa relação.

Nos anos 1960, o MoMA já era uma instituição muito poderosa no circuito da arte moderna no mundo, quando a América Latina voltou a estar no radar da política externa norte-americana, com a política externa da chamada Aliança para o Progresso. Na mesma época, houve uma nova exposição sobre arte latino-americana no museu, em 1967. Portanto, em plena Guerra Fria continuava relevante para a instituição exaltar o expressionismo abstrato, que tinha Nova York como o seu principal polo emissor, ao mesmo tempo em que rechaçava correntes artísticas de maior orientação social, como o muralismo mexicano, por exemplo. Nesse cenário, Marta Traba acabou se aproximando mais da perspectiva impulsionada pela MoMA no início dos anos 1960.

Outro ponto importante de perceber é que no final da década de 1950 e início de 1960, o muralismo já apresentava nítidos sinais de desgaste. A historiadora da arte mexicana Rita Eder, indicou que a história do movimento muralista mexicano se construiu em duas etapas principais, a primeira entre 1921 e 1942, e a segunda etapa, menos ativa, posterior a 1942, adentrando a segunda metade do século XX<sup>232</sup>. O historiador brasileiro Camilo de Mello Vasconcellos também apontou em seu estudo que nos anos 1940 o movimento muralista apresentou sinais evidentes de desgaste, o que se acentuou na década seguinte, com esgotamento de propostas plásticas e pela própria mudança no contexto do país<sup>233</sup>. Diego

---

<sup>231</sup> COCKCROFT, Eva. *Abstract expressionism, weapon of the cold war*, *Art forum*, June 1974. Apud. AMARAL, A.A. 2003, p.15.

<sup>232</sup> A autora mencionada escreveu o texto em 1990. Ver: Conf. EDER, Rita. *Muralismo Mexicano: Modernidad e identidad cultural*. In: BELLUZZO, Ana Maria de Moraes (Org.). *Modernidade: Vanguardas Artísticas na América Latina*. São Paulo: Unesp/Memorial, 1990, p. 101.

<sup>233</sup> Cf. VASCONCELLOS, Camilo de Mello. “As representações das lutas de Independência no México na ótica do muralismo: Diego Rivera e Juan O' Gorman”. In: *Revista de História*, Nº 152 (1º semestre de 2005), p. 292.



Rivera, ícone do muralismo e um dos artistas mais conhecidos internacionalmente, havia falecido em 1957, poucos anos antes da intelectual escrever o seu texto criticando o movimento.

Entende-se que Marta Traba, no início dos anos 1960, se posicionou contra vertentes que considerava ultrapassadas na arte da América Latina, como as que chamou de “mexicanista” e “americanista”. Isso não significou um alinhamento ao modelo norte-americano, contudo, elogiou que na arte norte-americana da época, a vertente mais politizada, havia perdido espaço para outras vertentes mais abstratas, como o expressionismo abstrato. Além disso, apontou que os caminhos imaginativos a serem trilhados pela arte latino-americana estavam contidos nos próprios históricos exemplos de artistas latino-americanos, os quais foram nomeados de iniciadores.

Marta Traba indicou que a “cantiga do artista comprometido” já havia sido demasiadamente tocada nos ouvidos de pintores da época, o que considerava prejudicial. Apesar disso, deixou claro no seu ensaio que não existia nenhum artista completamente descomprometido ou inerte às questões de seu tempo. Para Marta Traba, estabeleceu como importante referência um grupo de artistas latino-americanos que chamou de “iniciadores”, os quais haviam iniciado a pintura moderna latino-americana, atuantes desde a primeira metade do século XX. Traba avaliou que esse grupo, apesar de muito talentoso, tinha sido eclipsado pelas produções de mexicanistas e americanistas. Compõem esse grupo seletivo de “iniciadores” os cubanos Wifredo Lam e Amelia Peláez, o mexicano Rufino Tamayo, o argentino Emilio Pettoruti, os chilenos Roberto Matta e Nemesio Antúnez, o português-equatoriano Manuel Rendón, além dos “grandes” pintores uruguaios Pedro Figari e Joaquín Torres García.

No caso de Tamayo, por exemplo, Traba ressaltou que o pintor rompeu com as “fórmulas impostas” pelo muralismo ou pelo coletivismo pregado pelos ideais da Revolução, para investir no seu próprio processo de criação das obras. A intelectual discordou veementemente do “silêncio” que pairou sobre o nome de Tamayo no México, em comparação a fama de Alfaro Siqueiros, como se nota no comentário a seguir: “*El silencio condenatorio que durante muchos años se hizo en Méjico alrededor del nombre de Tamayo, hizo olvidar, por ejemplo, que este gran artista es contemporáneo de Siqueiros, quien nace un año antes de Tamayo.*”<sup>234</sup> Para Traba, Tamayo conseguiu criar uma atmosfera artística rica, inovadora e universal, contendo figuras alucinantes, cheias de angústias e improvisos, em cores pastosas,

---

<sup>234</sup> Ver TRABA, 1961, p. 47.

afastadas das perspectivas realistas, em um contexto artístico ainda marcado pelas ideias do muralismo mexicano.<sup>235</sup>



**Fig. 14** - Rufino Tamayo. *Hombre, Luna y Estrellas*, 1950. Litografia, 50.4 x 35cm.

Segundo a intelectual, Cuba se destacava por ser “*el único país del área del Caribe desligado por completo del ‘muralismo mejicano’*”<sup>236</sup>. Nesse sentido, Traba ressaltou os trabalhos de Wifredo Lam e Amelia Peláez. Em sua opinião, Wifredo Lam pintou obras das mais notáveis em toda a América Latina e que o seu desconhecimento pelo público em geral

<sup>235</sup> Aqui, a autora se referiu principalmente aos trabalhos do pintor mexicano realizados na década de 1950. Ver TRABA, 1961, p. 48.

<sup>236</sup> TRABA, 1961, p. 49.

era algo “vergonhoso”. Mesmo a longa estadia do pintor na Europa (1923-1941) não apagou as paisagens americanas presentes em muitas de suas obras, como as folhagens verdes e misteriosas dos campos canaviais, onde viviam negros, chineses, brancos e mestiços. Para Traba, essa é uma mistura “brutalmente americana” que não tinha equivalência na Europa. Também não concordou que Lam fosse classificado como um artista surrealista. Para ela, o seu trabalho está mais próximo de Pablo Picasso e de um certo “formalismo picassiano”. No entanto, diferentemente do espanhol que trabalhou com formas que se inspiram no real para alcançar “fins alegóricos”, como em *Guernica*, o cubano vai além e “cria com formas contundentes, linhas seguras e elásticas, um mundo de ficção absolutamente poético, de onde nada resulta equivalente real, evocando coisas irreais e fantásticas, de situações impossíveis e de relações assombrosas e exaltantes”<sup>237</sup>. Assim, para Traba, Lam se utilizou do formalismo picassiano para criar um mundo imaginário caótico, como se pode ver em várias de suas gravuras e no famoso quadro *La Jungla*, de 1943.



**Fig. 15** - Wifredo Lam. *The Jungle* [*La Jungla/A Selva*], 1943. MoMA-NY.

<sup>237</sup> TRABA, 1961, p. 53-54.

Outra cubana destacada por Marta Traba foi Amelia Peláez, uma das iniciadoras do cubismo em Cuba, bem como Emilio Pettoruti na Argentina. Traba colocou os trabalhos da artista cubana e do artista argentino em um mesmo patamar e ressaltou a inteligência e a seriedade no trabalho de ambos, em que é possível notar referências de pintores franceses como Henri Matisse e Cézanne. Além disso, situou-os em zonas poéticas potentes, mas com diferenças, “*caliente y femenina*” no caso de Amelia Peláez e mais “quimicamente pura” no caso de Emilio Pettoruti. Em outro momento do seu ensaio, Traba explicou que o argentino Perutti foi um “cubista ortodoxo”, no mesmo nível dos europeus, e que sua obra era “eminentemente lógica” e de “sensibilidade contida”<sup>238</sup>. No entanto, a intelectual não explicou o que entendia por “feminina” na obra de Peláez.

Sobre os quadros dos pintores, no caso de Amelia Peláez, destacou as frutas tropicais em cores vibrantes que indicam o seu encontro com a cultura de seu país e superam as peras secas de seu mestre francês Georges Braque. Em Amélia, há a presença do verão transitório e implacável, como em Cuba<sup>239</sup>. Além disso, elogiou a escolha de temas, como em “*Las Hermanas*”, que “demonstram a sua vitalidade e liberdade artística” que impactaram em todo o chamado *Grupo de los Once*, formado por artistas contemporâneos cubanos.



<sup>238</sup> A comparação entre a artista cubana e o argentino aparece em dois momentos diferentes do ensaio. TRABA, 1961, p. 62.

<sup>239</sup> TRABA, 1961, p. 62.

**Fig. 16** - Amelia Peláez. *Still Life in Red* [Natureza morta em vermelho]. Óleo sobre tela, 1938.  
MoMA - NY.

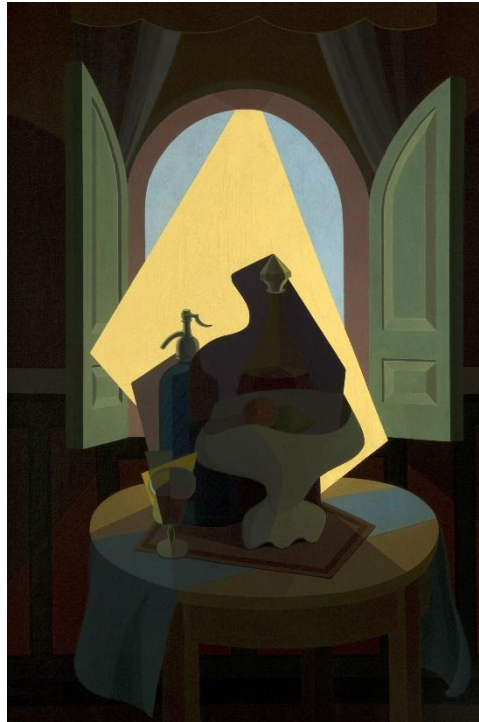


**Fig. 17** - Amelia Peláez. *Las Hermanas*. Guache sobre papel, 1943.

Já em Perutti, Traba destacou os quadros em que aparecem os seus admiráveis “*soles argentinos*”, em que se encontram também frutas sobre as mesas, semelhantemente às frutas de Amélia, porém, aqui elas aparecem “iluminadas pelo raio de sol que entra, se quebra, se desvia, ilumina”, como no verão argentino.



**Fig. 18** - Emilio Pettoruti. *Nature morte*. Óleo sobre tela, 1939.



**Fig. 19** - Emilio Pettoruti. *Sol argentino o Intimidad*. Óleo sobre tela, 1941. Museo Nacional de Bellas Artes.

No eixo sul, formado por Chile, Argentina e Uruguai, Marta Traba indicou que, em geral, a produção pictórica nesses países foi marcada por um maior internacionalismo, com pouca difusão da “propaganda muralista”. Os chilenos Roberto Matta e Nemesio Antúnez foram bastante destacados. No caso de Matta, Traba não concordou com a sua classificação como surrealista. Assim como Lam, para ela, o artista escapou dessas delimitações, obedecendo mais a sua própria imaginação. Mas, diferentemente de Lam, “sua fantasia não produz imagens concretas, e sim uma visão fragmentária de um universo em plena explosão, cujos estilhaços assumiram diferentes formas em um processo estranho que vai desde 1940 até a atualidade”<sup>240</sup>. Traba comparou as obras do artista a vulcões em ebulição ou a atmosferas eletrificadas para indicar o magnetismo, a tensão e a força estética do trabalho de Matta.

<sup>240</sup> Traba ainda disse que as obras de Matta entre 1940 e 1942 são as mais orgânicas e as que melhor podem evocar um mundo de vulcões e vísceras. TRABA, 1961, p. 60.



**Fig. 20** - Roberto Matta. *Nacimiento de América*. Óleo sobre tela, 1952. Museo de arte contemporáneo/MAC – Universidad del Chile.

E se o trabalho de Matta nos fornece “desassossego”, o de Nemesio Antúnez, outro chileno indicado pela intelectual, seria mais “tranquilizante”. Segundo Marta Traba, a pintura de Antúnez é “aberta, cheia de qualidades, de texturas e mobilidade”, dando aos vulcões pintados, por exemplo, uma certa “dignidade cósmica”. Nesse momento, Traba compara os vulcões pintados por Antúnez aos do mexicano Dr. Atl para indicar a diferença entre a “recriação do real” do primeiro e a “versão aproximada” do segundo, entre a “boa pintura” de Antúnez e a “má pintura” de Dr. Atl. A partir das pinturas abaixo, é possível ver claramente essa diferença assinalada por Traba entre o que seria, na sua visão, “criar” e “aproximar” uma dada realidade num quadro.



**Fig. 21** - Nemesio Antúnez. *Siete volcanes*, c. 1960. Óleo e esmalte sobre tela, 120x120 cm. *Museo de arte contemporáneo/MAC – Universidad del Chile.*



**Fig. 22** - Gerardo Murillo (Dr. Atl). *El Parícutin*, 1946. Coleção do Instituto Nacional de Belas Artes, Mexico.



E completa a sua análise sobre os dois artistas chilenos da seguinte maneira:

*Con Matta y Antúnez, Chile eliminó todos los probables problemas de conciencia de un arte americano: y si alguien supiera definir en qué consiste la esencia de América, reversible en pintura, es indudable que ambos pintores quedarían en primer lugar dentro de la lista de traductores de dicha esencia.*

241

Como é possível perceber acima, ao analisar os trabalhos dos pintores chilenos, Marta Traba acaba apontando para o caminho que entende ser o melhor para o comprometimento de artistas latino-americanos com a América: a recriação do real a partir de um processo próprio de investigação estética. Nesse sentido, a intelectual indica os dois artistas chilenos como exemplares, ainda, aponta Dr. Atl, outro importante pintor mexicano e referência do muralismo, como exemplo de “má pintura” por emular a realidade em sua arte, em vez de recriá-la.

Para Marta Traba, alguns artistas latino-americanos, apesar de merecerem destaque e coexistirem com a geração de iniciadores, não estariam em um mesmo patamar. Entende-se que seria um grupo intermediário que tinha alguns aspectos parecidos com os iniciadores, mas, de algum modo, também ligados aos mexicanistas e americanistas. São eles: o guatemalteco Carlos Mérida, o haitiano Hipólito Hipollite, os colombianos Andrés de Santamaria e Pedro Nel Gómez, o venezuelano Héctor Poleo, o francês-equatoriano Manuel Rendón e o brasileiro Candido Portinari.

Sobre Carlos Mérida, Traba indicou que o seu trabalho frequentemente estabeleceu relações com o mundo pré-colombiano, inicialmente de maneira mais figurativa, e depois mais abstrata na forma, mas que ele sempre esteve muito vinculado à realidade. Mesmo nos trabalhos em que buscou estabelecer relações com a música, na visão da intelectual, há uma excessiva busca por um purismo americano inexistente. Ao tentar realizar muitas coisas, “a pintura de Mérida desconcerta por sua simplicidade”<sup>242</sup>, indicando, assim, a baixa complexidade de sua pintura.

Outro artista importante, mas que estaria no mesmo patamar de Mérida, seria Hipólito Hipollite. O pintor haitiano estaria classificado dentro do espectro do grupo chamado de pintura “*naif*” ou pintura “primitiva”, o que, na visão de Traba, é muito bem desempenhado pelo artista. Sobre o pintor, ela afirmou que “a ingenuidade de sua visão, como já é sabido, é uma das formas expressivas mais difíceis de catalogar e menos sujeita a uma determinada geografia, século ou

---

<sup>241</sup> TRABA, 1961, p. 61.

<sup>242</sup> TRABA, 1961, p. 56.

circunstância econômica”<sup>243</sup>. Como se pode perceber, Traba não critica a noção de primitivismo, apenas a reitera, entendendo que essa "ingenuidade de visão" pode ser um tipo de elo universal entre artistas que desempenharam esse tipo de pintura no mundo.

Já em relação aos colombianos Andrés de Santa María e Pedro Nel Gómez e ao venezuelano Héctor Poleo, Traba considerou que os seus trabalhos foram significativos, mas sem a mesma importância que os de Tamayo, Amélia, Petorutti e os demais. Na sua opinião, o expressionismo de Andrés de Santa María foi relevante e demasiadamente europeu. Já Pedro Nel Gómez produziu obras extremamente narrativas, descritivas e brandas, além de ter “estado ligado diretamente aos mexicanos, com a mesma necessidade de transformar muros em crônicas”. O venezuelano Héctor Poleo acabou produzindo uma pintura muito “riverizante”<sup>244</sup>, uma clara alusão ao pintor Diego Rivera. Ou seja, na visão de Traba, a Colômbia e a Venezuela não tinham um grande nome entre os artistas latino-americanos mais relevantes, sofrendo com a enorme influência do México, como se pode notar.

Sobre o francês Manuel Rendón, que residiu e trabalhou bastante tempo no Equador, Traba destacou o seu trabalho abstrato e construtivista. Na sua opinião, o artista não embarcou na campanha americanista do equatoriano Guayasamín, contudo, a intelectual entendeu que a pintura de Rendón teve um desenvolvimento “totalmente europeu”, e que seria questionável a permanência do seu nome entre os artistas latino-americanos<sup>245</sup>.

Sobre o brasileiro Candido Portinari, Traba considerou a obra do artista extensa por quantidade e variada por qualidade. Na sua opinião, houve em seu trabalho uma grande influência picassiana, como em Lam, sem o mesmo estilo interno do cubano, já que abusou das formas de realismo (picassiano e mexicano). Sobre o mural “Guerra e Paz das Nações Unidas”, por exemplo, ela disse que “não é mais que uma longa, monótona narração das aventuras e misérias do gênero humano americano”. Contudo, a intelectual admitiu que poucos artistas latino-americanos em vida puderam gozar de tantos juízos e elogios sobre a sua vasta produção. E concorda com o seu colega argentino Jorge Romero Brest, ao indicar que a obra de Portinari tem de positivo a adesão à natureza, as secas, por exemplo, e o “tom monumental e ciclópico” que deu às suas figuras, desde as lágrimas até os pés. Por fim, apesar de reconhecer a importância do brasileiro, condenou parte do seu trabalho ao esquecimento, como podemos ver

---

<sup>243</sup> Idem.

<sup>244</sup> TRABA, 1961, p. 57.

<sup>245</sup> TRABA, 1961, p. 58.

no comentário a seguir: *“Portinari es, como tantas cosas en América, un mito de ‘americanismo’: pero poco sobrevivirá de su obra ecléctica, y la abigarrada totalidad de sus anécdotas naufragará en el gran depósito de imágenes perdidas”*<sup>246</sup>.

Chama a atenção o fato de Traba destacar apenas o trabalho de Cândido Portinari entre os brasileiros, deixando de lado ou obscurecendo um ambiente muito mais amplo de artistas que atuaram no país ao longo da primeira metade do século XX. Nesse sentido, é possível afirmar que naquele momento, seus conhecimentos sobre a arte no Brasil estivessem limitados, algo que na década de 70 vai se modificar um pouco com as suas vindas para o país e a ampliação de sua rede de contatos com o casal Antônio Candido e Gilda de Mello e Souza, além da própria Aracy Amaral. Outra possibilidade é a de que considerava a produção brasileira como algo à parte, carecendo de estudo específico. Contudo, em nenhum momento se colocou a produção brasileira como menor naquele período, assim como o fez de maneira explícita com a produção da Colômbia e da Venezuela.

Assim, na história da pintura latino-americana construída por Marta Traba, no início da década de 1960, apontou-se para os seguintes três principais grupos:

- Grupo dos “Mexicanistas e Americanistas” – artistas extremamente comprometidos com as questões políticas, sociais e identitárias do seu povo e do seu tempo, com forte presença ou traços de um possível realismo social latino-americano. Neste grupo, costuma-se seguir modelos “pré-estabelecidos”.
- Grupo dos “Iniciadores” – artistas comprometidos com o seu próprio processo criativo, experimentação estética e recriação do real. Costumam seguir a sua própria imaginação, produzindo uma arte mais “original”.
- Grupo dos Intermediários – grupo híbrido comprometido com aspectos presentes nos dois grupos anteriores.

A grande contribuição desse ensaio de Marta Traba foi justamente questionar os limites de tal comprometimento e, ainda, no início da década de 1960, propor um amplo balanço da pintura moderna latino-americana a partir desse problema. Além disso, Traba chamou a atenção para um grupo de pintores latino-americanos que, no seu entendimento, estavam eclipsados por narrativas comprometidas dominantes, as quais nomeou de mexicanista e americanista.

---

<sup>246</sup> TRABA, 1961, p. 58-60.

Partindo do pressuposto de que o artista pode se comprometer com o aspecto estético e/ou com o aspecto social na produção da sua obra, entende-se que nesses ensaios escritos, Marta Traba enxergou um desequilíbrio muito forte entre tais espectros no panorama da pintura latino-americana. Nesse sentido, Traba apontou que o artista latino-americano deveria se comprometer com a criação, a reinvenção de linguagens, com a experimentação estética, pois assim poderia captar aspectos do seu entorno, inclusive sociais, de modo original, sem precisar seguir modelos pré-definidos. Na sua visão, a pintura latino-americana daquele momento ainda precisava se libertar das amarras de modelos estéticos europeus, algo que só ocorreria com a experimentação.

Em sua obra, afirmou claramente que, em primeiro lugar, o compromisso do artista deve ser consigo mesmo e, em segundo lugar, com a sua época <sup>247</sup>, já que não seria possível uma arte ou pessoa completamente descomprometida das questões de seu tempo, incluindo as políticas. No entanto, Traba entendia que naquele momento o maior compromisso que um artista poderia assumir seria o de “retomar o compromisso consigo mesmo”, com a sua expressão individual, afastando-se de qualquer sentimento chauvinista. Por isso, a necessidade de entender a sua posição à luz de seu contexto, como se nota nos comentários a seguir:

*El compromiso de delatarse a través de una obra, de modificar el mundo visible según su propia imagen y semejanza a través de una pintura siempre confesional: la necesidad de animar ese mismo mundo visible con las emociones y las sensaciones más espontáneas que liberadas, van adquiriendo al fin tal viveza como para convertirse ellas solas en las generadoras de las formas libres del arte abstracto; la suma, en fin, del mundo visible más el hombre que lo ve y representa según sus propias leyes, emotivas e intelectuales desaparecía radicalmente junto con el compromiso expresivo de cada artista.* <sup>248</sup>

Sobre a relação entre a arte e o período do pós-guerra, Traba argumentou que

*El arte de postguerra, en su inmensa mayoría no figurativo, proviene de una investigación a fondo de las materias esenciales, de las formas que pueden dar nacimiento a un nuevo mundo plástico, de las relaciones inéditas entre dichas formas. Y esta arte propone un humanismo nuevo, ... un humanismo apoyado en las sensaciones y percepciones del hombre, en primer lugar, y enseguida en los sentimientos positivos o adversos que tales percepciones van generando.* <sup>249</sup>

Traba entendia que no pós-guerra as correntes mexicanista e americanista na pintura latino-americana haviam nitidamente entrado em declínio, enquanto figuras isoladas,

---

<sup>247</sup> TRABA, 1961, p. 39.

<sup>248</sup> TRABA, 1961, p. 41.

<sup>249</sup> TRABA, 1961, p. 45.

preocupadas com seus próprios processos de formação, passaram a ganhar notoriedade. Para ela, o artista latino-americano e a nova pintura da região precisavam deixar as “fórmulas caducas”, com expressões extremamente realistas e figurativas, balizadas por nomes como Diego Rivera e Oswaldo Guayasamin. Nesse sentido, para ela, um caminho próprio havia sido desenvolvido aqui mesmo na América Latina, a partir um grupo que chamou de “iniciadores”, que já tinha dado o tom de uma pintura latino-americana mais investigativa, com destaque para Wifredo Lam, Amélia Peláez, Rufino Tamayo, Emilio Petorutti, Roberto Matta e Nemesio Antúnez. Para a intelectual, esse grupo não se comprometeu com as “cartilhas” do muralismo mexicano e, ainda, “se eximiu de construir artificialmente e por decreto uma arte americana”<sup>250</sup>. O que, no seu olhar, foi muito positivo, pois, trabalhando no continente, foram capazes de recriar as suas versões de “América” por meio de seus próprios processos criativos, fornecendo à geração mais jovem outras perspectivas para a pintura da América Latina.

Para Marta Traba, não poderia haver ideia única do que seja a América, enquanto continente, ou de uma arte americana. Para ela, essas eram questões em aberto para as quais não cabiam respostas únicas ou uma “ficção de uma cultura inexistente”. Por isso, a crítica seria uma arma fundamental para desfazer falsas ideias de Américas. E complementa que “*Lo absurdo radica en pretender que el espíritu de un arte se puede crear por imposición, o por imperioso deseo, en todo caso por anticipado, resolviendo que el arte debe tener, como la moral, preceptos y líneas de conducta*”<sup>251</sup>, criticando diretamente artistas muralistas e americanistas.

Ao criticar veementemente muralistas e americanistas, Traba acabou invalidando parte significativa da produção pictórica da América Latina, sem complexificar ou explicitar as nuances dessa suposta adesão a essas duas vertentes. Mesmo artistas que não foram necessariamente pertencentes a nenhuma dessas duas perspectivas, mas que apenas dialogaram com elas em algum momento de suas carreiras, como Carlos Mérida ou Cândido Portinari, tiveram suas produções rebaixadas na avaliação da intelectual. Na tentativa de apontar o caminho que julga pertinente a pintoras e pintores da América Latina daquele momento, Traba acabou hierarquizando a produção pictórica moderna latino-americana, ressaltando alguns em detrimento de outros, privilegiando aspectos internacionais em voga, como a valorização da experimentação artística, como a promovida nos EUA. Cabe lembrar que na década seguinte,

---

<sup>250</sup> TRABA, 1961, p. 63.

<sup>251</sup> TRABA, 1961, p. 64.

passa a se posicionar contra os “sinais de rumo” emitidos pelas artes do país norte-americano, entendidos como fruto de uma sociedade de consumo. Mas, até aqui, os pintores aos quais chamou de precursores latino-americanos e movimentos como o expressionismo abstrato foram apontados por ela como vias possíveis para tirar a pintura da América Latina do atoleiro realista em que se encontrava, fruto das correntes mexicanista e americanista.<sup>252</sup>

Outro ponto interessante de perceber em seu livro é a relação que estabelece entre as produções de latino-americanos e europeus. Marta Traba valorizou produções modernistas latino-americanas que dialogavam com as vanguardas europeias. A intelectual entendia que o combate infundado aos “europeus decadentes”, ou ainda, alimentando mitologias, supervalorizando o período pré-colombiano como essência da América, tudo isso, na sua opinião, era resultado de uma “mitomania perpétua, última latência do complexo de inferioridade colonial”<sup>253</sup>. O que se percebe nesses ensaios do início da década de 1960 é que a intelectual fez inúmeras comparações entre latino-americanos e europeus, usando, em certos momentos, a régua da história da arte europeia para analisar a arte da América Latina, reforçando o que ela mesma viria a criticar posteriormente. Como já indicado anteriormente, na década de 1970, Traba se posicionou contra o que chamou de “dependência cultural” dos latino-americanos em relação aos europeus e aos norte-americanos.

Por último, cabe considerar relevante a sua iniciativa de propor um balanço da produção pictórica latino-americana já no início dos anos 1960. Ainda assim, considera-se importante que a intelectual tenha lançado um olhar questionador sobre possíveis narrativas dominantes na arte da região, pensando os limites do comprometimento social na arte. Entende-se que, em seu texto, Marta Traba incentivou o comprometimento do artista com o seu processo de experimentação artística, o que não necessariamente significa invalidar a relação entre arte e política, ou mesmo a relação entre o artista e o seu entorno. Portanto, compreende-se que a sua crítica se centrou na relação de submissão do fazer artístico aos ditames políticos e sociais, valorizando assim o processo experimental e criativo do artista.

---

<sup>252</sup> É interessante destacar que outras visões coexistiram no espaço das artes e da crítica na Colômbia no final dos anos 1960, e principalmente nos anos 1970, momento de forte politização do campo, como apontou a historiadora María Mercedes Herrera Buitrago, em seu artigo intitulado “*Marta Traba y Clemencia Lucena: Dos visiones críticas acerca del arte político en Colombia en la década de los setenta*”. Nesse sentido, destacam-se as diferenças entre Marta Traba e a artista e crítica Clemencia Lucena, sobretudo no pensamento sobre a relação entre arte e política. Cabe lembrar que naquela década, Marta Traba não mais residia no país, contudo, a sua produção tinha grande ressonância no ambiente artístico e cultural colombiano. Ver: Herrera Buitrago, María Mercedes. “*Marta Traba y Clemencia Lucena: Dos visiones críticas acerca del arte político en Colombia en la década de los setenta*”. *Memoria y sociedad* 16, no. 33 (2012): 121-134.

<sup>253</sup> TRABA, 1961, p. 64.

### 3.2 Aracy Amaral e a “preocupação social” na arte latino-americana

A preocupação social na arte é um problema que atravessa quase toda a obra “Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira - (1930-1970)”, de 1983. Contudo, no capítulo I, esse ponto foi pensado a partir de uma perspectiva latino-americana, sobretudo no item “A preocupação social na arte latino-americana”. Em outros itens desse mesmo capítulo, tais como a “Neutralidade’ da arte” e “A manipulação da arte pelo mundo capitalista”, “O protesto como dado intermitente na produção artística”, tratou-se de maneira mais ampla ou indiretamente o ponto em questão. Além disso, no capítulo 6 da mesma obra, o social na arte foi pensado a partir da produção artística brasileira dos anos 1960 em diálogo com o contexto latino-americano.

Para Aracy Amaral, a arte comprometida defende “a intencionalidade do artista em participar das mudanças sociais a partir do teor conteudístico de seu trabalho”<sup>254</sup>, ou seja, o conteúdo da obra possui grande relevância na sua visão, e não apenas o desenvolvimento de formas e processos estéticos. Esse é o meio pelo qual o artista também se manifesta, exprimindo as suas intencionalidades e preocupações, algo fundamental no processo de construção do trabalho artístico. Portanto, o texto da intelectual brasileira contribui para se pensar a importância da preocupação social na arte como meio do próprio artista expressar as suas conexões com o seu tempo, seu espaço e a sociedade em que vive.

Também vale a pena destacar que para Aracy Amaral, não existia a neutralidade na arte. Nesse sentido, ela concorda com Mikel Dufrenne que o artista não deve acreditar na neutralidade da arte a menos que ignore o destino das obras quando entram no circuito comercial. Ou seja, o artista deve se sentir responsável pelo que cria, pelos usos da obra e, ainda, “deve tomar partido, não apenas como cidadão, mas como artista, sem renunciar a sê-lo”<sup>255</sup>. Nota-se que aqui o artista é visto como um agente social, que, para além da preocupação social na criação de sua obra, deve ter responsabilidade sobre o conteúdo criado, bem como os seus usos, tomando partido artisticamente das questões que o circundam. Um tom bem diferente da noção do artista completamente livre que atua apenas sob sua própria inspiração na preocupação do desenvolvimento estético.

---

<sup>254</sup> AMARAL, 2003, p. 14.

<sup>255</sup> Ver DUFRENNE, Mikel. *Art et politique*. Paris, Union Générale, 1974. Ver também *apud* AMARAL, 2003, p. 14.

No seu texto, Aracy Amaral também comentou sobre a relação entre o artista e o sentimento de marginalidade, afirmando que

Sentindo-se marginais a uma injustiça social clamorosa, sensíveis às agitações que buscam alterar as estruturas sociais, os artistas percebem a distância entre o seu trabalho e a realidade social. Daí o desejarem dela participar de maneira mais efetiva, sobretudo num continente de grandes desníveis, como a América Latina.<sup>256</sup>

Nessa linha, o autor norte-americano Ralph Shikes também afirmou que o sentimento de injustiça social toca profundamente o artista. Para ele, esse seria um dos principais motivos pelos quais se produz a chamada “arte de protesto”. Nesse sentido, ficariam em segundo plano trabalhos voltados para “a construção de uma nova sociedade” que proponha reformas. Sendo assim, o artista estaria mais preocupado em denunciar as injustiças sociais e as condições de marginalidade, que necessariamente interessado em propor algo novo do ponto de vista social.<sup>257</sup> Além disso, segundo o autor, muitos críticos de arte preferem ignorar trabalhos que demonstrem forte engajamento político.

Para Aracy Amaral, esse sentimento de injustiça social e marginalidade são dispositivos que estimulariam o artista a participar mais ativamente no processo de transformação da realidade social, sobretudo em ambientes como a América Latina. Nesse sentido, a intelectual brasileira destacou o México e o muralismo, em que houve uma revolução social e em que artistas participaram ativamente do processo revolucionário, gerando um forte impacto na região e no mundo. Uma evidência disso, como apontou, foi o forte trânsito de artistas e intelectuais estrangeiros no México a partir dos anos 1930.

Veja que o muralismo é tratado pela intelectual brasileira como um movimento potente no cenário latino-americano, em que artistas atuaram como agentes sociais em um contexto revolucionário. Pensando na histórica relação entre política e arte na região, a intelectual brasileira escreveu “A preocupação social na arte latino-americana”, em que se apoiou fortemente na teórica de Jean Franco e em seu texto “*Art and the political struggle*”<sup>258</sup>. Segundo Franco, muitos dos partidos comunistas e socialistas da América Latina foram fundados por intelectuais e artistas, ressaltando o papel desses agentes sociais nessa relação entre arte, política

---

<sup>256</sup> AMARAL, 2003, p. 19.

<sup>257</sup> SHIKES, Ralph E. *The indignant eye – the artist as social critic in prints and drawings from the fifteenth century to Picasso*. Boston, Beacon Press, 1969. Apud, AMARAL, 2003, p.23.

<sup>258</sup> Op cit. FRANCO, Jean. “*Art and the political struggle*”. In: *The modern culture of Latin America-society and the artist*. New York, Frederick A. Praeger, 1967, p 282. Ver também: AMARAL, 2003, p. 19.



e as esquerdas latino-americanas. Além disso, Franco constatou que permanecia como característica importante da literatura e da arte latino-americana justamente a preocupação “com fenômenos sociais e ideias sociais”, enquanto grande parte da arte ocidental se caracterizava pela preocupação com “a experiência individual ou relações entre sexos”<sup>259</sup>.

Isso não quer dizer que um artista europeu, por exemplo, não tenha se dedicado a temas políticos em sua produção, ou um artista latino-americano tenha enfatizado o seu próprio processo experimental. Pablo Picasso, por exemplo, remeteu à preocupação política e social em trabalhos como *Guernica*, mas esse tom não predominou em sua ampla produção, como analisou Marta Traba em seu texto intitulado “Picasso, pintor político”, ou como ratificou Aracy Amaral em “O protesto como dado intermitente na produção do artista”<sup>260</sup>. Para Amaral, “na América Latina nem sempre a preocupação social/política é latente ou explícita na obra do artista”, o que torna difícil enquadrá-lo em propostas como a do “realismo socialista” propagado na antiga URSS, por exemplo.

Há também casos em que acontecimentos ou momentos políticos latentes, como foram as ditaduras na América do Sul, geram uma série de obras explicitamente comprometidas politicamente. Nesse sentido, Amaral destacou trabalhos mais surrealistas do chileno Nemesio Antúnez, na década de 1970, e os desenhos de seu compatriota Mario Toral, na década de 1980. Cabe lembrar que o artista chileno Nemesio Antúnez também tinha sido destacado por Marta Traba anteriormente, mas pela inovação estética de seus trabalhos. Note as diferentes possibilidades que o artista pode experimentar ao longo de sua carreira. Por isso, é sempre complicado julgar a trajetória de um artista como um todo, por uma característica ou um traço presentes em seus trabalhos em uma determinada época, já que ele pode se expressar de variadas formas de acordo o novo contexto que se apresenta.

Apesar de concordar que a preocupação social seria um traço característico da arte na América Latina, Amaral alertou que isso não significaria que a produção latino-americana explicitaria isso o tempo todo. Para ela, seria difícil encontrar tal característica de modo perene ou “sistemático” ao longo de toda a carreira de um artista latino-americano, salvo o que chamou de “casos raros”, como o do pintor argentino Antonio Berni. Interessante perceber que apesar de Aracy Amaral ter defendido a ideia de que a preocupação social seria um traço marcante da

---

<sup>259</sup> Idem.

<sup>260</sup> Ver AMARAL, 2003, p.22.

arte na América Latina, ela também questionou criticamente uma possível homogeneização da produção latino-americana a partir dessa característica. Nessa direção, indagou que

Mas, na realidade, que são esses poucos exemplos e expressões diante da inundação de artistas preocupados exclusivamente com a pura especulação experimental ou êxito de mercado? É no contexto de experimentação e marginalidade ao próprio meio artístico e mercado de arte conjugados que podemos, igualmente, situar a produção espaçada mais significativa de um Antonio Caro, na Colômbia, ou de um Carlos Zerpa, da Venezuela, sendo, neste último, o dado popular se une ao elemento de humor, como uma conotação crítica clara, embora difusa.<sup>261</sup>

Então, o que diferenciaria um artista europeu de um latino-americano, por exemplo? É possível supor que um elemento diferencial entre artistas de diferentes partes do mundo seria justamente a experiência histórico-social vivida, a qual reverbera no seu próprio fazer artístico. No caso da América Latina, ressalta-se a experiência conectada ao contexto histórico-social dos países da região, muito diferente daquela dos países europeus. Evidentemente que não se trata de uniformizar as experiências histórico-sociais tão distintas em um bloco de países, mas cabe perceber pontos em comum, semelhanças e diferenças, além de aspectos transnacionais que permeiam ou impactam essas experiências.

Aracy Amaral indicou, por exemplo, que a experiência social foi um dos motivos pelos quais muitos europeus surrealistas se sentiram atraídos pelo México, aumentando o intercâmbio de artistas estrangeiros no país, sobretudo nos anos 1930. A intelectual tem razão ao indicar esse impacto do muralismo no mundo ocidental. Como se sabe, durante os anos 1930 nos EUA, novamente o Museu de Arte Moderna de Nova York realizou eventos e adquiriu várias das obras de pintores muralistas para compor o seu acervo permanente. Além disso, Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros e José Clemente Orozco transitaram pelos EUA, pela Europa e por diversos países da América Latina difundindo seus trabalhos. Como afirmado, nos anos 1930 e 1940, artistas e intelectuais estrangeiros surrealistas, como André Breton, Remedios Varo e Leonora Carrington, aportaram no México, encantados não apenas pelo muralismo, mas também pela exuberância do passado pré-colombiano, pelo sentimento de mudança, pela revolução e novidade às quais o país inspirava.

Houve no México uma relação pujante entre arte e preocupação social que se tornou farol para artistas e intelectuais do mundo ocidental. Sobre isso, Aracy Amaral refletiu que

A preocupação social mexicana influi poderosamente nos artistas jovens de esquerda dos Estados Unidos dos anos 1930, pode-se bem imaginar como essa mensagem de participação do meio artístico nas mudanças sociais ecoaria nos

---

<sup>261</sup> Primeira versão publicada em 1983 e reimpressa em 2003. Ver: AMARAL, 2003, p. 23.

países da América Latina. No Brasil, Di Cavalcanti e Portinari acusavam claramente admiração pelos mexicanos em seus trabalhos já nos anos 30, em outros países como o Peru, Equador e Colômbia, emergiria a preocupação social através do “indigenismo”, vertente de cunho regional da pintura revolucionária do México, respectivamente com Sabogal, Guayasamín, Alberto Acuña e Pantoja, entre outros.<sup>262</sup>

Como já é possível perceber, apesar de escreverem em momentos diferentes, Marta Traba e Aracy Amaral tiveram visões destoantes em relação ao muralismo mexicano quanto à questão do comprometimento do artista. Enquanto a primeira depreciou quase tudo que provinha ou dialogava com a corrente muralista, a segunda exaltou e tomou como positiva a difusão das perspectivas muralistas na América Latina. Enquanto Traba incentivou o comprometimento do artista com o desenvolvimento do seu próprio processo criativo e estético, Aracy Amaral valorizou o comprometimento, conteúdo e preocupação social na arte.

Em seu texto “*La pintura nueva en Latinoamerica*”, Marta Traba denunciou Diego Rivera e suas declarações a favor da arte comprometida socialmente, criticando os usos da arte como propaganda política do regime revolucionário no México. Já Aracy Amaral, em “A preocupação social da arte latino-americana”, colocou o pintor em posição de destaque e trouxe umas das falas de Rivera que representa muito do seu próprio pensamento sobre o muralismo. Segundo Aracy Amaral, o pintor mexicano, pouco antes de morrer, na década de 1950, enxergou com muita “lucidez, a importância do movimento muralista mexicano, bem como suas limitações”. No texto citado, Rivera indica que o movimento muralista não deu “nenhuma contribuição nova à plástica universal”, contudo, “pela primeira vez na história da arte, a pintura mural fez herói da arte monumental a massa, o homem do campo, das fábricas, das cidades, do povo”<sup>263</sup>, criticando assim os deuses, reis e chefes de Estado presentes nas pinturas acadêmicas da Europa. Nesse texto, a intelectual brasileira parece legitimar a importância do movimento mexicano para a história da arte, trazendo à tona a fala de um dos seus principais atores. No entanto, faltou questionar as limitações do muralismo, fosse na perspectiva estética ou na política, como Traba o fez.

Para não ficar apenas na órbita do muralismo mexicano, Aracy Amaral também citou em seu texto expressões artísticas latino-americanas que manifestaram claramente o seu comprometimento social, tais como os clubes de Gravura (Brasil), o Grupo Boedo, Grupo

---

<sup>262</sup> AMARAL, 2003, p. 21.

<sup>263</sup> *Ibidem*, p. 20.

Espártaco, artistas como Antonio Berni (Argentina), Grupo Tabla Redonda e o Grupo Taller de Arte Realista (Venezuela).

A partir dos anos 1960, com o advento da Revolução Cubana, a chegada de Salvador Allende ao poder no Chile, regimes autoritários na América do Sul e outras agitações políticas no hemisfério, acentuaram-se ainda mais manifestações da chamada arte comprometida e de protesto na região, como bem apontou Aracy Amaral. Para ela, expressões artísticas comprometidas como a do icônico grupo argentino “*Tucuman arde*” (1968) ganharam destaque, bem como uma “fornada” significativa de artistas comprometidos por toda a América Latina, que passam a expressar suas posições políticas de discordância de diversas maneiras, tendências e formatos, como na arte conceitual, por exemplo.<sup>264</sup>

Como se sabe, a arte conceitual nos anos 1960 e 1970 buscou questionar não apenas os formalismos da obra de arte, ampliando linguagens e perspectivas como a fotografia, textos, performances etc., mas, principalmente, trouxe a “ideia” para o centro do debate artístico. É atribuída ao escultor norte-americano Sol Lewitt (1928-2007) a célebre frase definidora dessa vertente, dizendo que “a própria ideia, mesmo se não é tornada visual, é uma obra de arte tanto quanto qualquer produto”.

Na América Latina, ganhou grande potência um movimento em que artistas expressaram suas ideias de protesto e posições políticas, em um contexto de Guerra Fria, de forte difusão da cultura norte-americana e de regimes autoritários. A historiadora Cristina Freire afirmou que “não por acaso, o período de maior relevância para a Arte Conceitual coincide com os das ditaduras nos países latino-americanos e no Leste Europeu”<sup>265</sup>. Além disso, a historiadora realiza um amplo estudo sobre arte conceitual na América do Sul, que se estende para os anos 1970, em seu amplo e significativo trabalho intitulado “*Conceptualismos del Sur*”, fruto de um seminário no Museu de Arte Contemporânea de São Paulo (MAC-USP).

Nesse cenário, destacam-se artistas como Cildo Meireles e seus trabalhos de inserção social, como o projeto Coca-Cola, de 1970, que buscou colocar em circulação uma série de garrafas de Coca-Cola com mensagens de protesto contra o regime civil-militar vigente no país entre os anos 1964-1985. Com esse projeto, o artista convocou o seu expectador a participar da obra, fosse escrevendo mensagens críticas nas garrafas, fosse as colocando de volta em

---

<sup>264</sup> Além do texto a preocupação social na arte latino-americana, Aracy Amaral citou vários artistas latino-americanos dentro dessa perspectiva da arte comprometida socialmente no texto “O protesto como dado intermitente na produção do artista”. Ver AMARAL, 2003, p. 22-24.

<sup>265</sup> FREIRE, Cristina. Arte conceitual. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, p.10.

circulação, inserindo-o numa espécie de ativismo artístico, ao mesmo tempo em que se rompe a tradicional divisão entre o artista e o público, entre arte e vida. Segundo o crítico norte-americano Hal Foster, “o artista se torna um manipulador de signos mais do que um produtor de objetos de arte; e o espectador, um leitor ativo de mensagens mais do que um contemplador passivo da estética ou o consumidor do espetacular”.<sup>266</sup>



**Fig. 23** - Cildo Meireles – *Inserções em Circuitos Ideológicos. Projeto Coca-Cola*, 1970. Inscrições em garrafas de vidro.

Ainda, destacam-se propostas como as de Marcello Nitsche, que dialogavam com a *art pop*, mas inseridas no contexto latino-americano, com notório teor político, escapando da pintura convencional, ou mesmo da perspectiva de pop desenvolvida nos EUA, como se vê no famoso trabalho “Aliança para o Progresso”, de 1965.

<sup>266</sup> FOSTER, Hal. *Recodificação*. São Paulo: Casa Ed. Paulista, 1996, p. 152. Ver também: FREIRE, 2006, p.38.

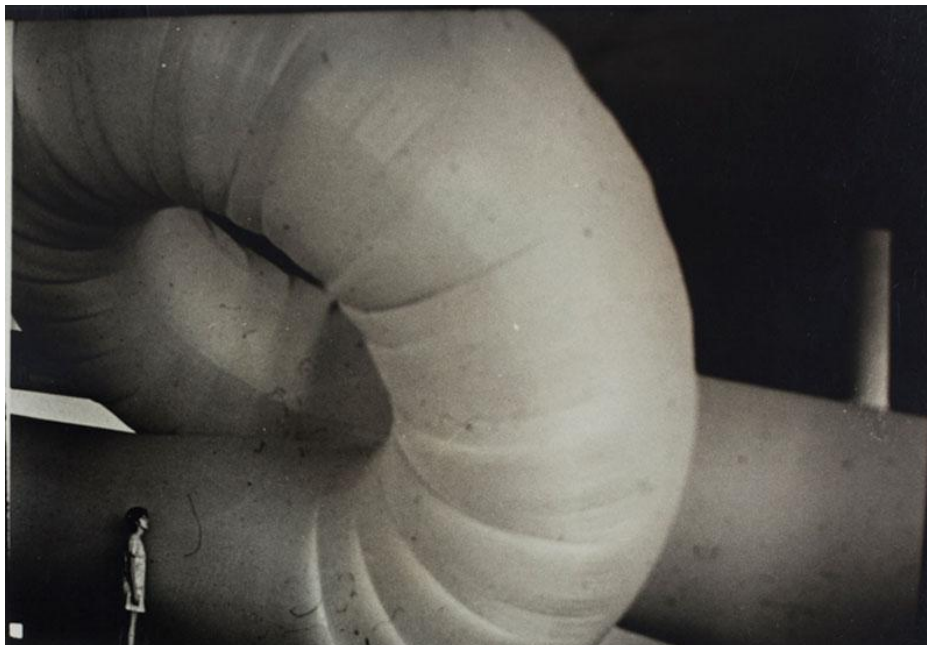


**Fig. 24** - Marcello Nitsche, *Aliança para o Progresso*, 1965. Esmalte sintético sobre aglomerado de madeira e corrente de ferro. Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP).

Mesmo em obras construídas sob o prisma da experimentação de materiais, impulsionada pelos movimentos de vanguardas artísticas dos anos 60, também seria possível pensar como esses trabalhos foram colocados em circulação em um contexto marcado por regimes autoritários. O crítico e intelectual mineiro Frederico Moraes, contemporâneo de Aracy Amaral, também muito se dedicou a analisar as produções brasileira e latino-americana da segunda metade do século XX. Ele afirmou em seu livro “A crise da hora atual” (1975) que o “questionamento do fazer”, que incluiria a técnica, além de outros elementos, vai adquirir “um sentido político” nesse contexto dos anos 1960.<sup>267</sup> Na obra “Bolhas” (1968), por exemplo, também de Marcello Nitsche, procurou-se ocupar com material inflável o ambiente vazio da famosa X Bienal de SP, de 1969, também conhecida como a Bienal do Boicote, em que cerca de 80% dos artistas nacionais e internacionais desistiram de participar do evento em protesto contra o regime civil-militar vigente no país. Sobre o artista, Aracy Amaral disse que se trata

<sup>267</sup> MORAIS, Frederico. “A crise da hora atual”. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975. Ver também: AMARAL, 2003 [3ª ed.], p. 332.

de “um dos pontos mais altos da criatividade brasileira daquela década, ambientais e instigantes, vinculam a obra com o público participante e seu contexto”.<sup>268</sup>



**Fig. 25** - Marcelo Nitsche, “*A Bolha*” na X Bienal de SP, de 1969. Fotografia pertencente ao Acervo da Bienal de São Paulo.

Era como se o artista plástico que vivia na América Latina, sobretudo no Brasil, entre os anos 1960 até início dos 1980, carregasse consigo certa preocupação social e teor político no seu fazer artístico, no entanto, permanecia também a preocupação em expandir a sua capacidade experimental, bem como a utilização de novos materiais e linguagens apoiados nos movimentos de vanguardas internacionais.

Aracy Amaral compartilhou a impressão do crítico Frederico Moraes de que na produção plástica, sobretudo brasileira, entre os anos 1960 e 1970, essa preocupação com o dado experimental era em muitos casos mais evidente que as preocupações social e política<sup>269</sup>. Ainda, essa mesma produção em contraste com outras artes daquele momento, como a música, o teatro e cinema, por exemplo, teve menor amplitude e impacto.

<sup>268</sup> AMARAL, Aracy. *Olhando os fragiles de Nitsche*. In: *Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burguer: 1961 - 1981*. São Paulo: Nobel, 1983. p. 357

<sup>269</sup> AMARAL, 2003 [3ª ed.], p. 332.

O problema desse tipo de impressão expressa por Frederico Moraes e Aracy Amaral é que parece reduzir um pouco o papel das artes plásticas no cenário cultural da época, ou mesmo coloca as diferentes manifestações artísticas em posição de concorrência, quando na verdade não estiveram e não estão. Em vez disso, caberia ressaltar os diálogos existentes no meio artístico que potencializaram discursos questionadores do *status quo* político e estético da época. Como se sabe, Hélio Oiticica e seu impulso político e experimental nas artes criou o termo “Tropicália” para sua marcante obra exposta na mostra intitulada “Nova objetividade Brasileira”, de 1967, realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, (MAM-RJ).



**Fig. 26** - Hélio Oiticica, *Tropicália*, 1967. Plantas, areia, pedras, araras, aparelho de televisão, tecido e madeira.

O trabalho se configura como um ambiente labiríntico, composto por dois espaços denominados de “penetráveis” contendo plantas, areia, araras, poemas-objetos, capas de Parangolé e aparelho de televisão. Criada no bojo dos movimentos sociais e artísticos dos anos 1960, a obra expressa a preocupação do artista em fazer o espectador experimentar por meio da visão, tato, audição e olfato, uma dada realidade brasileira devorada ou deglutida pelo artista, que teria sentido essa sensação ao subir os morros cariocas da época. Este sentido de devoração ou de deglutição, como relatou o artista, bebeu da fonte antropofágica difundida no modernismo paulista, configurada por Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral. Algo que depois passará a dialogar com outras manifestações artísticas do período, como no cinema de Glauber Rocha, no teatro de José Celso e do Grupo Oficina e ainda na música popular do grupo liderado por



Caetano Veloso e Gilberto Gil”.<sup>270</sup> Ou seja, também é possível estabelecer e perceber os diálogos entre variadas manifestações artísticas que ao mesmo tempo foram capazes de aliar o experimentalismo e o tom de crítica social.

O próprio Frederico Moraes vai ressaltar em seu texto o caráter “criativo e revolucionário” do Tropicalismo. Moraes relatou que Oiticica afirmou que “o mito da tropicalidade é muito mais que araras e bandeiras: é a consciência de um não condicionamento às estruturas estabelecidas, portanto, altamente revolucionária na sua totalidade. Qualquer conformismo, seja intelectual, social, existencial, escapa à sua ideia principal”<sup>271</sup>. Para além do termo “tropicália”, Hélio Oiticica foi um grande impulsionador do movimento tropicalista nas artes plásticas, engendrou o experimentalismo das vanguardas por meio das perspectivas da chamada “antiarte”, da “não-objetividade”<sup>272</sup>, da questão ambiental, e da arte-ideia, ampliando assim o objeto artístico em detrimento das artes convencionais.



<sup>270</sup> Ver TROPICÁLIA. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3741/tropicalia>. Acesso em: 26 de janeiro de 2022. Verbete da Enciclopédia.

<sup>271</sup> MORAIS, Frederico. “A crise da hora atual”. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975, p.38. Ver também: AMARAL, 2003 [3ª ed.], p. 334

<sup>272</sup> Sobre esses conceitos desenvolvidos pelo artista, ver: OITICICA, Hélio. “Situações da Vanguarda no Brasil”. In: Apresentação Propostas 66. Arte em Revista. São Paulo – Maio-Ago, 1979. Aracy Amaral também indicou estes principais conceitos do artista: Idem [60].

**Fig. 27** - Hélio Oiticica, *Caetano Veloso veste Parangolé P 04*, c.1968. Foto de Geraldo Viola, Ronaldo Câmara e Claudine Petrolli.

Já Aracy Amaral vai ainda trabalhar no capítulo VI da obra “Arte para quê...”, “o teatro como inspiração” para as artes plásticas no contexto brasileiro dos anos 1960. Esse é um ponto que será ainda retomado posteriormente, mas, por enquanto, cabe salientar os diálogos existentes entre as artes no período da repressão vivida pela classe artística após o golpe de 1964 no Brasil. Muitas ideias foram gestadas no famoso Grupo Opinião, de 1965, que tiveram apresentações no Rio de Janeiro e São Paulo. Aracy descreveu em seu texto uma exposição de artes plásticas também chamada “Opinião 65”, organizada por Ceres Franco, que reuniu cerca de vinte e nove artistas, contendo europeus e brasileiros, que expuseram no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

A exposição recebeu a atenção de importantes críticos brasileiros da época, tais como Ferreira Gullar, que disse que “os pintores voltaram a opinar”, ou ainda, pelo renomado Mario Pedrosa, que vai destacar a “o calor comunicativo social da mostra, sobretudo da jovem equipe brasileira”, o seu caráter humanístico e sua relevância no “clima de terror e opressão cultural”. Nesse sentido, afirmou que

Antes de ser pelo conteúdo plástico das obras (muitas delas de alto valor), ou pelo seu estilo ou proposições técnicas, eram elas, por mais diferentes que fossem individualmente, esteticamente identificadas pela marca muito significativa de emergirem todos os seus autores de um meio social comum, por igual convulsionado, por igual motivado.<sup>273</sup>

Mario Pedrosa destacou inclusive a canção “Carcará”, de João do Vale, que foi interpretada por Nara Leão e Maria Bethânia como uma “criação formidável revolucionária e simbólica” fruto desse momento profícuo das artes (teatro, artes plásticas e música) em torno do/a “Opinião”. Outras edições da mostra foram executadas, contando com a participação de artistas plásticos variados, como Lygia Clark, Dioniso del Santo, Thereza Simões e Hélio Oiticica.

Aracy Amaral também buscou relacionar esse momento efervescente da produção artística brasileira dos anos 1960 com os acontecimentos marcantes da América Latina da época. Aliás, essa é uma tônica muito constante no seu trabalho “Arte para quê...”, publicado inicialmente em 1983. Cabe lembrar que poucos anos antes, por volta de 1975, a intelectual brasileira havia começado a trabalhar com as temáticas da arte e cultura na América Latina.

---

<sup>273</sup> PEDROSA, Mário. “Opinião... Opinião... Opinião”. *Correio da Manhã*, 11 set 1966, apud *Mundo, homem, arte em crise*. São Paulo, Perspectiva, 1975. Ver também. AMARAL, 2003 [3ª ed.], p. 331.

Assim, apesar de a produção brasileira dominar boa parte dos capítulos, a intelectual se esforçou em alguns momentos em pensar tal produção de modo conectado ao contexto da região. No mesmo texto intitulado “O teatro como inspiração”, por exemplo, a intelectual destacou a importância do IV Salão de Arte Moderna do Distrito Federal, de 1967, num momento efervescente da América Latina, dizendo que

O Salão de Brasília ocorre, igualmente num momento crucial da contemporaneidade da América Latina, a três meses da caça e morte de Che Guevara, evento que marcou profundamente os jovens e os espíritos inquietos da época. Os acontecimentos sangrentos da Bolívia motivariam, mais que qualquer outra coisa, o surgimento de um latino americanismo que se fortaleceria aos poucos (assim como o Brasil passa a participar, através de dezenas de seus exilados, da experiência latino-americana pela circulação e vivência deles, como já mencionamos, por vários países) numa postura nova. Em verdade, o sentido de sua atuação, "a lição (mesmo se romântica, de sua trajetória) de sua vida, residiu no fato de que ele não tinha um país mas um continente" (...) "nascido e formado na Argentina tendo morado no México, lutado e vivido em Cuba, e tendo sido morto na Bolívia em outubro de 1967, demonstrou que estava a serviço, não de um regime, porém de uma ideia".<sup>274</sup>

Além da circulação de artistas e intelectuais entre os países da região que foram exilados de seus países no contexto latino-americano da segunda metade do século XX, Aracy Amaral também destacou a trajetória do líder revolucionário Che Guevara, como pontos impactantes no surgimento do sentimento latino-americanista entre os artistas brasileiros a partir dos anos 1960. Nesse sentido, também ressaltou os trabalhos do artista brasileiro Claudio Tozzi sobre Che Guevara.

---

<sup>274</sup> Conf. AMARAL, 2003 [3ª ed.], p. 335.



**Fig. 28** - Claudio Tozzi. *Guevara vivo ou morto*, 1967. Acrílica s/aglomerado.

Em depoimento realizado em 1977, Claudio Tozzi disse que

Uma das características da arte brasileira de vanguarda dos anos sessenta é a preocupação com o coletivo. Na pintura refletia-se, principalmente a temática social. Os fatos políticos eram narrados pela figura; a obra exigia do espectador não apenas uma atitude de contemplação, mas tinha o intuito de incitar seu pensamento, levá-lo à reflexão e ao debate (...) Importante também é o seu conteúdo-significado e a linguagem utilizada: a apropriação da linguagem usada nos meios de comunicação de massa, desde sinais de trânsito, letreiros, “*outdoors*”, histórias em quadrinhos, até os processos fotomecânicos de reprodução (...)<sup>275</sup>.

Como se pode perceber, nos anos 1960 houve acontecimentos e transformações que tiveram impacto significativo no fazer artístico em termos de experimentalismo das linguagens e engajamento político social. Do ponto de vista artístico, a pesquisadora Cristina Freire apontou os novos termos que surgiram para analisar as tais poéticas ou linguagens da arte contemporânea dos anos 1960-70, como *happenings*, ambientes, *performances*, instalações, videoarte, arte eletrônica, entre outras.<sup>276</sup> Já do ponto de vista do contexto em que essas produções de inserem, Lilia Schwarcz e Heloisa Starling nos chama a atenção para o caso brasileiro, mas que também pode se estender aos países latino-americanos onde houve regimes

<sup>275</sup> TOZZI, Claudio. Depoimento do artista para o Departamento de Pesquisa e Documentação de Arte Brasileira da FAAP. In: ALVARADO, Daisy Valle Machado Peccinini de. *Objeto na arte: Brasil anos 60*. São Paulo: Fundação Armando Alvares Penteado, 1978, p. 221.

<sup>276</sup> FREIRE, Cristina. *Arte conceitual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, p.41.

autoritários. Segundo as historiadoras, “A ideia era aparentemente simples: combinava manejar o controle sobre a produção e a circulação de bens culturais no país com repressão política”.<sup>277</sup>, algo que certamente reverberava no fazer artístico da época.

Em dado momento de sua obra, Aracy Amaral questiona como o artista poderia então exercer uma função social. Para responder tal questão, utiliza-se como base o texto do intelectual Ferreira Gullar intitulado “Cultura posta em questão” dizendo que, sobretudo nos anos 1960, quando o elemento “coletivo” se impõe para os jovens como possibilidade de transformação social, esse “artista exercerá função social na medida em que tenha consciência de sua responsabilidade” entendendo que a arte seria também um “meio de comunicação coletiva”, rejeitando a tese que separa o artista e sua obra do mundo em que estão inseridos. Gullar enxerga legitimidade cultural no artista que traz questões do seu tempo e diz que os “descomprometidos” na verdade se comprometem com as suas perspectivas estéticas e políticas, já “os comprometidos” se interessam não apenas pelo caráter ideológico da obra de arte, mas pela arte como veículo de conscientização do público. Além disso, dirige-se aos críticos ao dizer que se estes “defendem que abandonar essa linguagem, com seus requintes, é baixar a qualidade da obra e trair a cultura, o único caminho que deixam ao artista é continuar a escrever para a minoria. Noutras palavras, só existe arte para uns poucos e raros”<sup>278</sup>. O referido autor será fundamental para Aracy Amaral desenvolver a sua ideia do popular como matriz, algo que retomaremos posteriormente. Por enquanto, cabe notar o enorme espaço que ele teve nas suas reflexões sobre os anos 1960, bem como sobre a questão da preocupação social nas artes brasileira e latino-americana da época.

No esforço de elencar artistas significativos dos anos 1960, Aracy Amaral afirmou que

É evidente que a década fervilhante em sua múltipla agitação em nível mundial, como nacional e latino-americana (e aqui a revolução cubana e suas consequências gozariam de repercussão considerável) fez com que vários artistas se interessassem pelos eventos internacionais e nacionais de maneira excepcional: seja na inspiração das viagens à Lua por astronautas, realidade latino-americana, morte de Che Guevara, situação do povo brasileiro, autoritarismo militar no Brasil, guerra no Vietnã, fenômenos de massa nos meios urbanos – carnaval, futebol, publicidade, estórias em quadrinhos, música popular brasileira, evidentemente estimuladas vivamente pela irradiação do pop norte-americano. Essas temáticas são bem visíveis nas obras, dessa década, de Claudio Tozzi, Antônio Manuel, Antônio Henrique Amaral, Antônio Dias, [Carlos] Vergara, Rubem Gerchman, Geraldo de

<sup>277</sup> SCHWARCZ, Lília Moritz; STARLING, Heloisa Murgel. Brasil: uma biografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p.464.

<sup>278</sup> Ver: GULLAR, José R.F. Cultura posta em questão. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1964, p. 24. Ver também: AMARAL, 2003 [3ª ed.], p. 327.

Barros, Maurício Nogueira Lima, [Hélio] Oiticica, [Samuel] Szpigiel, Carmela Grosz [Gross], Marcelo Nitsche, Nelson Leirner, entre outros, a partir de meados da década. É inegável, igualmente, que a expressão criativa a partir dessas temáticas é liberada a partir do acesso a novas técnicas e novas formas expressivas, inexistentes anteriormente, a partir dos novos materiais exibidos nas obras pop americanas.<sup>279</sup>

Ao indicar “a realidade latino-americana”, Aracy Amaral ressalta o impacto dos acontecimentos da região na produção de artistas mais comprometidos dos anos 1960. No entanto, ao elencar esses artistas que se destacaram na década, a intelectual brasileira privilegiou somente artistas brasileiros da chamada nova figuração, ficando de fora manifestações artísticas de outros países da América Latina. Mesmo que a arte pop tenha tido grande impacto no Brasil, como salientou o historiador Francisco Alambert, cabe explicitar, como o próprio autor indicou, nomes significativos de artistas de outros países como o cubano Raúl Martínez, que fez retratos de Che Guevara e do próprio Andy Warhol. Antonio Caro na Colômbia, que também utilizou suportes como a Coca-Cola para exprimir mensagens de protestos e ainda os trabalhos de Alberto Gironella, no México, que parodiou nomes importantes da história da arte europeia.<sup>280</sup>

Já o crítico Edward Lucie-Smith propõe em seu livro intitulado “*Latin American Art Since 1900*”, que nesse período após os anos 1960 existiram três principais vertentes da arte latino-americana: artistas mexicanos ligados a Tamayo, trabalhos de cunho neoexpressionista, principalmente na Argentina, e arte conceitual, com destaque para o Brasil.<sup>281</sup> Ocorre que tais propostas esquemáticas, como a de Lucie-Smith, acabam muitas vezes tomando como geral trabalhos que foram principalmente desenvolvidos no eixo México-Argentina-Brasil, eclipsando com isso as produções dos demais países ou ainda retirando as complexidades e nuances que possam existir em cada uma dessas vertentes.

Votando para as intelectuais aqui estudadas, de modo geral, entende-se que Aracy Amaral joga luz sobre uma produção ignorada por Marta Traba em seu trabalho. Como demonstrado, por aqui, a nova figuração trazida com os ventos do pop norte-americano ganhou contornos políticos, dialogando com o experimentalismo e a preocupação político-social, incluindo crítica à influência norte-americana sobre a cultura e política regionais da época.

<sup>279</sup> AMARAL, 2003 [3ª ed.], p. 329.

<sup>280</sup> ALAMBERT, Francisco. Verbete – “Artes plásticas”. In: Enciclopedia Latino-americana. Disponível em: <http://latinoamericana.wiki.br/verbetes/a/artes-plasticas> (acesso 31 de janeiro de 2022).

<sup>281</sup> LUCIE-SMITH, Edward. *Arte latinoamericano del siglo XX*. Barcelona: Ediciones Destino, 1994. Ver também: Idem [72].

Também com a arte conceitual difundida por aqui nos anos 1960-1970, foi possível imprimir ideias, protestos e experimentar novas linguagens em um contexto regional fortemente marcado por regimes autoritários, exílios e perseguições políticas. Marta Traba, que no início dos anos 1960 se esforçou em traçar balanços críticos e indicar nomes significativos da arte na América Latina, privilegiou a produção da primeira metade do século XX, com o objetivo de enfatizar a importância do aspecto experimental e apontar caminhos para artistas da década de 1960 contemporâneos a ela. Enquanto a intelectual brasileira privilegiou o Brasil em sua análise, a argentina/colombiana muito pouco se lembrou do país. Assim, ambas apresentam textos que, de alguma maneira, se complementam.

Por fim, nota-se que entre o início da década de 1960 e o início da década de 1980 houve um debate intenso na arte latino-americana sobre o comprometimento e a preocupação social do artista, bem como a importância dos aspectos experimental e criativo na elaboração de novas linguagens artísticas. Enquanto Marta Traba enfatizou a importância do aspecto experimental como saída para a arte latino-americana no início dos anos 1960, Aracy Amaral apontou em seu texto a importância do conteúdo da obra e a relação intrínseca entre o artista e o seu meio manifestada nesse conteúdo. O que ambas pareceram concordar sobre tal debate é a inexistência de uma arte completamente descomprometida, neutra e imparcial.

## CAPÍTULO IV

### Territorializando a arte na América Latina

Mil nações  
 Moldaram minha cara  
 Minha voz  
 Uso pra dizer o que se cala  
 O meu país  
 É meu lugar de fala  
 (Elza Soares/ Douglas Germano)

Neste capítulo, pretende-se analisar os ensaios selecionados de Marta Traba e de Aracy Amaral que procuraram traçar diagnósticos ou realizar balanços da situação artística e cultural de alguns países da América Latina no século XX. Esse conjunto de textos foi escrito entre as décadas 1960 e 1990 e levanta uma ampla gama de artistas e obras que foram marcantes na história da região como um todo. Entende-se que as análises dos quadros artísticos foram realizadas pelas intelectuais a partir de um olhar em retrospectiva e *in loco*, gerando retratos das produções artística e cultural de determinados territórios e seus contextos. Nesse sentido, entende-se a noção de território como espaços dinâmicos em que se entrecruzam fatores políticos, econômicos, sociais e culturais <sup>282</sup>. Portanto, acredita-se que as artes e suas práticas se inserem no tecido social em que se formam tais territórios, redes e processos sociais, interpretados por intelectuais.

Dessa maneira, neste capítulo se ressaltam as diferentes interpretações e abordagens desse conteúdo estabelecidas pelas intelectuais estudadas. Marta Traba privilegiou, sobretudo,

---

<sup>282</sup> Segundo o intelectual Milton Santos, já em um contexto de globalização, os territórios se configuram por horizontalidades, marcados por espaços contíguos, unidos por continuidades territoriais e por verticalidades, marcadas por pontos distantes que se ligam por diferentes formas e processos sociais, como as redes. Ver: SANTOS, Milton. O retorno do território. In: SANTOS, Milton; SOUZA, Maria A. A.; SILVEIRA, Maria L., Território: Globalização e fragmentação. São Paulo: Hucitec/Anpur, 1993. Sobre a relação entre território e a arte latino-americana, Amanda Saba Ruggiero afirmou que a partir das definições dadas por Milton Santos em relação à noção de território, juntamente aos apontamentos de Darcy Ribeiro sobre a América Latina, podem se estruturar “comparações e reflexões críticas sobre a arte na América Latina, por meio dos modos aplicados pelas artes”. Além disso, caberia uma reflexão crítica dos usos e apropriações do termo “arte latino-americana” na contemporaneidade. Ver: RUGGIERO, Amanda Saba. *Territórios da Arte Latino-Americana*. São Paulo: Revista ARA Nº4. Outono+Inverno, 2018. Grupo Museu/Patrimônio FAU-USP. <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2525-8354.v0i4p99-120>



uma análise “aberta”<sup>283</sup> e comparativa dos territórios escolhidos, estabelecendo divisões, tendências e categorias. Essas reflexões estão contidas principalmente no livro “*Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950/1970*”.

Já Aracy Amaral optou por abordar os países, seus artistas e obras de forma localizada e temática. Os textos da intelectual brasileira foram publicados principalmente no início dos anos 1990 e constam no volume 2 da coleção intitulada “Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios (1985-2005). Circuitos da arte na América Latina”.

Sendo assim, nas duas primeiras partes do capítulo serão trabalhadas as diferentes visões de ambas e seus apontamentos em relação à produção artística da região. Na terceira parte, será discutida a questão da abordagem regional na arte, juntamente às indagações feitas pelas intelectuais sobre ou seus usos, suas potências, seus limites e suas possíveis diferenças com o tema do regionalismo cultural.

Por último, cabe ressaltar que não se trata de destacar modelos de análise fixos, mas de apontar caminhos analíticos desenvolvidos pelas intelectuais e perceber como enfoques diferentes foram capazes de elucidar um amplo mosaico de produções artísticas realizadas ao longo da história, bem como observar possíveis diálogos, diferenças e entrecruzamentos entre essas abordagens e as perspectivas adotadas. Apesar do enfoque artístico e cultural dos textos selecionados, problemas políticos não deixaram de ser apontados, frutos do contexto em que se inserem. Assim, as duas intelectuais acabaram elegendo e discutindo sobre movimentos, marcos e nomes representativos da história da arte na América Latina ao longo do século XX.

#### **4.1 Uma “história aberta” e comparativa de Marta Traba**

Em seu ensaio “*Duas décadas vulneráveis nas artes plásticas latino-americanas*”, Marta Traba traçou uma ampla avaliação das artes e da cultura na América Latina, sobretudo entre o final dos anos 1950 e início dos anos 1970. Para isso, subdividiu o território da região

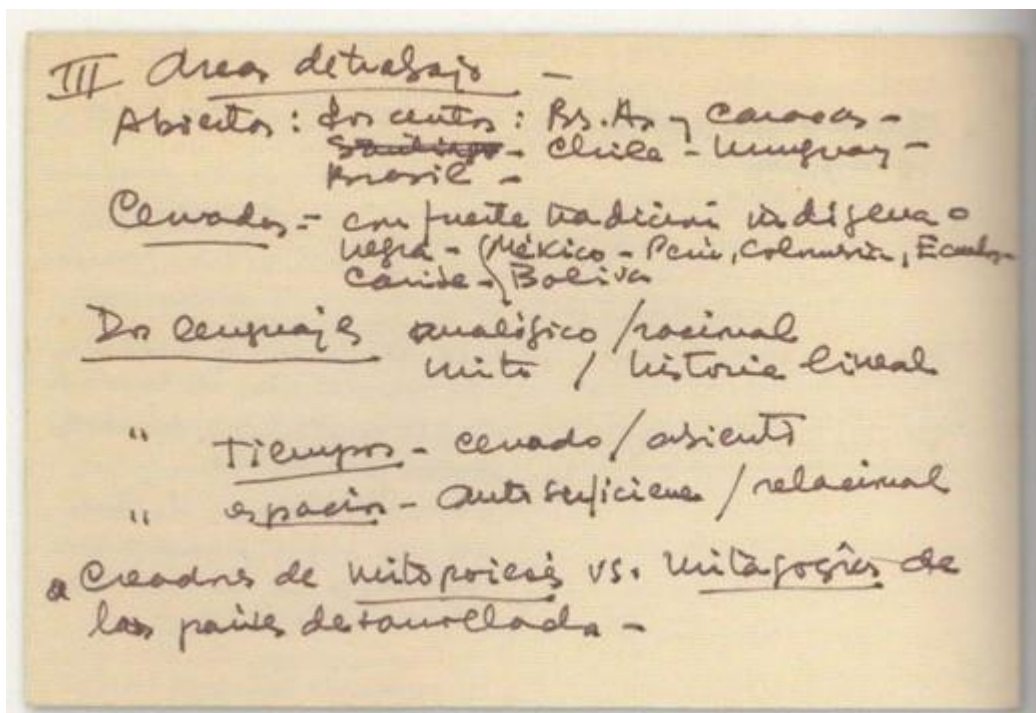
---

<sup>283</sup> Entende-se como uma “história aberta” a definição que a própria intelectual estipulou no seu ensaio intitulado “*História Abierta del Arte Colombiano*”, escrito em 1974, e reimpresso em 2016. O termo se refere a uma reunião de expressões artísticas de um determinado espaço em um corpo histórico ensaístico que convida a ser trabalhado ou reelaborado, provocando o leitor a pensar essa história por meio da crítica. Traba afirmou que *En el caso de esta Historia abierta, he querido exprofeso titular así el libro, por dos razones. Primera: para que llamándolo «historia», se subraye mi interés por organizar los hechos sueltos del arte colombiano en un cuerpo coherente, que sirva de referencia y marco a los artistas más modernos. Segundo: para que la palabra «abierto» prevalezca y se entienda como una invitación a trabajar en el ensayo, la investigación y el juicio del arte nacional, ejercitándose así una función crítica que parece cada día más anestesiada*. Ver TRABA, Marta. *Historia abierta del arte colombiano*. Bogotá: Ministerio de Cultura: Biblioteca Nacional de Colombia, 2016.

em “áreas fechadas”, “ilhas”, “México” e “áreas abertas”. Para a intelectual, as áreas fechadas são compostas por países em que prevalecem condições endogâmicas, marcadas por grandes desigualdades, com baixo fluxo imigratório, pelo grande peso das tradições e pela tríade das “raças” negra, indígena e branca, juntamente às suas misturas. Compõem esse grupo os seguintes países: Peru, Colômbia, Equador, Bolívia, Paraguai e países centro-americanos. Já as áreas abertas, segundo Marta Traba, seriam marcadas pelo progresso, pelo afã “civilizador” e modernizador, pelo considerável fluxo de estrangeiros e pela amplitude de negócios e interesses, que ocorrem principalmente em cidades centrais ou capitais de alguns países. Traba destacou Buenos Aires, na Argentina, Caracas, na Venezuela, Santiago, no Chile, Montevideú, no Uruguai e, por fim, São Paulo no Brasil.

Como as áreas abertas são compostas sobretudo por cidades, a ideia é analisar esse panorama artístico dessas metrópoles latino-americanas no capítulo posterior da tese, em que será tratada a relação entre arte e cidade. Por enquanto, cabe notar que essa divisão da América Latina entre áreas fechadas e áreas abertas foi uma chave importante para a intelectual traçar esse amplo panorama artístico da região, entre as décadas de 1950 e 1970. Além disso, permitiu que ela estabelecesse algumas comparações e conexões entre artistas de uma mesma área ou até de áreas diferentes.

Essas categorias aparecem em anotações manuscritas anteriores ao ensaio publicado em 1973, como é possível perceber na imagem a seguir:



**Fig. 29** – Ficha para conferência com anotações manuscritas, s/d <sup>284</sup>.

Transcrevendo o documento, consta a seguinte descrição das áreas:

Áreas de trabajo

Abiertas: dos centros: *Buenos Aires y Caracas – Chile – Uruguay y Brasil*

Cerradas: con fuerte tradición indígena o negra: *México – Perú, Colombia, Ecuador-Caribe-Bolivia.*

Observa-se nessas anotações manuscritas que Marta Traba estabeleceu uma espécie de “geoarte” ou geografia das artes na América Latina daquele momento, identificando as chamadas “áreas fechadas” e “áreas abertas”. Na prática, trata-se de retratos das artes latino-americanas do período que, além de aspectos artísticos e culturais, também captam fatores sociais e políticos. Assim como imagens capturadas, os ambientes artísticos descritos por Traba dizem respeito a um determinado momento. Com o tempo, esses registros passaram a fazer parte da história.

Também são notáveis algumas pequenas alterações nessa “geoarte”, realizadas por Traba desde a escrita do manuscrito até a publicação do ensaio “*Dos décadas vulnerables...*”, de 1973. O México, por exemplo, aparece inicialmente dentro das áreas fechadas do mapa, sobretudo devido ao peso das tradições na arte e na cultura do país. Posteriormente, o país aparece analisado separadamente. Algo semelhante ocorre com alguns países do Caribe, como Cuba e Porto Rico, que nos manuscritos aparecem nas áreas fechadas, mas no texto final foram destacados nas chamadas “ilhas”, especialmente pelo contexto político-cultural em que se encontravam.

Além desses países indicados, se levarmos em consideração que as áreas fechadas também podem incluir zonas localizadas fora das metrópoles latino-americanas elencadas nas áreas abertas, conclui-se que essas áreas compreendem grande parte do território latino-americano. Contudo, Traba não trabalhou em seu texto essas sub-regiões, como, por exemplo, o interior do Chile, o Nordeste brasileiro ou a Região Amazônica.

---

<sup>284</sup> O texto presente na ficha aparece com alguns problemas de visualidade e a tradução foi própria. Cf. TRABA, Marta. *Marta Traba en facsímil*. Editor: Fernando Zalamea. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2014, p. 46-47.

Diferentemente de “*La pintura nueva en Latinoamerica*”, de 1961, nesse panorama traçado por Marta Traba no livro “*Duas décadas vulneráveis nas artes plásticas latino-americanas*”, de 1973, incluiu-se um número mais amplo de artistas, países e correntes artísticas. Além disso, o foco maior nessa última publicação foi o período entre as décadas de 1950 até início da década de 1970, diferentemente daquela que abordou principalmente trabalhos de pintura desde a primeira metade do século XX. Por enquanto, será analisado neste capítulo o panorama artístico desenhado por Traba para as ditas “áreas fechadas”, a fim de se compreender quais os principais elementos, nomes, tendências e pontos de vista que foram elencados pela intelectual sobre a arte latino-americana nessas áreas.

#### **4.1.1 “Áreas fechadas”: Colômbia, Peru, Paraguai, Bolívia e países centro-americanos**

A Colômbia foi o primeiro país citado das chamadas áreas fechadas. Em termos de artes visuais, o país foi considerado dentro desse grupo, principalmente pela baixa adesão de seus artistas às vanguardas artísticas, seja para sua construção ou mesmo para questionar as suas práticas.

Traba definiu o termo “vanguardas” da seguinte maneira: “Vanguarda é, realmente, sinônimo de “estar em dia”; estar em dia é ganhar tempo sobre a própria modernidade, adiantar-se ao que fica atrasado, apontar linearmente em direção à meta”<sup>285</sup>. Nota-se que esse termo, para Traba, estava ligado a uma espécie de capacidade do artista enquanto sujeito de se atualizar em relação às múltiplas tendências e práticas artísticas na construção de seu trabalho. Portanto, estar em um ambiente propício a essas atualizações, ou seja, espaços com a presença de amplos interesses, circulações e internacionalização, tornaria um país com maior ou menor presença das vanguardas artísticas.

Nesse sentido, considerou a Colômbia um país com pouca presença de artistas vanguardistas até então. Mesmo artistas renomados, como Alejandro Jesús Obregón, foram considerados pela intelectual artistas modernos, mas não necessariamente vanguardistas. Isso nos leva a pensar que um artista moderno pode dialogar com as vanguardas artísticas em seu trabalho, mas não necessariamente ser um vanguardista no sentido de buscar sempre uma atualização ou inovação do seu trabalho em relação ao tempo em que vive. As obras de Obregón foram frequentemente relacionadas a aspectos surrealistas e cubistas, no entanto,

---

<sup>285</sup> Ver TRABA, 1977, p. 97.

essas categorizações podem ajudar a explicar, mas não a definir, o ser artístico. Ao longo do seu texto, Traba fez diversas considerações e até elogios ao trabalho do colombiano, o que indica que ser um artista vanguardista não seria necessariamente algo imprescindível na sua avaliação.

Para a intelectual, a “nova arte colombiana não aponta para o futuro, desconfia das mudanças espetaculares e não avança aos saltos, mas em movimentos circulares”. Nesse sentido, o movimento preponderante no país seria o circular, alheio às “modas”. Na sua avaliação, eram destaque nas artes da Colômbia nos anos 1970: Gabriel García Marquez na literatura, Fernando Botero e sua arte pop colombiana, Tereza Cuéller e os seus trabalhos de cunho erótico e o pop de Amélia Cajigas. Além disso, Traba destacou os trabalhos que misturam elementos humorísticos como os de Bernardo Salcedo, Alvaro Barrios, os móveis de Beatriz González e as esculturas de Feliza Bursztyn. Então, em sua avaliação, a arte colombiana daquele momento estava profundamente marcada por uma espécie de pop nacional e por elementos de tons humorísticos e eróticos.

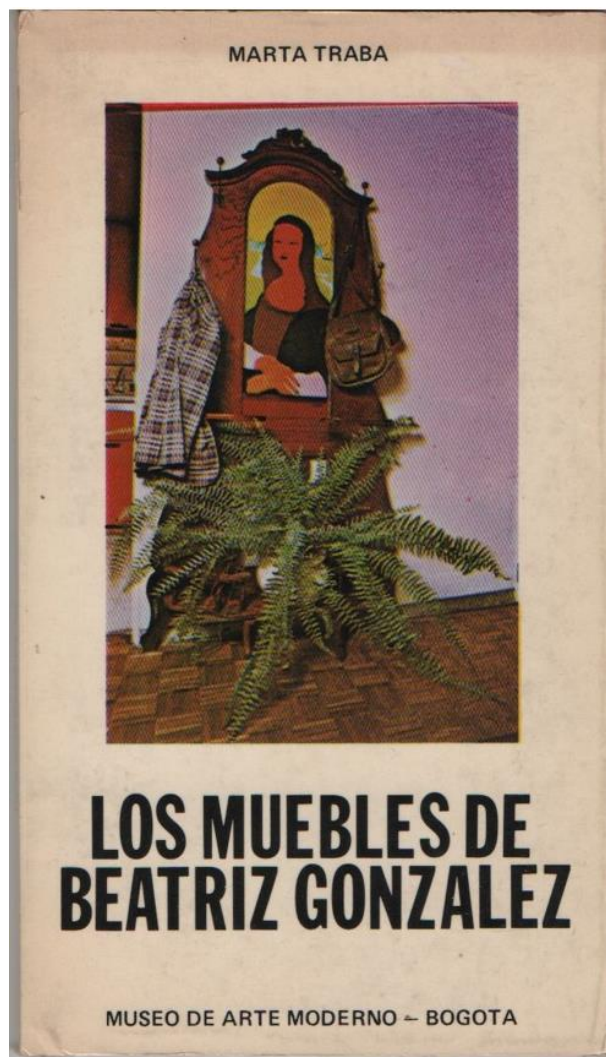
Também cabe lembrar que umas das artistas colombianas que Traba mais destacou foi Beatriz González. Para ela, Beatriz conseguia com a sua obra acessar concepções estéticas e humanas bastante complexas e amplas, sem com isso se afastar do aspecto regional e do tom humorístico e político.



**Fig. 30** – Beatriz Gonzalez, *Nací en Florencia y tenía veintiseis años cuando fue pintado mi retrato* (esta frase pronunciada en voz dulce y baja), c. 1974.

Nascida em Bucaramanga, Beatriz Gonzalez estudou na *Facultad de Bellas Artes da Universidad de los Andes* entre as décadas de 1950 e 1960, depois continuou os seus estudos em Rotterdam na Holanda ainda nos anos 1960. Tornou-se muito conhecida pelas suas pinturas, como “*Los papagayos*”, uma pintura em óleo sobre papel, que mistura elementos do pop e crítica social em relação à força de grupos militares na Colômbia, na década de 1980.

Antes disso, em 1971, Beatriz Gonzalez representou a Colômbia na Bienal de São Paulo, já com a produção dos seus móveis. O trabalho da artista despertou muito a atenção de Traba, que resolveu escrever um livro intitulado “*Los muebles de Beatriz Gonzalez*”, publicado em 1977.



**Fig. 31** - Imagem do livro “*Los muebles de Beatriz Gonzalez*”, de Marta Traba, 1977.

O livro trata principalmente da produção dos chamados “*muebles*”, produzidos pela artista colombiana desde o início da década de 1970. Trata-se de uma espécie de mobiliário artístico que mistura elementos do *design*, da pintura e da escultura no processo de criação artística, como se vê no trabalho a seguir:



**Fig. 32** – Beatriz Gonzalez, *Gardel*, c.1971.

No trabalho acima, Beatriz utilizou tinta de esmalte sintético em uma mesa de cabeceira de metal para pintar o cantor argentino Carlos Gardel, um importante cantor de tango. Nos anos 1970, Gonzalez se utilizou da imagem de várias figuras ocidentais para pintar camas, mesas, bancos e outros mobiliários, colocando-os ao gosto do público latino-americano, com claras referências da *pop art*, como se vê nas figuras 2 e 4. Há aqui e ali, na representação dessas figuras como papas, governantes, militares e ícones da pintura europeia, certa dessacralização, ironia e até deboche. Geralmente pintadas em tons vibrantes, os móveis de Gonzalez dialogam com a arte pop e se inserem em um contexto colombiano de forças políticas repressoras, com a existência das FARC (Forças Armadas Revolucionárias da Colômbia) e do ELN (Exército de Força Nacional).

Em seu livro, Marta Traba julgou que a série de móveis de Beatriz González estaria entre os grandes trabalhos daquele momento em todo o continente.<sup>286</sup> E que sua obra, apesar de inspirada na *pop art*, não deixava de possuir um apurado estudo de cores, referências bem fundamentadas e não poderia ser vista como uma mera cópia do pop americano. Cabe lembrar que além de professora da artista colombiana, Traba foi uma das principais apoiadoras da artista e acompanhou de perto algumas de suas composições.

Voltando ao grande ensaio “*Dos Décadas Vulnerables*”, nele Traba também ressaltou o trabalho de Eduardo Ramírez Villamizar, com as suas esculturas que remetem a

<sup>286</sup> TRABA, Marta. Los muebles de Beatriz González. Bogotá: Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1977, p. 63.



movimentos, cheias de curvas e desenhos acentuados. Para ela, o artista não estava a serviço do “escândalo” ou do “espetáculo”. Esses exemplos indicam certa valorização da intelectual perante as produções tidas como de áreas fechadas, por se conectarem a questões endogâmicas da cultura colombiana, pelo processo de desenvolvimento estético individual e por não estarem tão “abertas” aos “modismos” da época. No entanto, a própria Marta Traba admitiu que, no geral, a “arte colombiana jovem (1960s-1970s) assemelha-se ao país, é muito mais selva que deserto, mais ao caos que ordenação”<sup>287</sup>, ou seja, não havia um projeto coletivo ou nome de grande projeção internacional até então.

O Peru foi outro país que mais chamou a atenção de Marta Traba. Segundo a intelectual, diferentemente da Colômbia, o país continha nomes de artistas vanguardistas e “contra vanguardistas”. Para ela, o país estava bem representado por quatro artistas que dialogavam com o abstracionismo, que são os dois pintores Fernando de Szyszlo e Daniel Yaya e os dois escultores Manuel Pereira e Alberto Guzmán. Além disso, Traba destacou dois grupos de jovens artistas chamados de Grupo Señal, composto por artistas como Jaime Dávila, Armando Varela e Hernández Saavedra, além do Grupo Arte Nuevo, formado por artistas como Gloria Gómez, Tereza Burga, Luis Arias e Victor Delfín. De modo geral, as produções desses grupos incluem arte pop, optical, instalações e *happenings*, o que, na visão de Traba, confrontava as vanguardas artísticas visuais mais “tradicionais”, como o expressionismo abstrato, aproximando-se das novas vanguardas “determinadas pela tecnologia”.

O crítico de arte peruano Juan Acha considerou esses grupos como um despontar de uma nova mentalidade vanguardista. Com certa discordância, Marta Traba disse que ao mesmo tempo em que algumas produções criticavam a “manipulação ideológica da tecnologia” na arte, o que na sua opinião era algo importante, outras apostavam em uma redução simplista de posições que glorificavam a tecnologia ou que investiam numa identidade nacional coletiva. Assim, essa mudança chegava no Peru como uma espécie de “confrontação e não como um processo”. Nesse sentido, completou ainda que

Desta forma os jovens, que têm toda razão ao desinteressar-se do expressionismo abstrato da geração precedente, como lhes assiste também igual razão ao rever as novas modalidades linguísticas da arte atual, aceitam uma falsa alternativa. O retorno absoluto da identidade nacional... não só resulta injusto para uma literatura, que escapou de todas as armadilhas grosseiras do "indigenismo" com José Maria Arguedas, como para uma pintura que encontrou uma solução tão eficaz como a de Fernando de

---

<sup>287</sup> Ibidem, p. 101.

Szyszlo. Também resulta, em última instância, pelo menos grotesco que não se reconheça força alguma a um povo mestiço ou à comunidade indígena que conserva há trezentos anos sua mesma forma de vida. O decolar da realidade social peruana em direção à realidade tecnológica internacional resulta ainda mais irreal quando a soma de declarações confronta-se com as obras.<sup>288</sup>

Como é possível perceber, a própria Marta Traba via com grandes desconfianças essas novas modalidades artísticas na América Latina, que ficaram mais evidentes a partir dos anos 1960. Para ela, era comum que a geração mais jovem questionasse correntes em voga naquele momento, como o expressionismo abstrato. No entanto, criticava duramente o abandono da pintura ou, como chamou, o “empobrecimento do visível”, como muitos artistas dessa nova geração pregavam. Ainda, via com igual desconfiança tanto uma ideia de vanguarda artística baseada apenas na “ideologia tecnológica”, quanto o retorno de uma identidade nacional coletiva que tanto marcou o muralismo mexicano e influenciou grande parte da produção latino-americana na primeira metade do século XX.

Sobre o Paraguai e a Bolívia, Traba avaliou que em plenos anos 1960 e 1970, os países permaneciam afastados do “rumo cultural moderno”. Nesses países figuravam alguns casos isolados. No Paraguai, a intelectual destacou alguns nomes como o escultor Hermann Guggiari, que havia sido premiado no Salão Esso, de 1965, acompanhado por Laura Márquez e suas investidas abstratas, Carlos Colombiano e Enrique Careaga, com trabalhos de expressionismo e arte óptica. Esses artistas foram entendidos por Traba como esforços modernistas em um país que havia passado por forte repressão política e asfixia cultural<sup>289</sup>.

Como se pode notar, quanto mais o país é autocentrado em suas referências artísticas, mais se caracteriza por certo fechamento e provincianismo, segundo a perspectiva desenhada por Traba. Ao passo que os países mais conectados ao exterior e internacionalistas são considerados mais abertos.

Na Bolívia, Traba destacou principalmente a artista Maria Luisa Pacheco, que classificou como um trabalho sério de abstração e um dos principais nomes da arte latino-americana, seguido de Enrique Arnal, com o seu mundo figurativo, ambos entendidos como “estrelas” da Bolívia, que viveram parte de suas vidas em Nova York. Além deles, a intelectual destacou o trabalho de Rudy Ayoroa e suas experimentações de arte cinética,

---

<sup>288</sup> Ibidem, p. 102.

<sup>289</sup> O destaque mais negativo na sua avaliação foi dado a Olga Blinder, cujos trabalhos a intelectual definiu como uma “triste e chata visão humilhada e indigenista”.

achando curiosa a junção do artista entre tecnologia e espiritualidade ao declarar a sua intenção em captar “as mensagens dos deuses” nas máquinas.

Nota-se que a junção entre a cultura ancestral indígena e a tecnologia gerou certa estranheza analítica em Traba, quando, na verdade, também poderia ter sido vista como uma mistura potente e possível na América Latina. Cabe lembrar que a Bolívia é um país profundamente marcado pelas questões indígenas e pelo indigenismo na arte e cultura. Marta Traba se mostrou crítica ao que chamou de “uso vulgar” ou demagógico do indigenismo e da temática indígena. Ela entendia que mesmo em países como a Bolívia, “cuja população indígena obriga-os a contemplar a influência espiritual e estética que pode e deve operar sobre suas expressões artísticas”, ainda assim, havia casos de artistas que pouco tinham relação com a temática ou a praticavam de modo artificial <sup>290</sup>.

A historiadora Giovanna Pezzuol Mazza, que analisou a trajetória artística e obra da escultora boliviana Marina Nuñez del Prado, na primeira metade do século XX, trouxe reflexões importantes sobre a relação entre a arte e as referências indígenas no país. Em termos gerais, Mazza destaca que a temática, bem como o indigenismo andino e suas variadas manifestações e momentos do século XX, muitas vezes foi entendida como uma espécie de nacionalismo cultural latino-americano, como afirmou o estudioso Antonio Cornejo Polar. Este último autor apontou a associação entre o regionalismo cultural e o nacionalismo, “que fez com que algumas nações latino-americanas buscassem suas referências pré-coloniais para a construção de identidades nacionais, afastando-se da parte cultural ligada ao colonizador”. Elas são disputas nos campos simbólico e cultural, que certamente impactaram na cena artística, na criação de obras e na modernização cultural dessas nações, como bem mostrou em sua pesquisa <sup>291</sup>. Mazza também revelou que no caso de Marina Núñez del Prado, a artista trabalhou extensivamente com representações figurativas do indigenismo até a década de 1940, quando se mudou para a cidade de Nova York e se aproximou das correntes abstratas, permanecendo ainda assim ligada ao conteúdo indígena. <sup>292</sup>

---

<sup>290</sup> Marta Traba citou novamente o peruano Fernando de Szyszlo como bom exemplo da prática indigenista. Ver TRABA, [1973] 1977, p. 39.

<sup>291</sup> MAZZA, Giovanna Pezzuol (2018). Esculpir a vida com palavras: Autobiografia de Marina Núñez del Prado (1908-1995). Revista Eletrônica Da ANPHLAC, (24), p. 173-174. <https://doi.org/10.46752/anphlac.24.2018.2880> *Apud.* POLAR, Antonio Cornejo. El indigenismo andino. In: PIZARRO, Ana (Org.). América Latina: Palavra, Literatura e Cultura – Volume 2: Emancipação do discurso. Campinas: Unicamp, 1994.

<sup>292</sup> MAZZA, 2018, p.171-172.

Voltando-se aos países centro-americanos, Traba analisou que os artistas desses países enfrentavam o desafio de se expressarem em ambientes com “paralisia”, “maciça dependência”, com tratamentos desumanos dados por impérios e cruéis cacicados internos. Traba ainda questionou até que ponto toda essa situação de miséria e injustiças contaminava o fazer artístico, favorecendo expressões de forte comprometimento, tirando do artista a sua energia. Na avaliação de Traba, os principais artistas centro-americanos eram aqueles que viviam em situação de exílio, ou seja, que precisaram sair para terem projeção. Os principais destaques foram:

- Guatemala: Carlos Mérida, Rodolfo Abularach e Margot Fanjul Luiz Diaz.
- Nicarágua: Armando Morales, Asilia Guillén, Leonardo Castellon e Omar d’Leon.
- Panamá: Julio Zachrisson e Constância Calderón.
- Costa Rica: Manuel de la Cruz González e Lola Férnandez.
- El Salvador: Julia Díaz.

Cabe lembrar que muitos dos artistas elencados por Traba estiveram presentes em salões e exposições internacionais sobre a arte latino-americana, como, por exemplo, o Salão Eppo, que ocorreu em diversas cidades do continente. De modo geral, nota-se que a maior parte dos artistas citados são da Guatemala e da Nicarágua, sendo que muitos viveram e passaram longos períodos de sua formação em Nova York, o que Traba chamou de “laboratório novaiorquino”.

De todos os citados, talvez aquele que teve maior projeção internacional foi Carlos Mérida, que se tornou um dos nomes mais conhecidos da arte moderna na América Latina. O pintor guatemalteco iniciou os seus estudos na Cidade da Guatemala, depois passou por instituições de arte em Quetzaltenango, Paris e finalmente se estabeleceu no México após retornar da Europa, em 1914. Na capital mexicana, teve ativo contato com a pintura mural e por volta de 1927, deixou o estilo figurativo. Em diferentes momentos de sua carreira, dialogou com o surrealismo e foi um dos primeiros a enfatizar elementos geométricos inspirados na cultura maia. Traba destacou o pintor, pois, apesar de ter contato e ter feito murais no México e na Guatemala, buscou alternativas para sua pintura mesmo durante o auge do muralismo mexicano. Defensor da relação entre vanguardas europeias e aspectos locais, alinhava-se mais ao trabalho de Rufino Tamayo que Diego Rivera. Por volta da década de 1940, passou a lecionar nos EUA, na *University of North Texas*. Há trabalhos de Mérida em variados museus internacionais, incluindo o Museu de Arte Moderna de Nova York,

cidade que passou a frequentar como grande parte dos artistas latino-americanos após os anos 1930.

#### 4.1.2 Ilhas opostas: Porto Rico e Cuba

Na análise de Marta Traba, as chamadas “ilhas” são compostas por Porto Rico e Cuba, países que foram privilegiados em seu texto. De modo geral, a intelectual entendeu que a situação nessa região era muito parecida com os demais países da América Central, ou seja, com meios precários de funcionamento da arte e falta de segurança dos próprios artistas. No entanto, ambos os países viviam condições peculiares e opostas por conta de suas condições políticas. Porto Rico, um Estado Livre associado dos Estados Unidos, tinha cenários que denominou de “artificiais”, com grandes interferências dos EUA e ofertas de produtos de consumo, que, na opinião de Traba, se tratava de uma fachada de prosperidade que escondia a verdadeira miséria e improdutividade.

Para Marta Traba, “Porto Rico transformava-se numa comunidade destinada a consumir, em lugar de produzir e criar, ou seja, numa comunidade cada vez mais escravizada pelos Estados Unidos, como fora Cuba antes da Revolução”<sup>293</sup>. Portanto, essa situação de “sujeição” ou “colonização” da ilha pelos EUA, na opinião da intelectual, atingia diretamente a arte e os seus artistas. Em geral, Traba não poupou críticas aos artistas de Porto Rico, tais como Rafael Ferrer, cujos *happenings* achou “perfeitamente idiotas” e vazios, ou ainda a baixa qualidade de trabalhos de “visualidade pura”, dos quais alguns artistas faziam para atender a seus clientes, geralmente bancos norte-americanos. Aliás, também indicou que essas instituições bancárias norte-americanas sustentavam salas e galerias de arte do país, que salvo algumas raras exceções, em sua maioria não exigiam critérios de seleção para expor os artistas, oferecendo ao público norte-americano verdadeiros “produtos artísticos porto-riquenhos”. Traba ainda citou outros nomes da arte porto-riquenha como Domingos López, Luis Hernández Cruz, Carlos Irizarry, Joaquin Mercado, Lorenzo Homar (elogiado gravurista) e Olga Albizu, considerando alguns de seus trabalhos, principalmente os abstracionistas, criticando outros, como os que utilizavam acrílicos para decoração de bancos. Traba avaliou que tal situação tendia a impelir o artista para uma tomada de consciência individual e coletiva, além de promover a arte como uma “atração turística”.

---

<sup>293</sup> Ibidem, p. 110.

Cuba foi descrita por Marta Traba como um caso oposto a Porto Rico. Do ponto de vista político, na década de 1960 já havia triunfado a Revolução Cubana, fato que também impactaria na produção artística do país. Segundo a intelectual, a Revolução não criava artistas, mas recebia-os, e um dos indícios desse acolhimento era a crescente atividade artística, detectada com aumento da produção pictórica que ocorreu na década e o número de salões e exposições que permitiram o encontro de gerações de artistas.

Ainda sobre os primeiros anos após a Revolução Cubana, Marta Traba afirmou que a arte moderna de Cuba avançava pelo “espaço aberto”, com artistas talentosos de gerações anteriores e mais jovens. Traba citou a resenha do mexicano Antonio Rodríguez sobre o estado da arte no país. Destacou que a revolução “abriu inteligentemente os braços aos artistas” sem lhes exigir mudança de postura. Cabe lembrar que a arte moderna cubana já tinha adquirido certo reconhecimento no período anterior ao processo revolucionário, estado que se ampliaria nos primeiros anos após a Revolução.

Foram vários os artistas citados por Traba, com destaque para Amélia Peláez, Zilia Sánchez, Augustín Fernández, Raúl Martínez, José Bermudéz, escultores como Tomás Oliva e Roberto Estopiñán, gravadores como López Dirube, Luis Martínez Pedro, Mario Carreño. Além disso, destacou artistas como Felipe Orlando e Cundo Bermúdez, Servando Cabrera, Jorge Camacho, Hugo Consuegra, Antonia Eiriz, Dorrego, Acosta León, Mirta Cerra, Hugo Consuegra, Antonia Eiriz, Herrera Zapata, Wifredo Lam, Guidi Llinás, Mijares, Raúl Milián, Pedro de Orán e [René] Portocarrero.

Outra expressão artística em Cuba que chamou a atenção de Marta Traba foi a produção de cartazes. Sobre esse tipo de produção, Traba constatou que

A alternativa que oferecem, realmente, é uma nova alternativa: não se trata de converter a pintura e a escultura moderna - geradas dentro da sociedade burguesa como uma réplica (revolucionária, temos visto) a ela própria - numa pintura e escultura positivas, saudáveis - tal qual o determina a estética russa - que regressem ao realismo reacionário de fim de século, mas de criar novas maneiras de comunicar-se esteticamente.<sup>294</sup>

Além de distanciar os cartazes cubanos das perspectivas russas, Marta Traba entendeu essa produção como uma nova maneira de comunicação estética. Essa nova maneira era diferente daquelas mais tradicionais, como a pintura, apesar de incorporar muitos dos seus aspectos. Além disso, Traba indicou que dentro do processo revolucionário, os cartazes

---

<sup>294</sup> Conf. TRABA, 1977, p. 114-115.

cubanos eram capazes de estabelecer comunicações “alusivas e indiretas” por meio de uma educação das imagens.

Como já foi possível perceber, além do maior número de artistas citados, o tom mais elogioso utilizado por Marta Traba para avaliar a arte cubana difere daquele utilizado para a arte porto-riquenha. A ideia foi mostrar como o processo revolucionário cubano influenciou positivamente na arte cubana ao longo da década de 1960. Esse é mais um indício da predileção da intelectual pelo regime de Fidel, que se desenhou nos primeiros anos após a Revolução. Cabe também lembrar que a intelectual recebeu um prêmio, como escritora, pela *Casa de las Américas* ainda naquela mesma década de 1960, aproximando-a cada vez mais do país.

Contudo, já nesse mesmo ensaio, Marta Traba viu com preocupação alguns sinais de mudança no regime cubano, após uma maior aproximação da ilha com as ideias defendidas pela antiga URSS. Na sua opinião, isso poderia alterar a política cultural no país e conseqüentemente a produção artística. A intelectual parecia mais simpática à “liberdade revolucionária” e menos à “liberdade liberal”. No entanto, considerava prejudicial o aparecimento de discursos em jornais e revistas que exaltavam o realismo socialista, como uma revolução pictórica, e atacavam a arte moderna plural. Tanto que citou em seu ensaio o caso da publicação do ensaio de Fernando do Claudín na revista cubana “Cuba socialista” em que apostava na dicotomia entre arte moderna burguesa e o realismo socialista revolucionário. Apesar de ainda ver com desconfiança o debate e de admitir que ainda predominavam no país até então ideias emancipadoras provindas da Revolução, em seu ensaio, Traba deu espaço para a opinião de avaliadores como o já citado mexicano Antonio Rodríguez, indicando a supressão de atividades artísticas e o sufocamento no desenvolvimento da luta entre tendências e ideias estéticas.

Marta Traba externou a sua preocupação em relação às intenções demonstradas por Fidel Castro, em 1971, no Congresso de Educação e Cultura, em que traçou que o novo enfoque da criação artística no país seria depositado no povo. Segundo a intelectual, isso poderia induzir o artista a cometer erros ou ainda perturbar o trabalho do artista, que não mais poderia exercer o seu trabalho de modo voluntário, mas como uma obrigação. Portanto, na sua interpretação, a situação cubana no início da década de 1970 vivia uma espécie de

encruzilhada em que parte dos jovens artistas se encantavam pelo pop norte-americano<sup>295</sup>, ao mesmo tempo em que aumentava a pressão soviética por uma “arte revolucionária”. Assim, Traba concluiu que

À linha branda da célebre frase de Fidel Castro foi substituindo-se pela linha dura da arte programada na ortodoxia revolucionária, ou seja, uma linha já vivida e experimentada em outros países socialistas, cuja desastrosa ineficácia está à vista. Assim, a arte cubana, longe de representar uma nova proposta, representa um dilema que deixa o partido em embarço: por um lado ganha terreno a invasão norte-americana propondo uma arte sem sentido, por outro lado avança a pressão soviética, impondo sua esterilizante retórica revolucionária.<sup>296</sup>

Percebendo que a linha branda do regime estava perdendo força para uma linha mais próxima às perspectivas soviéticas, Marta Traba rompeu com o regime cubano ainda na década de 1970. A intelectual chegou a dizer em entrevista na mesma época que deixou de apoiar o regime cubano devido às enormes influências da URSS sobre o regime de Fidel Castro.<sup>297</sup> Em pleno contexto da Guerra Fria, Marta Traba se mostrou uma crítica ferrenha ao “imperialismo” cultural dos EUA e se posicionou contra os ditames e as possíveis influências do regime soviético no plano artístico-cultural da América Latina. Traba acreditava que a arte latino-americana não poderia estar submissa a nenhum dos lados, caso desejasse apresentar alguma perspectiva inovadora ao mundo.

#### **4.1.3 Um México “embargado”**

O México quase sempre ocupou um lugar de destaque na produção artística latino-americana, contudo, na avaliação de Marta Traba, durante a década de 1960 até o início dos anos 1970, em geral, o país viveu um período “pobre” e “embargado” em relação à sua produção artística.

A partir de publicações e exposições da época sobre a produção de jovens artistas mexicanos, Traba percebeu que também no país o debate entre abstração e figuração já estava ultrapassado. Apesar disso, em geral, as produções recentes se mostravam mais solitárias e

<sup>295</sup> Segundo a intelectual, essa aproximação de jovens com o pop norte-americano era perceptível nas edições da revista da Casa de las Américas no início da década de 1970.

<sup>296</sup> TRABA, 1977, p.116.

<sup>297</sup> O documento contendo a entrevista dada ao jornal colombiano em que expressa a sua opinião sobre a URSS se encontra divulgado no capítulo I desta tese. Sobre o trecho destacado no ensaio da intelectual, ver: TRABA, 1977, p.112-113.



alheias às experimentações e às tendências contemporâneas, o que, na sua opinião, revelava um certo conservadorismo.

Segundo Marta Traba, na década de 1960, os artistas se viram colocados diante de alguns dilemas como: ou defender repertórios já exaustivamente utilizados, imprimindo sobre eles novas visões ou, ainda, lançar “mão de novos repertórios, cuidando de liberá-los do vazio imposto pela tecnologia ideológica”. Em outras palavras, entende-se que diante do novo cenário que se desenhou a partir dos anos 1960, com a arte contemporânea e suas diversas possibilidades e variedades de elementos artísticos, coube ao artista decidir se seguiria o repertório já adquirido das vanguardas, colocando sobre isso apenas as suas cosmovisões, ou se desejava recriar esses repertórios, propondo assim novas estéticas. Marta Traba ao pensar dessa maneira, continuava dando um papel central às vanguardas num momento de profundos questionamentos no campo artístico, com a proposição de novas linguagens e tendências.

Até alguns tipos artísticos visuais mais tradicionais, como a pintura, estavam sendo questionados. Em um dos trechos do seu ensaio, Traba não perdeu a oportunidade de defendê-la, dizendo que “a pintura nos entrega uma possível resposta às mais altas preocupações do pensamento. Trata-se, é certo, de uma resposta cuja natureza repele ou se coloca adiante do poder de definição e de concreção do pensamento”<sup>298</sup>.

Em relação à situação mexicana e seus pintores, para a intelectual não se conseguia nem seguir as vanguardas (o repertório já adquirido) e nem propor algo de novo. Traba utilizou como referência o livro de Juan García Ponce, intitulado “*Nueve pintores mexicanos*”, para elencar alguns artistas mexicanos da nova geração, como Fernando García Ponce, Rafael Coronel, Lilia Carrillo, Ricardo Martínez, Francisco Corzas, Arnaldo Coen, entre outros.

Contudo, em sua opinião, havia no país pouquíssimas exceções que conseguiam fugir desse cenário embargado da década de 1960. Destacaram-se, por exemplo, os trabalhos de Ricardo Martínez e, principalmente, os do multiartista José Luis Cuevas. Marta Traba escreveu outros textos sobre Cuevas, também havia trocado correspondências com ele e o considerava, ao lado de Tamayo, um dos principais artistas latino-americanos de sua época provindos do México. Pintor, escultor, desenhista e escritor, Cuevas também ficou conhecido

---

<sup>298</sup> TRABA, 1977, p.115.

por romper com as perspectivas do movimento muralista, criticava o seu caráter estatizante e concordava com Traba sobre a necessidade de abrir novas possibilidades na arte mexicana.

No livro “Duas décadas vulneráveis...” a avaliação dirigida a Cuevas foi bastante elogiosa. Para Marta Traba, Cuevas conseguia utilizar o desenho de maneira original, como uma arma de combate e reconexão, que juntamente a outros desenhistas e gravuristas da América Latina, formavam uma “vanguarda verdadeira, operante e religada com uma sociedade concreta”. Apesar de considerar o desenho e a gravura como importantes frentes da arte latino-americana da década de 1960, bem como um amplo conjunto de desenhistas e gravuristas, Traba considerava que as linhas do desenho de Cuevas percorriam cursos imprevisíveis, aderindo-se à realidade de modo único, um caso raro no mundo e solitário no México da época, como se pode notar no comentário a seguir:

*Cuevas pertence à estirpe dos gênios natos que não necessitam passar pelos túneis que devem atravessar, incessantemente, as pessoas criadoras comuns e correntes; sua obra não registra dúvidas, processamentos, melhorias, esperanças, modificações, correções, avanços, trocas. Sua obra está sempre latente, na ponta das unhas, saindo para o exterior; isto não quer dizer que a transmissão seja fácil, mas inteiramente o contrário. Frequentemente perseguido por ela, frequentemente exigido, solicitado por ela, Cuevas não pára nunca de trabalhar. E um homem em combustão, cuja única tranquilidade é o desenho. Queimado por esta incessante combustão interna, Cuevas foi, durante dez anos, o melhor desenhista do continente e um dos melhores do mundo. É um desenhista solitário.*<sup>299</sup>

No ímpeto de exaltar a obra do artista mexicano, a intelectual o colocou numa categoria de artistas “gênios”, sem mesmo exercer a crítica a esse tipo de classificação. Artistas são sujeitos históricos envolvidos nas tramas do seu tempo. Como é possível perceber na sua avaliação, a intelectual acabou colaborando na construção de um cânone da arte latino-americana, sem mesmo notar as nuances e outros fatores envolvidos num processo de construção da figura de um “grande artista”.

Segundo Shifra Goldman, José Luis Cuevas surge em um momento de atrito entre jovens artistas cansados da orientação social e alguns expoentes do muralismo. A autora conta que Cuevas ganhou uma exposição individual na União Panamericana em Washington, por volta de 1954, apoiado pelo influente crítico de arte cubano José Gómez Sicre, responsável pela Seção de Artes Visuais da União Panamericana. Supõe-se que, de modo

---

<sup>299</sup> Outros dois desenhistas latino-americanos bastante destacados por Traba foram o argentino Carlos Alonso e o uruguaio Hermenegildo Sabat. Ver TRABA, 1977, p. 71-72.

sutil, a sua arte teria sido colocada como um ponto de inflexão, questionamento e ruptura com o muralismo, causando enorme polêmica na época<sup>300</sup>.

Como é possível notar, José Luis Cuevas foi apresentado em um momento muito oportuno internacionalmente, sendo também por isso celebrado pela crítica internacional, sobretudo aquela situada nos EUA. Apesar de seu talento inegável e multifacetado, ele foi considerado posteriormente um ícone da Geração de Ruptura no México, em um momento de grande rechaço internacional ao excesso de comprometimento social do muralismo. Esse espaço ocupado pelo artista também foi celebrado por Marta Traba, que fez duras críticas ao movimento mexicano e comentários muito elogiosos ao pintor. Nesse sentido, pode-se afirmar que Cuevas por sua arte e por sua posição de ruptura ao muralismo, foi destacado pela crítica internacional em uma época muito oportuna e, ainda, foi eleito ao panteão artístico de Marta Traba, em um momento considerado pobre de novidades artísticas no México.

#### **4.2 Uma abordagem circunscrita e temática de Aracy Amaral**

Lembrando que o grande tema da arte e da cultura na América Latina passou a fazer parte do repertório de textos da intelectual brasileira por volta de 1975. De modo geral, a sua produção entre as décadas de 1970 e 1980 privilegia uma abordagem sobre temáticas que permitem uma maior comparação entre o Brasil e os demais países latino-americanos. Nesse momento, ressalta-se o aspecto regional na arte com temas que versam sobre o muralismo, a relação entre América Latina e Estados Unidos no âmbito artístico-cultural, a produção brasileira inserida nesse território e os acontecimentos importantes sobre arte latino-americana.

Os textos que serão analisados a seguir fazem parte de um outro momento de sua produção latino-americana, localizada no início dos anos 1990, em que se predomina um olhar em retrospectiva. Aqui, a intelectual brasileira já se permite analisar ou dar suas impressões sobre algum país da América Latina. Apesar de permanecer certa vontade de comparação, como veremos no texto sobre o México, prevalece a tentativa de refletir sobre países específicos, geralmente com os quais a intelectual brasileira passou a ter algum tipo de contato, dando a eles uma perspectiva circunscrita, localizada e temática.

---

<sup>300</sup> GOLDMAN, Shifra. La pintura mexicana en el decenio de la confrontación: 1955-1965. *Plural*, México, vol 6, out. 1978. Ver também: *Apud* AMARAL, 2003, p.17.

Além disso, Amaral pensou sobre o contexto específico desse país, como veremos nos textos sobre México, Colômbia, Argentina e Chile. Cabe lembrar que naquela década, a intelectual participou de importantes momentos e projetos internacionais, como a famosa exposição do Museu de Arte Moderna de Nova York, que elegeu os artistas latino-americanos do século XX. Reafirma-se que apesar de localizados na década de 1990, prevalece nesses textos um olhar em retrospectiva, com referências que passam por diversos momentos do século XX.

#### 4.2.1 Um México potente

O México ocupa um lugar de destaque nos textos da brasileira Aracy Amaral, desde que passou a escrever sobre a América Latina nos anos 1970. Esse destaque se deve em parte à importância do movimento muralista para as artes do continente, algo evidenciado, por exemplo, em “O muralismo como marco de múltipla articulação”, texto que embasou a sua comunicação no 1º Encontro Ibero-americano de Críticos de Arte e Artistas Plásticos, que ocorreu em Caracas, na Venezuela, em 1978.

O texto de 1978, de modo geral, possui um tom bastante elogioso ao movimento mexicano, colocando-o como “à primeira forma de expressão plástica que reflete a nossa consciência da realidade mestiça do continente”, ou, ainda, a “primeira manifestação de preocupação sociopolítica do artista latino-americano” e “a primeira articulação continental dos artistas contemporâneos da América”<sup>301</sup>.

Aracy Amaral observou o muralismo sob a ótica do pioneirismo enquanto movimento artístico latino-americano capaz de impactar no trabalho de diferentes pintores de todo o continente. Cabe lembrar que os elogios do seu texto diferem da posição mais questionadora de Marta Traba. Enquanto Traba enfatizava a necessidade de renovação e dos novos artistas se afastarem da “cantiga” da militante propagada pelo muralismo e a sua baixa qualidade estética, Amaral entendia que o movimento tinha sido efetivo no seu objetivo de valorizar a figura popular do índio, do mestiço e da participação do artista no processo político-social da Revolução Mexicana.

---

<sup>301</sup> AMARAL, [1978] 1983, p. 280-285.

Além disso, considerou frutíferas as múltiplas articulações que se deram no continente, tendo como elemento propulsor e articulador o movimento mexicano. Destacou nos EUA o incentivo aos artistas muralistas norte-americanos no contexto do *New Deal* dos anos 1930, as fortes influências dos muralistas na América Central e, finalmente, explorou os impactos na América do Sul, sobretudo no Brasil.

Além da viagem do pintor modernista brasileiro Di Cavalcanti para o México em 1940, em busca de contato com o muralismo, Aracy Amaral destacou principalmente a relação entre Candido Portinari e o movimento. Para Amaral, houve uma grande demanda estatal e privada do trabalho do pintor que realizou murais e painéis com temas históricos e sociais brasileiros a partir dos anos 1930, como, por exemplo, os afrescos no Ministério da Educação e Cultura. Além disso, a articulação em torno do muralismo promoveu intercâmbios interamericanos, tendo o pintor brasileiro como um dos principais agentes. Nesse sentido, destacou a vinda do muralista norte-americano George Biddle para pintar dois murais na Biblioteca Nacional no Rio de Janeiro, bem como a ida de Portinari a Washington e Nova York, entre o final dos anos 1930 e início dos anos 1940, para a composição de painéis e murais.

Cabe lembrar que, nesse caso, não apenas o muralismo foi responsável pela articulação e promoção de atividades artísticas interamericanas. Houve investimentos públicos e privados, iniciativas de instituições como museus e galerias, apoios governamentais e políticos que se empenharam fortemente na promoção dessas aproximações por meio da arte e cultura, em um contexto da chamada Política da Boa Vizinhança, durante a Segunda Guerra Mundial. Portinari, por exemplo, foi alçado ao posto de grande pintor brasileiro no Pavilhão do Brasil durante a Feira Mundial de Nova York, em 1939, com apoio do Governo Vargas. Também nesse momento, o artista foi tema de uma exposição individual no concorrido MoMA, momento em que algumas obras suas foram doadas ao Museu, passando a compor o acervo de umas das instituições responsáveis pelo trato da arte latino-americana nos EUA e braço do governo na época para assuntos interamericanos sobre arte.<sup>302</sup>

Em seu texto, Aracy Amaral também estabeleceu comparações entre Candido Portinari e Diego Rivera, grande ícone do muralismo mexicano, como se nota no comentário a seguir:

Mas a principal distinção entre o estilo de Portinari e o muralismo mexicano de um Rivera residiria exatamente na diversificação da abordagem: embora Portinari tivesse posições ideológicas semelhantes às de seus colegas

---

<sup>302</sup> Ver COTA JR., 2019.

mexicanos, tinha uma preocupação formal muito mais intensa, sobretudo no prazer sensorial da matéria pictórica, que o tornavam um esteta, muito mais que um artista, a serviço de uma ideologia, como já o disse com outras palavras o crítico Mário Pedrosa. E depois, é claro, não tinha uma motivação política, como a da revolução mexicana.<sup>303</sup>

Apesar de não exercer uma crítica contundente ao muralismo mexicano em seu texto, Aracy Amaral diferenciou Portinari de muralistas como Rivera pela maior preocupação formal ou estética do trabalho do brasileiro. Com isso, mesmo que de modo bem discreto, colocou o trabalho do pintor brasileiro em um patamar diferenciado, por ter sido socialmente engajado e mais preocupado com o desenvolvimento estético. Para Amaral, Portinari, apesar de engajado com as lutas do seu tempo, não teve a motivação ideológica de uma Revolução Mexicana, o que o permitiu estabelecer abordagens estéticas mais apuradas em seu trabalho.

Ainda sobre essa articulação e mobilização de artistas por conta do muralismo, a intelectual brasileira ressaltou a passagem de David Alfaro Siqueiros pelo Chile e pela Argentina, lugares onde executou alguns murais e se encontrou com artistas como Antonio Berni. Isso também teria ocorrido durante os anos 1930 em sua passagem por Montevidéu, no Uruguai, e em São Paulo, no Brasil, onde teria ministrado uma conferência no Clube dos Artistas Modernos (CAM), tendo contato com o arquiteto e artista modernista Flávio de Carvalho.

A partir da figura de Siqueiros, Amaral refutou algumas das principais críticas em relação ao muralismo, como a falta de inovação estética e o excesso de “propaganda política”<sup>304</sup>, realizadas, por exemplo, por Marta Traba e pelo crítico mexicano Octavio Paz. Concordando com Nestor Canclini, lembrou que Siqueiros diversificou sua técnica e fez uso de diferentes materiais em seus trabalhos, como a pintura a *duco*, o uso de *masonite*, *celotex* e acrílico.

Por tudo isso, Aracy Amaral considerou o muralismo um “marco da história social da arte na América Latina” capaz de conectar e articular artistas de diferentes partes do continente. Além dos já citados, a intelectual também incluiu nesse grupo de artistas impactados pelo movimento mexicano, o pintor equatoriano Oswaldo Guayasamin, o peruano José Sabogal, o boliviano Alandi Pantoja e o colombiano Pedro Nel Gomez. Em comum, esses artistas sul-

---

<sup>303</sup> AMARAL, [1978] 1983, p. 284.

<sup>304</sup> Além de Marta Traba, o renomado crítico mexicano Octavio Paz também criticou o movimento pela propaganda política e pela falta de inovação estética.

americanos destacaram representações de povos indígenas e mestiços, ressaltando a cultura popular na arte e na história de seus países. Amaral ainda afirmou que

Podemos questionar a contribuição desse movimento, do ponto de vista formal, como ineficaz na renovação da linguagem em boa parte dos casos, ou em sua maioria. Mas não podemos negar, ao mesmo tempo, que se tratou de primeira manifestação de preocupação sócio-política do artista latino-americano', preocupação que constitui uma característica tipicamente terceiro mundista, que afeta sua sensibilidade mais que aos artistas europeus ou norte-americanos: a preocupação com o social, o artista dividido (em sua maior parte) pelo conflito permanente entre o individual-erudito e o coletivo-popular, entre sua formação elitista de escola de Belas Artes ou em contato com o meio cultural, sempre um reflexo da informação importada, e a realidade dentro da qual vive a grande massa da população mestiça, de baixo poder aquisitivo, de tradições artesanais totalmente desvinculadas, do internacionalismo vigente no meio artístico, no qual o artista se nutre intelectualmente.<sup>305</sup>

Treze anos depois de escrever o icônico texto sobre o muralismo mexicano, Aracy Amaral escreveu novamente sobre o México, nos ensaios “O México e nós”, e “Museu de Monterrey no México”, ambos de 1991. Os textos foram resultados de uma visita da intelectual brasileira ao país. Dessa vez, explorou a temática dos museus, comparando as respectivas políticas culturais, bem como a formação de coleções e instituições museológicas nos dois países da América Latina. Cabe lembrar que na época em que escreveu esse texto, Amaral já tinha assumido a diretoria da Pinacoteca do Estado de São Paulo, entre 1975-1979, e do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP), entre 1982-1986. Além de atuar ativamente no setor, ocupando cargos de liderança, também se preocupava em refletir sobre o assunto, sobretudo a situação brasileira, escrevendo um conjunto significativo de ensaios e textos voltados à temática de museus e circuitos de arte<sup>306</sup>.

Logo no início do texto “O México e nós”, Aracy Amaral expressou a sua inquietação em relação à amplitude, força e diversificação das instituições museológicas no México, em

---

<sup>305</sup> Cf. AMARAL, [1978] 1983, p. 281.

<sup>306</sup> Aracy Amaral publicou um conjunto contendo cerca de 25 textos sobre a temática “museus e circuitos de arte”, em que expõe muitos dos seus pensamentos e perspectivas para a área, além de contar um pouco sobre a sua experiência à frente das duas grandes instituições museológicas em São Paulo. A maior parte dos textos aborda diagnósticos da situação brasileira no setor, portanto, com enfoque maior no Brasil. Em alguns dos textos foram abordados casos e referências de museus e circuitos norte-americanos, europeus e latino-americanos. Desse conjunto, o único texto voltado especificamente a uma instituição latino-americana foi o “Museu de Monterrey no México”, de 1991. Ver: Textos do Trópico de Capricórnio – Artigos e ensaios (1980-2005): Circuitos de arte na América Latina e no Brasil. São Paulo: Ed. 34, 2006. vol. 2.

comparação ao Brasil. De modo geral, entendeu que havia uma grande diferença no trato com a expressão cultural nacional, bem como um problema na “força de identidade” de cada país, como se nota na afirmação a seguir:

Um país que se respeita, e promove sua expressão cultural, detém o caráter de uma nação que zela por seu perfil. Atrai, em consequência, o respeito de outros povos para sua contribuição, como o México. E não apenas por ter um passado artisticamente rico. Poderia ser rico e não possuir a densidade mexicana, que o Brasil não possui. Somos heterogêneos demais para possuímos uma feição determinada. Então, continuamos sendo ilhas de culturas diversas e justapostas.<sup>307</sup>

Aracy Amaral parece atribuir a um problema de identidade o atraso do Brasil na promoção de políticas museológicas efetivas na época. Na verdade, esse é um dado difícil de mensurar, já que os processos de construção de identidades são diferentes, envolvendo sujeitos variados, e permanecem em constante reconstrução ao longo da história. A sensação de que o Brasil, como muitos outros países da América Latina, não aplicava recursos em seus museus pode ser aferida por investimentos no setor, bem como o engajamento da sociedade civil com os museus, aspectos pouco esmiuçados no seu texto. Outro ponto de difícil comparação é o nível cultural dos governantes de cada país, algo que fez questão de frisar ao dizer ser lastimável em nosso país, e a vigilância dos seus intelectuais em relação às instituições era quase inexistente. Apesar das inferências subjetivas e imprecisas, Amaral ressaltou a necessidade de nos espelhar no México quando o assunto é museu, cultura e identidade. A intelectual também salientou que o governo mexicano, apesar das crises, investia em mostras e exposições grandiosas e grande parte dos seus artistas se interessavam na formação de coleção e acervo com o objetivo de criar museus, algo que, na sua avaliação, não ocorria por aqui. Nesse sentido, disse que a Bienal de São Paulo era uma “exceção” no Brasil ligada à iniciativa privada.

Em alguns países da América Latina, artistas se engajaram pessoalmente na organização de seus acervos particulares com o objetivo de receberem apoio na construção de seus próprios museus. Aracy Amaral citou alguns como o gravurista Omar Rayo na Colômbia, Roberto Matta no Chile e o artista Antonio Seguí na Argentina. No México, Amaral destacou principalmente o acervo doado por Rufino Tamayo ao governo mexicano, como o *Museu de Arte Contemporanea*, que leva o nome do artista e que fica localizado na cidade de Chapultepec.

---

<sup>307</sup> AMARAL, [1991], 2006, vol. 2, p. 93.



Também destacou o projeto de construção do Museu Berta e José Luis Cuevas, contendo obras do casal de artistas.

A historiadora questionou as razões de no Brasil, salvo algumas exceções, não se encontrarem coleções e instituições formadas por artistas, como no México. Tais questionamentos levantaram possibilidades como a falta de prestígio, articulação ou individualismo dos nossos artistas, cobrando desses agentes e da sociedade brasileira iniciativas mais arrojadas no setor, que estaria muito atrasado em relação ao outro país latino-americano. De fato, no Brasil, muitos acervos são formados por meio da doação de obras pertencentes a colecionadores e colecionadoras particulares, na sua maior parte por pessoas abastadas. Mas o subsídio de uma política governamental mais articulada e efetiva também seria fundamental na construção de coleções e museus plurais que atendessem a um amplo espectro da cultura do país.

Ao comentar a inauguração de mais um museu no México, no texto “Museu de Monterrey no México”, Aracy Amaral afirmou que o país sempre deu “lições de grandeza” do ponto de vista cultural. A intelectual disse que se sentiu “caipira” enquanto brasileira, quando ainda na década de 1970 teve a oportunidade de presenciar no país obras de mestres como Picasso na exposição do Museu de Arte Moderna do México. Amaral também lembrou que obras de muitos mestres da arte moderna como Mondrian, Henry Moore e Pablo Picasso já tinham sido expostas no Brasil, sobretudo na Bienal, mas lamentou que isso ocorreu apenas nos anos 1950. Ao mesmo tempo em que exaltava a força cultural do México, Aracy Amaral identificava uma regressão no setor cultural e museológico vivenciada no Brasil no início dos anos 1990. Sobre esse contexto brasileiro, Amaral constatou que

Estamos nos 90. E nossa regressão é visível na cultura e em nossos museus. Desprofissionalizados, capengas, sem aquisições, sem poder ousar, realizar curadorias de nível internacional, somente pedindo, quando muito intercambiando. O brasileiro, enquanto autoridade cultural, ao nível governamental, é pobre, carente, sem iniciativa. Não se trata, repetimos, de inexistência de passado, trata-se de falta de nível cultural de nossos governantes. Muito bem vestidos, porém incultos. Sem ser cultivado, o máximo que o governo pode fazer quando vai ao exterior é dar uma de consumista em lojas de departamentos ou boutique de luxo. Ou fazer bravatas nacionalistas.<sup>308</sup>

---

<sup>308</sup> Cf. AMARAL, [1991] 2006, vol. 2, p. 291.

Como é possível perceber, no comentário acima, Aracy Amaral expressou sua indignação com a situação cultural brasileira no início dos anos 90. A intelectual demonstrou a sua insatisfação com a falta de iniciativa governamental no apoio à cultura brasileira, que, na sua opinião, não é carente de passado, mas de proposições e apoio. Para ela, o individualismo da classe artística e a pobreza do nível cultural de nossos governantes seriam fatores importantes para o estado de regressão da nossa cultura, bem como o estado das artes e dos museus em nosso país. Algo que não foi mencionado no texto, mas cabe lembrar que no início dos anos 1990, o Brasil vivia a transição do Governo Sarney para o Governo Collor, após vinte anos de ditadura civil-militar (1964-1985). Na economia, viviam-se altas taxas de inflação com sucessivos planos econômicos fracassados. Isso não invalida a crítica de Aracy Amaral, pelo contrário, reforça o projeto de sucateamento cultural que vinha ocorrendo de modo sistemático no país desde 1964, resvalando para o período de redemocratização. Com isso, nos anos 90, como a própria intelectual salientou, havia um quadro muito diferente dos anos 1940 e 1950, quando, sobretudo em São Paulo, com a criação de museus e da Bienal se configurou um estado de ânimo e progresso no setor artístico e cultural.

De modo geral, os textos da Aracy Amaral sobre o México, buscam conexões e comparações com o Brasil e seus artistas. Como a própria intelectual afirmou, havia muitos países na América Latina com a situação cultural semelhante àquela do Brasil, contudo, era preciso mirar naquele país que, na sua avaliação, tinha tanto uma bagagem cultural robusta, quanto uma política cultural efetiva. Com isso, o México se tornou um dos lugares mais atrativos artisticamente e culturalmente da região. Essa afirmação se refletia nas exposições sobre a arte do país ou mesmo a presença de obras de artistas mexicanos em grandes museus e coleções do mundo, como a que ocorreu no *Metropolitan Museum* no início dos anos 1990, que abordou a história da arte do México. Além disso, houve uma série de eventos expositivos no país que buscaram conexões com o mundo ocidental, trazendo artistas do mundo inteiro para suas galerias, promovendo educação por meio das artes.

A intelectual brasileira colocou o México em destaque na sua abordagem sobre a América Latina, não apenas pela infraestrutura cultural que a sua população e governos foram capazes de formar ao longo dos anos, mas também pela construção de sua identidade cultural e artística capaz de propor ao mundo novos caminhos. Se a sua arte não imperou nos manuais de história da arte ocidentais como o seu vizinho do norte, certamente foi pela colonialidade dos saberes, que muitas vezes impede de ampliar territórios na arte, de enxergar as culturas de países ditos periféricos, fixando os nossos olhos na produção europeia e norte-americana. E isso não

significava que já naquele momento o Brasil não tinha artistas de grande interesse ou uma bagagem cultural à altura, tanto que a própria Aracy Amaral participou ativamente de projetos de integração da América Latina por meio das artes, na tentativa de construir pontes com outras instituições latino-americanas e difundir o conhecimento acerca da arte brasileira no mundo. Portanto, entende-se que nesses textos de exaltação à força cultural do México, aproveita-se para fazer uma crítica à política e à falta de incentivo para as artes no Brasil, indicando que faltava em nosso país o mesmo vigor e cuidado de governantes e da sociedade civil no México para com o seu patrimônio artístico-cultural.

#### **4.2.2 Escultores da Colômbia**

Ainda na década de 1990, Aracy Amaral escreveu sobre a arte e cultura de outro importante país da América Sul, no caso, a Colômbia. No ensaio intitulado “Colômbia: um contexto peculiar”, destacou a forte ligação com o México no plano artístico cultural da primeira metade do século XX. Amaral se referiu principalmente ao impacto do muralismo mexicano entre os artistas colombianos, sobretudo nos anos 1940. Contudo, a intelectual brasileira afirmou que, no caso colombiano, a luta dos artistas assumiu o “papel do antiacademicismo”, ou seja, de contestação dos padrões colocados pelas academias de arte predominantes até então no país.

Aracy Amaral se utilizou de especialistas importantes, como o crítico Álvaro Medina, para indicar as principais tendências e os artistas que se destacaram no país no início da segunda metade do século XX. Curiosamente, em nenhum momento desse texto ela se referiu à colega Marta Traba. Como se sabe, Traba era nome proeminente da crítica de arte colombiana no período. Mas a intelectual também sofreu fortes críticas, muitas vezes sendo taxada de polêmica, incisiva e datada. Supõe-se aqui que Aracy, admiradora do trabalho da colega, além de querer dar espaço a outras vozes da crítica de arte colombiana, preferiu enfatizar a tônica da arte abstrata e suas correlações no país.

Foi Álvaro Medina que indicou que a partir da segunda metade dos anos 1940, a cena cultural da Colômbia vivia um momento de grande efervescência, figurando nomes como o escritor Gabriel García Márquez, o dramaturgo Romero Lozano e o intelectual Jorge Zalamea, grande apoiador da modernização cultural de seu país e ex-marido de Marta Traba. Para Medina, a inspiração do muralismo mexicano seria “apenas uma etapa no caminho até

o grande mural coletivista, abstrato, arquitetônico e estático”, trecho citado inclusive no texto da brasileira. Dessas características, creio que apenas o “abstrato” destoava dos muralistas mexicanos dos anos 20 e 30.

Aracy Amaral jogou luz sobre outras tendências que foram se construindo no país no final dos anos 1940. Nas artes plásticas, destacou o expressionismo de Jorge Elias Triana, o abstracionismo de Março Ospina, o surrealismo de Mario Hernandez e o fauvismo de Álvaro Obregón. Mas, principalmente, destacou em seu texto o fortalecimento da atração de alguns artistas pelo construtivismo e pela arte abstrata. Nessa linha, Amaral ressaltou dois grandes nomes das artes plásticas colombianas, Edgar Negret e Eduardo Ramírez Villamizar, artistas que emergiram na virada dos anos 1940 para os anos 1950, em um contexto de forte agitação política e cultural no país. Cabe lembrar que no final da década de 1940, houve o episódio do assassinato do político e candidato a presidente Jorge Gaitán, tendo sérios desdobramentos políticos nos anos seguintes. Além disso, principalmente a partir dos anos 1950, acentuou-se o processo de modernização de grandes cidades no país.

Edgar Negret foi um escultor moderno colombiano que iniciou os seus estudos na Escola de Belas Artes de Cali, estabeleceu diálogo com o espanhol Jorge de Oteiza e produziu, na década de 1940, esculturas em gesso com referências abstracionistas. Na década de 1950, estudou em diversas cidades da Europa e no final da década passou a residir em Nova York, época em que se internacionalizou, produzindo a série “Aparatos Mágicos” com elementos geométricos. Segundo Francisco Alambert, ao retornar à Colômbia, em 1963, dirigiu o Departamento de Escultura da Escola de Belas Artes da Universidade de Los Andes, em Bogotá. Foi premiado internacionalmente, participou de Bienais como a de São Paulo e a de Veneza, sendo que há trabalhos seus em grandes coleções de museus do mundo. Alambert também destacou em seu verbete sobre o artista trabalhos como “*Escultura de veinte naciones*” e a série “*Metamorfosis*”<sup>309</sup>.

---

<sup>309</sup> ALAMBERT, Francisco. “NEGRET, Edgar” [verbetes]. In : *Enciclopédia Latino-americana*. São Paulo: Editora Boitempo, 2006. Disponível em: <http://latinoamericana.wiki.br/verbetes/n/negret-edgar> (acesso 07 de maio de 2022).



**Fig. 33** – Imagem da obra “*La Gran Metamorfosis*”, de Edgar Negret – c.1982. A obra está localizada próxima ao Edifício Nova Tempo em Medellín, na Colômbia.

A série *Metamorfosis* foi realizada entre as décadas de 1970 e 1980 e se encontra marcada pelo construtivismo. Geralmente criadas a partir de chapas de alumínio unidas com parafusos e pintadas com cores vivas, como vermelho, amarelo, azul e preto, a série representa o processo natural de transformação, porém, aqui realizado a partir de elementos geométricos, abstracionais e materiais utilizados na indústria tal qual é o alumínio. Há outras versões desse trabalho localizados em Cali, em Punta del Este, no Uruguai, e no Parque Olímpico de Seul, na Coreia do Sul, quando foi convidado na ocasião das Olimpíadas de 1988.

Desde a década de 1950, trabalho de Negret já continha a relação entre máquina, natureza e o urbano. Aracy Amaral fez a leitura do trabalho de Negret a partir da

singularidade da sua obra, como se nota no comentário a seguir, destacando trabalhos como “*Aparatos mágicos*” na década de 1950.

Se a partir de 1953 aparece o princípio do módulo, os parafusos e porcas indicam visualmente a inspiração na engrenagem, na “máquina sem função” com a qual a sua obra seria identificada... a obra de Negret, espelha bem a aparente contradição construtivo-barroco, que também pode ser um enfoque da arte da América Latina. No caso, porém, de Negret, a individualidade do artista se impõe com força, pela singularidade de sua obra e suas soluções <sup>310</sup>.

Marta Traba também considerava Negret um dos grandes expoentes da arte colombiana. O estudo de materiais, os elementos geométricos, cores e a perspectiva construtivista o colocavam no patamar dos grandes escultores internacionais na sua opinião. Traba acompanhou mais proximamente o trabalho de artistas colombianos principalmente nos anos 1960, quando esteve à frente do Museu de Arte Moderna de Bogotá, o MAMBO, instituição a qual ajudou a fundar. No livro intitulado “*Mirar en Bogota*”, publicado pelo Instituto Colombiano de Cultura, Marta Traba escreveu uma série de ensaios e artigos, alguns deles publicados em periódicos, em que analisou a arte contemporânea da Colômbia e seus artistas. Em 1962, Traba escreveu o ensaio “*Negret, solitario en Bogota*”, época em que o escultor foi convidado a visitar a Venezuela, sendo recebido com grande entusiasmo pela imprensa local. No ensaio, a intelectual expressou sua inconformidade em relação ao fato de o artista ainda ser pouco conhecido no seu próprio país, diferentemente do ocorria no plano internacional, como se vê no comentário a seguir:

*No hay razones lógicas para que la obra de Edgar Negret sea desconocida en Colombia. Es el único escultor nacional que ha sido aceptado y estimado en el extranjero; se ha abierto camino solo, con un estilo puro y altivo; representa la integración de la plástica local con un mundo universal de formas, tarea que en la pintura ha sido realizada por generaciones completas, la de obregón y la de Lucino Jaramillo. Es un solitario sin acólitos y sin discípulos.* <sup>311</sup>

Diferentemente do que enfatizou Traba, Negret não estava sozinho, pelo menos na Colômbia. Havia Eduardo Ramírez Villamizar, outro grande escultor e pintor colombiano, contemporâneo de Negret, nascido na cidade de Pamplona. Ramírez Villamizar estudou arquitetura na *Universidad Nacional de Colombia*, mas o interesse pelas artes plásticas passou a guiar o seu ofício. Chegou a expor junto com Negret no final da década de 1940 e

<sup>310</sup> AMARAL, [década de 1990] 2006 vol 2, p. 160.

<sup>311</sup> TRABA, Marta. “*Negret, solitario en Bogota*” [1962]. In: *Mirar en Bogota. Coleção Biblioteca Basica Colombiana*, vol. 14, *Bogota: Instituto Colombiano de Cultura*, 1976, p.157.

foi um dos iniciadores do abstracionismo no país, mas também dialogou com o expressionismo e utilizou elementos geométricos em suas criações. Estudou na Europa na década de 1950 e passou muitas vezes por Nova York, cidade em que se engajou no movimento escultórico internacional nas décadas de 1960 e 1970.

Sobre o seu trabalho, Francisco Alambert afirmou que “o caráter arquitetônico e espacial esteve sempre presente na sua obra”<sup>312</sup>. Também indicou que o artista recebeu diversos prêmios e participou de exposições e bienais no mundo, inclusive na Bienal de São Paulo na década de 1950, e em exposições do MoMA, na década de 1960.

No seu ensaio, Aracy Amaral enfatizou que Ramírez Villamizar foi “o grande artista abstrato-geométrico da Colômbia”. Também lembrou que o colombiano já tinha sido analisado por outro importante crítico de arte brasileiro, o colega mineiro Frederico Morais. Ele ressaltou a fase construtivista do artista, bem como a utilização de materiais como acrílico, alumínio, madeira e concreto para a criação de uma “geometria sensível”, em trabalhos a partir da década de 1950.<sup>313</sup>

Outro crítico importante, Germán Rubiano Caballero, destacou trabalhos mais posteriores da carreira de Ramírez Villamizar, como a série “*Recuerdos de Machu Picchu*”, do início dos anos 1980. O crítico fez alusão ao período em que o artista imergiu nas ruínas da capital do antigo Império Inca, propondo esculturas geométricas, mas cheias de significado histórico que referenciam grandes construções arquitetônicas do passado, a partir da utilização de materiais como ferro oxidado. Germán Rubiano Caballero afirmou que

Com base em suas intensas experiências dessas fabulosas ruínas que fundem arquitetura e escultura, Ramírez Villamizar fez construções poderosas que aludem diretamente às paredes, terraços, estradas e canais de irrigação da arquitetura inca e, indiretamente, ao ar que atinge as paredes, a água que cai em cachoeiras finas, a majestade das montanhas e, sobretudo, a eternidade do tempo que “sente” em Machu Picchu.<sup>314</sup>

<sup>312</sup> ALAMBERT, Francisco. “RAMÍREZ VILLAMIZAR, Eduardo” [verbete]. In : *Enciclopédia Latino-americana*. Disponível em: <http://latinoamericana.wiki.br/verbetes/r/ramirez-villamizar-eduardo> (acesso 07 de maio de 2022).

<sup>313</sup> AMARAL, [década de 1990] 2006 vol 2, p. 161.

<sup>314</sup> Tradução própria. No original: *Basado en sus intensas vivencias de esas ruinas fabulosas que fusionan la arquitectura y la escultura, Ramírez Villamizar hizo unas construcciones poderosas que aluden directamente a los muros, a las terrazas, a los caminos y a los canales de irrigación de la arquitectura Incaica, e indirectamente, al aire que golpea las murallas, al agua que cae en delgadas cascadas, a la majestad de las montañas y, sobre todo, a la eternidad del tiempo que se “siente” en Machu-Picchu*. Conf. Rubiano Caballero, Germán. “Ramírez Villamizar: Recuerdos de Machu Picchu”. In: *Revista de la Universidad Nacional*, Vol. 1 Núm. 2 (Ago-Sep), 1985, p.4. Disponível em: <https://revistas.unal.edu.co/index.php/revistaun/issue/view/1322> (acesso 07 de maio de 2022).



**Fig. 34** - Eduardo Ramírez Villamizar, *Recuerdos de Machu Picchu 3 (Las terrazas)*, c. 1983. Ferro oxidado. *The Museum of Fine Arts, Houston (MFAH)* <sup>315</sup>.

O ensaio de Aracy Amaral, apesar de citar outros nomes da arte colombiana, privilegiou principalmente escultores com vieses arquitetônico, abstracionista e construtivista, que se destacaram no país na segunda metade do século XX. Ainda acrescentou como destaque Carlos Rojas, outro grande escultor, que, ao lado de Negret e Ramírez Villamizar, estaria entre os grandes nomes da arte abstrata do país e da América Latina, apesar do menor sucesso no estrangeiro. Não por coincidência, Negret e Villamizar se inseriram completamente no circuito internacional em um momento de maior destaque da abstração, do construtivismo, da arte geométrica, com obras espalhadas em grandes coleções museológicas do ocidente. Apesar de serem reconhecidos em seus próprios nos países, Aracy Amaral entendeu que, de modo geral, na Colômbia, apesar de sua pluralidade cultural e riqueza de artistas, não se formou movimentos artísticos tão articulados como no Brasil, na Venezuela e na Argentina. No entanto, não se arrisca uma explicação para tal problema apresentado. Supõe-se que Amaral tenha apontado uma pequena defasagem da produção colombiana que apresenta nomes importantes para a história da arte na América latina, mas se mostrou historicamente incapaz de produzir movimentos mais articulados, diferentemente de outros países.

---

<sup>315</sup> Coleção do The Museum of Fine Arts, Houston (MFAH), disponível em: <https://emuseum.mfah.org/objects/109635> (acesso 07 de maio de 2022).



### 4.2.3 Uma Argentina abstrata

Apesar da notável produção abstracionista e geométrica colombiana, para Aracy Amaral, o pioneirismo desse tipo de vanguarda na América do Sul se deu na Argentina, avaliação que foi expressa já no título do ensaio “Abstração geométrica na América do Sul: a Argentina como precursora”. O texto é parte de um ensaio maior publicado em 1993, que compõe o catálogo da exposição “*Latin American Artists of the Twentieth Century*”, do Museu de Arte Moderna de Nova York, com a curadoria de Waldo Rasmussen. Amaral foi uma das conselheiras internacionais da exposição, que, além dos EUA, circulou por países da Europa como Espanha e Alemanha.

Essa grande exposição itinerante fez parte do contexto dos 500 anos de ocupação europeia na América, em que, mais uma vez, o MoMA projetou uma seleção de artistas latino-americanos e colocou o seu aparato estrutural a serviço da construção de uma determinada perspectiva sobre as artes da região. Aracy Amaral, que, nos anos 1970, criticou as investidas políticas do Museu e dos EUA na história da arte latino-americana do século XX, nos anos 1990, passou a compor um quadro seletivo de intelectuais, curadores e artistas internacionais que colaboram na construção da narrativa e da seleção do MoMA sobre “os artistas latino-americanos do século”.

No plano institucional, nota-se que desde os anos 1940 permanecia viva no museu a chama pela tal periferia desejada, colocando-se, ainda nos anos 1990, como um polo central no trato das artes da América Latina. Ainda que, dessa última vez, tal iniciativa pareça mais inclusiva que a inicial, ao ponto de contar em seu corpo de conselheiros nomes como a própria Aracy Amaral e Paulo Herkenhoff do Brasil, Rita Eder e Sylvia Pandolfi do México, Ariel Jimenez da Venezuela, Angel Kalenberg do Uruguai, Susana Torruella Leval dos EUA, Lilian Llanes de Cuba, Samuel Paz da Argentina e Eduardo Serrano da Colômbia.<sup>316</sup>

Também cabe lembrar que além desse projeto nos EUA, Aracy Amaral participou de outros projetos internacionais nos anos 1990. Destaca-se, por exemplo, a sua participação na composição do livro “*Pintura latinoamericana: proyecto cultural, los colegios y el arte: breve panorama de la modernidad figurativa en la primera mitad del siglo XX*”, de 1999, na Argentina. Aqui, foi traçado um novo panorama da pintura latino-americana figurativa da primeira metade do século XX, em que participaram, além da intelectual brasileira, nomes como

---

<sup>316</sup> MUSEUM OF MODERN ART [catálogo]; *Latin American Artists of the Twentieth Century*. New York: MoMA, 1993.

Roberto Amigo, Patricia Artundo, Rita Eder e Andrea Giunta. O trabalho recebeu apoio do Banco Velox e do Departamento Cultural da Argentina.

Voltando ao texto sobre arte abstrata e geométrica na Argentina, o ensaio de Aracy Amaral é importante, pois jogou luz a uma significativa produção abstracionista na América do Sul, algo que ainda era pouco explorado no plano internacional, pelos grandes centros e eventos, como o do MoMA. Do pouco espaço que a arte da América Latina teve nesses lugares, a maior parte foi ocupada por trabalhos mais figurativos, de crítica social, ou por meio da chave exótica e popular.

Amaral também ressaltou a maior dificuldade de artistas latino-americanos alinhados a esse guarda-chuva abstracionista serem ouvidos nos grandes centros. Grosso modo, esse grupo contemplaria artistas que dialogam com o construtivismo, concretismo, neoconcretismo, cinetismo e abstração geométrica. Em geral, esses artistas estariam mais próximos do espectro da preocupação formal da obra e mais distantes do engajamento social ou político.

Aracy Amaral também indicou que as primeiras manifestações abstratas ocorreram de maneira esparsa na Argentina por volta dos anos 1910, com pintores como Emilio Pettoruti. Na sua avaliação, Pettoruti foi um dos precursores da arte abstrata em toda a América do Sul. Nas primeiras décadas do século, Amaral mencionou nomes em que possuíam em comum o interesse pela atualização das vanguardas europeias, especialmente com o que estava ocorrendo em Paris, polo artístico-cultural central para artistas da América Latina até então.

Para a intelectual brasileira, os movimentos abstracionistas e concretos na Argentina ganharam maior articulação nos 1940, sendo que, naquele momento, muitos críticos argentinos importantes, como Romero Brest, não perceberam ou não os deram a sua devida importância. Um exemplo mencionado foi a Revista *Ver y Estimar*, importante veículo de formação de críticos na América do Sul, onde trabalhou Marta Traba<sup>317</sup>, mas que, na visão de Amaral, era na época bastante eurocentrada, como a maior parte dos periódicos, e que o seu diretor, “Romero Brest discutia abstracionismo e o concretismo à luz do que se passava na Europa. Só em outra etapa se valorizaria a criação ou a invenção doméstica”<sup>318</sup>.

---

<sup>317</sup> Cabe lembrar que Marta Traba trabalhou na referida revista, tendo sido enviada nos anos 1940 como correspondente do veículo na Europa, onde completou os seus estudos em história da arte.

<sup>318</sup> Também cabe salientar que a sua opinião sobre Romero Brest se refere ao momento dos anos 1940, já que posteriormente trabalhos dele e de outros intelectuais argentinos passaram a reconhecer a produção doméstica. AMARAL, [1992] 2006 vol 2, p.104.

De acordo com o texto de Aracy Amaral, um marco importante dessa articulação ocorrida nos anos 1940 foi o lançamento do volume único da revista *Arturo*, no qual trabalharam os nomes que comporiam a cena abstrata e concreta na Argentina, tal como os pintores Tomás Maldonado, Lidy Prati Maldonado, Maria Helena Vieira da Silva e Torres-García. Esses artistas e intelectuais reivindicaram por meio de textos, imagens e manifestos a “invenção contra o automatismo”, buscando maior autonomia das artes e da criação, contra reproduções automáticas de vanguardas europeias. Nesse sentido, Amaral afirmou que

Fica já estampada em *Arturo* a marca dos artistas teóricos desse período na vanguarda argentina. Defendem seus princípios, com manifestos e pensamento crítico. [Salvador] Presta é enfático ao afirmar que foi a partir de *Arturo* que se geraram movimentos como a *Asociación Arte Concreto-Invención*, assim como o *Movimento Madí*, a grande invenção destas vanguardas argentinas, assim como o “*Perceptismo*” de Raul Lozza.<sup>319</sup>

Apesar de levantar muitos nomes que foram importantes na cena vanguardista argentina após os anos 1940, Aracy Amaral deu destaque especial em seu texto para Gyula Kosice e para o Movimento Madí. Gyula Kosice foi um escultor e ensaísta checoslovaco que se mudou para Argentina ainda criança e se nacionalizou argentino. Estudou desenho e escultura nas academias livres de Buenos Aires e se tornou um nome fundamental da vanguarda argentina. Na década de 1940, participou da coedição da *Arturo*, realizou a exposição “*Arte Concreto-Invención*” em 1945 e foi um dos líderes do Movimento Madí, criando ainda na década de 1940 a Revista Madí, que circulou entre 1947-1954. Uma das suas obras marcantes foi *Röyi* de 1944.

---

<sup>319</sup> AMARAL, [1992] 2006 vol 2, p.104.



**Fig. 35** - Gyula Kosice, *Röyi*, 1944. <sup>320</sup>

Trata-se de uma escultura em madeira, ligada com parafusos e porcas, pioneira desse tipo no país, o que Amaral chamou de a “antológica escultura”, que necessita da participação do observador. A obra permitiria a interação com o observador. Há outra versão da mesma escultura em bronze. Em seu verbete sobre o artista argentino, o historiador Francisco Alambert indicou uma série de projetos e participação em exposições no mundo.

Nos anos 1950, o artista produziu esculturas hidrocínéticas que foram expostas em Paris, para onde se mudou em 1957. Uma de suas obras marcantes é Hidromural móvel (1967), que se encontra no edifício Embassy Center de Buenos Aires. No começo dos anos 1970, Gyula Kosice chegou a elaborar um projeto para uma “Cidade- hidroespacial”. Participou da Bienal de Veneza, em 1956 e 1964, e da Bienal de São Paulo, em 1953 e 1957. Em 1962, recebeu o Prêmio Internacional de Escultura do Instituto Di Tella, em Buenos Aires. Esteve também na Bienal Coltejer de 1972, em Medellín, e na II Bienal de Havana, em 1986. <sup>321</sup>

<sup>320</sup> Fonte: *The Museum of Fine Arts, Houston*, Disponível no link: <https://artsandculture.google.com/asset/r%C3%B6yi-gyula-kosice/1gEw4XY1jawRmw> (acesso 07 de maio de 2022).

<sup>321</sup> ALAMBERT, Francisco. “GYULA KOSICE, FERNANDO FALLIK” [verbetes]. In: Enciclopédia Latino-americana. Disponível em: <http://latinoamericana.wiki.br/verbetes/g/gyula-kosice-fernando-fallik> (acesso 07 de maio de 2022).

Como se nota, artistas como Gyula Kosice se desenvolveram a partir dos anos 1940, mas foi nos anos 1950 que essa produção abstracionista argentina atingiu o plano internacional. De modo geral, esses grupos de artistas expressavam em manifestos também o desejo de participarem do mundo a partir daquilo que chamavam de “nova arte”, ou seja, de suas invenções.

Esse foi o caso do Movimento Madí, por exemplo, como bem destacou Aracy Amaral, que incluía Gyula Kosice, Rhod Rothfuss, Martin Blaszko e Arden Quin, que juntos lançaram o manifesto do movimento em 1946. Aracy Amaral expôs em seu ensaio alguns propósitos do grupo Madí para as artes, contidos no manifesto, que foram:

- Escultura Madí: tridimensional, sem cor, com movimentos de articulação, rotação, translação.
- Pintura Madí: cor e bidimensionalidade.
- Arquitetura Madí: contorno e formas móveis e deslocáveis.
- Música Madí: inscrição do som na secção de ouro.
- Poesia Madí: proposição inventada, de conceitos e imagens não traduzíveis por um meio diferente de linguagem.
- Dança Madí: corpos e movimentos circunscritos a um contorno medido, sem música.<sup>322</sup>

O Movimento Madí teve um destaque especial na exposição do MoMA. Algo que não ocorrera anteriormente em outras exposições do Museu. Como se sabe, depois da exposição Madí, em 1946, Arden Quin rompeu com Gyula Kosice. Amaral também destacou a importância de Arden Quin, que fundou a *Asociación Arte Concreto-Invencción*. Para Amaral, Arden Quin foi um nome fundamental para a cena vanguardista argentina. Quin realizou trabalhos como “*Coplanal*”.

Integravam a *Asociación Arte Concreto-Invencción* nomes como Lidy Parti, Alfredo Hlito, Manuel Espinosa, Raul Loza, Enio Iommi, Oscar Nunez, Primaldo Monaco, Jorge Souza, Alberto Molemborg e Grete Stern. Pela variedade de nomes, é possível perceber a robustez da vanguarda no país. Outros grupos vão surgir, como o “Artistas Modernos da Argentina”, criado em 1952 e liderado por Aldo Pellegrini, em um contexto de efervescência cultural e artística que vivia a Argentina naqueles anos. Intelectuais como Jorge Romero Brest, aproveitando o contato com Mário Pedrosa, compareceu em São Paulo para conferências nos anos 1950, já

---

<sup>322</sup> Ver: AMARAL, [1992] 2006 vol 2, p.107.

no contexto das primeiras bienais, apontando a arquitetura e a linha abstrata geométrica como importantes modalidades e tendências daquele momento. Amaral indicou que essa produção argentina de certa maneira impactou nos concretistas paulistas.

No geral, o ensaio de Aracy Amaral levantou dados importantes sobre a cena vanguardista argentina em meados do século XX. Com intuito de mostrar a potência da arte abstrata e geométrica na América Sul, a intelectual brasileira, a partir do seu texto em inglês, ressaltou a significância desses artistas que configuraram uma faceta da arte latino-americana pouco visibilizada em eventos e coleções internacionais naquele momento. A ênfase dada ao abstracionismo e suas vertentes na região, no início dos anos 1990, em uma grande exposição internacional, sem dúvida significou a afirmação da diversidade e a pujança da produção artística da América Latina no século XX. Ao mesmo tempo, não nos esqueçamos que esse momento também coincide com um forte crescimento do neoliberalismo no plano macroeconômico internacional, liderado pelos EUA, “templo” do expressionismo abstrato.

Ao defender a importância da abstração geométrica em países como Venezuela, Brasil, Argentina e Uruguai, Amaral afirmou que estas ocorreram em áreas abertas, mais cosmopolitas, seguindo a teoria desenhada por Traba. Segundo a brasileira, esses países abertos seriam lugares “onde a tradição, os valores culturais ancestrais, são inexistentes”<sup>323</sup>. Mas, afinal, a quais valores ancestrais inexistentes ela se referiu? Será que os traços culturais dos povos originários e afro-americanos não contavam? Esse é um ponto vago e nebuloso em seu texto.

Ao se referir ao caso do uruguaio Torres-Garcia, que se utiliza da tradição andina para compor suas obras construtivistas, Amaral o critica dizendo que a sua tradição era de origem gaúcha, o que o colocava numa posição “contraditória”. Ou, ainda, que trabalha em seu texto com a perspectiva do colega mineiro Frederico Moraes de que a abstração geométrica na América do Sul poderia ser uma espécie de “ordenação do caos”, relacionando o meio artístico e a realidade social “caótica” e “atrasada” dos países sul-americanos onde a abstração se desenvolveu<sup>324</sup>.

Parece muito costumeiro atribuir aos espaço latino-americano a caracterização de caótico, enquanto na Europa e EUA a ordem parece brotar naturalmente. Talvez esse tipo de comentário ou juízo seja insuficiente ao explicar os motivos pelos quais se mostrou frutífera a

---

<sup>323</sup> Ver: AMARAL, [1992] 2006 vol 2, p.102.

<sup>324</sup> Idem.

difusão dessas correntes abstratas na Argentina, Brasil, Colômbia e Venezuela. Em vez de ressaltar a pluralidade de visões e projetos artísticos existentes na América Latina, tem-se a impressão de que as ideias abstracionistas na região pareciam estar “fora de lugar”, ou em contradição com o meio, enquanto na Europa e EUA, elas estariam no “lugar certo” e sem contradições.

De todo modo, é louvável a tentativa de enfatizar no texto a produção abstrata na América Latina, assunto sobre o qual pairava um certo silêncio nos grandes centros, como o MoMA, até o início dos anos 1990. Nota-se que voz de Aracy Amaral também contribuiu para quebrar essas barreiras e jogar luz sobre os abstratos argentinos, para os cinéticos venezuelanos, para os escultores geométricos colombianos e para os construtivos brasileiros <sup>325</sup>. Todos mencionados no texto de Aracy Amaral, legitimando sua presença entre os principais artistas latino-americanos do MoMA.

#### 4.2.4 O Chile e o Museu da Solidariedade

Em 1992, Aracy Amaral também escreveu um ensaio intitulado “Chile: a volta do Museu da Solidariedade”, sobre o caso do Museu chileno que retomava as atividades após anos de ditadura militar. No texto, a intelectual brasileira refletiu sobre a fundação, os principais agentes e o processo de retomada da instituição fundada durante o Governo Allende na década de 1970.

José Balmes, intelectual de grande prestígio e participante ativo no processo de construção do museu, relatou em seu texto, intitulado “*Museo de la Solidaridad Salvador Allende: 35 años*”, que o museu foi fundado em outubro de 1971, quando um grupo de intelectuais e artistas europeus e latino-americanos foram convidados a Santiago para tomarem consciência da situação nacional naquele momento, algo que ficou conhecido como a *Operación Verdad*. Dentre os convidados estava José Maria Moreno Galván, curador espanhol de grande importância na época, que, juntamente a outros intelectuais, achava que deveriam fazer algo a mais pelo governo da *Unidad Popular*. Foi então que Galván propôs a ideia de formar um museu que contasse com a doação e colaboração internacional de artistas e intelectuais, ideia logo aprovada por Allende. Segundo Balmes, a criação do museu foi uma

---

<sup>325</sup> Aparecem nos textos os nomes de Hélio Oiticica e Ligia Clark.

“decisão política e cultural destinada a bombardear a ofensiva lançada por uma grande parte da imprensa nacional e internacional, que buscava desestabilizar o governo do Presidente Allende”. A formação do museu coube à Faculdade de Bellas Artes da Universidade de Chile e o seu Instituto de Arte Latino-Americana, onde trabalhava o grande intelectual e crítico de arte brasileiro Mário Pedrosa, que estava exilado no Chile naqueles anos. Pedrosa se engajou tanto no projeto que Balmés afirmou que

*Es importante señalar que en el nacimiento del museo confluyen esos tres nombres y una institución: Salvador Allende, José María Moreno Galván, Mário Pedrosa, y la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile. La recaudación de centenas de obras y el montaje de las primeras exposiciones, en 1972, se realizaron en un ambiente de urgencia y de gran expectativa.*<sup>326</sup>

A iniciativa, como poucas já vistas na história, reuniu centenas de obras de artistas do mundo logo na primeira etapa. Estima-se que cerca de trezentas obras foram expostas em 1972. Contudo, o golpe de 11 de setembro de 1973, que derrubou o presidente democraticamente eleito, colocou o projeto no limbo.<sup>327</sup>

Nesse contexto, o também controle cultural se tornava uma importante tarefa da repressão. Em relação ao Museu da Solidariedade, o General Pinochet, que assumiu o poder, tomou a coleção já arrecadada como patrimônio do povo chileno. Alguns países chegaram a reunir obras, mas não os enviaram ao Chile após o ocorrido. Estima-se que outras obras foram tomadas por alguns militares, enquanto outras ficaram perdidas até a retomada do projeto, como o trabalho abaixo:

“Quem viveu, lembra”, disse Aracy Amaral para enfatizar o fato tão marcante que foi a criação do museu nos anos 1970. Após a redemocratização, o projeto foi retomado por uma comissão que conseguiu coletar mais trabalhos. A intelectual relatou que a Suécia, por exemplo, concluiu o envio das obras após a retomada democrática no país. Muitos desses trabalhos foram

---

<sup>326</sup> Tradução e grifo próprios. Conf. BALMES, José. Museo de la Solidaridad Salvador Allende: 35 años. In: ARAÚJO, Emanuel; ZÁRATE, Patricio M. (orgs.). Museo de la Solidaridad Salvador Allende: Estéticas Sueños y Utopías de los Artistas del Mundo pela Libertad. Tributo a Mário Pedrosa. São Paulo: Asociación Museo Afro-Brasil: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009, p. 14.

<sup>327</sup> Cabe destacar que além de um dos golpes mais violentos da história do Chile, tal iniciativa liderada pelo general Pinochet contou com o apoio da chamada Operação Condor. Segundo as historiadoras Maria Lígia Prado e Gabriela Pellegrino, tal operação consistia em “estabelecer a cooperação entre os regimes ditatoriais na América do Sul, para investigar, informar e combater os focos de subversão”, erradicando assim o “vírus comunista”. Tal operação ocorreu entre 1973 e 1980, com o total apoio dos Estados Unidos e a participação de países como Chile, Brasil, Argentina, Paraguai, Uruguai, Bolívia e membros esporádicos como Colômbia e Peru. Ver: PRADO; PELLEGRINO, 2014, p. 179-180.



apresentados numa exposição no início dos anos 1990. Aracy relatou que foi uma “experiência emocionante a casualidade de estar presente no Chile durante essa tocante exposição e assistir à multidão que desfilou admirada todos os vinte dias que durou a exibição, lotando o Museu Nacional de Belas Artes e assistindo, ao mesmo tempo, aos debates e conferências realizadas no decorrer do evento”<sup>328</sup>.

Aracy Amaral também relatou que após a retomada do museu, a coleção passou a contar com cerca de 500 obras, com grande valor qualitativo. Dentre os trabalhos doados que passaram a fazer parte da coleção foi possível observar obras de Picasso, Miró, Alexandre Calder, Torres Garcia, Lygia Clark, Claudio Tozzi, José Luis Cuevas e as *Arpilleras*. Estas últimas realizaram cerca de 40 trabalhos, manifestando, a partir do bordado, posições políticas contra o regime autoritário de Pinochet, bem como denunciaram situações políticas e sociais vividas naqueles anos, como, por exemplo, no trabalho abaixo:

---

<sup>328</sup> AMARAL, [1992] 2006 vol.2, p. 97.



**Fig. 36** – Cecilia, Silvia, Belén, Maya e Pâmella, “*Por el Derecho de Vivir en la Patria*”. Tecido bordado, 1980.<sup>329</sup>

A obra acima foi assinada coletivamente pelas bordadeiras chilenas Cecilia, Silvia, Maya, Belén e Pâmella e contém os dizeres “*Por el Derecho de Vivir en la Patria*”, que intitula a obra. O bordado de 1980 se refere claramente aos exilados chilenos que foram expulsos ou tiveram que fugir do seu país por conta do regime autoritário de Pinochet. É provável que os trabalhos das chamadas *arpilleras* chilenas tenham passado a compor a coleção do Museu da Solidariedade na segunda etapa do projeto, sendo colocados ao lado de trabalhos importantes da pintura latino-americana, demonstrando a força de sua expressão artística até então fora dos

<sup>329</sup> Fonte: [catálogo] ARAÚJO, Emanuel; ZÁRATE, Patricio M. (orgs.). Museo de la Solidaridad Salvador Allende: Estéticas Sueños y Utopías de los Artistas del Mundo pela Libertad. Tributo a Mário Pedrosa. São Paulo: Asociación Museo Afro-Brasil: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

padrões convencionais artísticos. Além disso, a maneira de expressão política dessas *arpilleras* se difundiram pela América Latina e passaram a inspirar trabalhos nessa linha ao redor do mundo, inclusive no Brasil.

A intelectual brasileira também destacou o papel do colega Mário Pedrosa na formação do Museu da Solidariedade. Para a intelectual, na primeira etapa de formação do museu, ou seja, antes da queda de Allende, Mario Pedrosa teve uma participação fundamental à frente da iniciativa. Em seu ensaio intitulado “Mário Pedrosa: um homem sem preço”, afirmou que o “amigo, mestre e interlocutor”, com sua “maneira passional de viver e pensar a arte”, “o homem sobressaía ao intelectual”, tornando-se “personalidade fundamental da crítica de arte brasileira do século XX”. Sobre a experiência latino-americana do compatriota, Amaral relatou que

O vasto universo cultural latino-americano é pensado por Mário Pedrosa com seu exílio, o que o leva a dirigir o Museu da Solidariedade, em Santiago, com doações de artistas de vários países, a partir de sua residência no Chile no início dos anos 70, entremeando um diálogo definitivo com o meio artístico chileno e continental, com artistas da Europa e Estados Unidos, mas neste momento de sua trajetória ele coloca, seu prestígio a serviço de uma causa.<sup>330</sup>

Cabe lembrar que no discurso de inauguração da primeira mostra de obras coletadas do Museu da Solidariedade proferido por Salvador Allende em 17 de maio de 1972, o presidente iniciou agradecendo aos companheiros Mário Pedrosa, Pedro Miras e José Balmes pelo empenho na formulação da instituição. Ainda, destacou que: “*En la profundidad de las palabras y en la belleza de la forma de la forma, como corresponde a un artista, el compañero Mário Pedrosa, ha señalado que éste es el único museo del mundo que tiene un origen y contenido de tan profundo alcance*”<sup>331</sup>.

Na mesma ocasião, o intelectual brasileiro Mário Pedrosa também discursou, logo após o presidente chileno, dizendo que

*La idea de la solidaridad que, con tan garboso aplomo, nos presenta el gallo de Miró, no habría llegado al horizonte internacional así, espontáneamente, sin el soplo vital emanado de esa difícil, de esa admirablemente difícil realidad chilena que en señor, Compañero Presidente, tan bien representa. Y es por eso que, en este exacto momento, todos nosotros tenemos esa idea - como si estuviera en nuestras manos - representada en esos cuadros, en esas esculturas, en esos grabados, y en esos dibujos; en esas imágenes, que se desprenden de esas salas, nos conmueven, y que van a permitir la constitución*

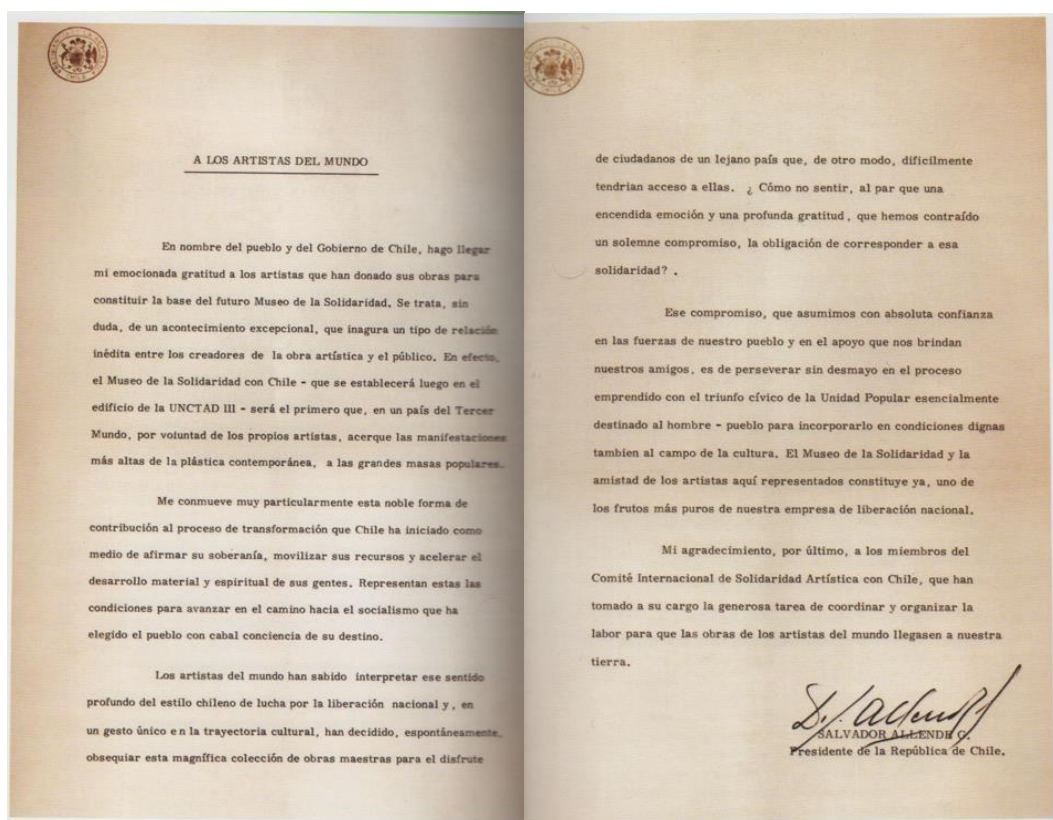
<sup>330</sup> AMARAL, [2000] 2006 vol.2, p. 328-332.

<sup>331</sup> Para conferir o discurso na íntegra, ver: ALLENDE, Salvador. “*Palabras del Presidente de la República Salvador Allende Gossens*”. In: ARAÚJO; ZÁRATE; 2009, p. 242.

*del Museo de la Solidaridad que el señor, Compañero Presidente, va a inaugurar.*<sup>332</sup>

Como é possível perceber no discurso de Pedrosa, é claro que as intenções que levaram artistas a doarem obras para a formação do acervo do Museu da Solidariedade extrapolam o interesse artístico e cultural. Ressalta-se novamente a intenção política de apoio ao Governo de Allende, que já estava sob ameaça naquele ano de 1972, fosse por forças internas, como parte da imprensa nacional, militares e setores conservadores, fosse por forças externas, que viam o governo socialista da *Unidad Popular* como mais uma ameaça instalada na América Latina em um contexto de Guerra Fria.

Em outro momento próximo, o então Presidente Salvador Allende também escreveu um ofício agradecendo aos artistas do mundo as doações e os gestos inigualáveis de solidariedade. Abaixo, segue a reprodução do documento direcionado a eles.



<sup>332</sup> Para conferir o discurso na íntegra ver: PEDROSA, Mário. “Discurso de Mário Pedrosa”. In: ARAÚJO; ZÁRATE; 2009, p. 30.

**Fig. 37** – Imagem do documento oficial “*A los artistas del Mundo*”, assinado pelo Presidente do Chile Salvador Allende, c. 1972.<sup>333</sup>

Para Aracy Amaral, além do simbolismo político, o Museu da Solidariedade significou “um marco de que os artistas não se movem somente em meios endinheirados e elitistas”, ou seja, fora da realidade social de seus países. Mas a iniciativa é mostra de um grande exemplo de que os artistas, “quando convocados para uma tomada de posição, possuem a generosidade de doar o produto de seu trabalho para uma causa que reputam como digna”<sup>334</sup>.

Não por acaso, a retomada do Museu da Solidariedade no início dos anos 1990 está inserida no contexto de redemocratização do Chile. O apoio de artistas e de críticos de arte ao regime de um presidente eleito, mas deposto no início dos anos 1970, marcou a história da arte e da cultura da região. O museu significou mais um passo importante para se pensar a arte a partir da América Latina numa década em que intelectuais e artistas do continente buscaram se conhecer e se integrar, como ainda não tinha ocorrido até então, pelo menos de maneira tão robusta. Nesse sentido, o intelectual brasileiro Mário Pedrosa foi reconhecido como figura fundamental no processo de formação do museu, utilizando-se de toda a sua expertise e influência no meio para consolidação da ideia e projeto de uma instituição de projeção internacional instalada no Chile de Allende.

### **4.3 - O regional e o regionalismo**

Um ponto recorrente quando se fala do tema “Arte e Cultura na América Latina” é a relação entre o local (nacional e/ou regional) e o global (“universal” e/ou internacional). A questão pode ser tratada por diversos prismas e não deixou de aparecer nas produções intelectuais de Aracy Amaral e Marta Traba.

Cabe retomar o importante ensaio escrito pela intelectual brasileira na década de 1970, intitulado “O regional e o universal na arte: por que o temor pelo latino-americanismo?”. Nele, Aracy Amaral defendeu a urgência de se pensar a arte da região. Apesar de não problematizar a noção de “universal”, ou, ainda, questionar a quem interessava

---

<sup>333</sup> Fonte: [catálogo] ARAÚJO, Emanuel; ZÁRATE, Patricio M. (orgs.). Museo de la Solidaridad Salvador Allende: Estéticas Sueños y Utopías de los Artistas del Mundo pela Libertad. Tributo a Mário Pedrosa. São Paulo: Asociación Museo Afro-Brasil: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

<sup>334</sup> AMARAL, [1992] 2006 vol.2, p. 100-101.

tal noção, Aracy reconheceu a importância na ênfase da produção regional como modo de questionar as relações estabelecidas havia séculos entre “metrópoles” e “colônias”, “centros” e “periferias” no globo. Como já foi afirmado, a brasileira acreditava que apesar de se correrem riscos em relação ao surgimento de chauvinismos e nacionalismos, a via latino-americana havia se tornado necessária para atender a vontade dos próprios latino-americanos de verem a si próprios.

Aracy Amaral também acreditava que a partir do regional era possível atingir o universal, como bem fizeram alguns artistas latino-americanos, tais como Tarsila do Amaral, Pedro Figari e Rufino Tamayo. Ao salientar as nossas diferenças com o mundo europeu e norte-americano, a intelectual destacou a grande presença das expressões populares nas artes de toda a América Latina, algo que ela discutiu no ensaio sobre a “matriz popular”. Cabe lembrar que nesse ensaio, a noção de arte latino-americana trabalhada por Aracy Amaral implica pensar a produção artística regional e sua relação com o universal, sendo que o aspecto regional ou a arte latino-americana foram tomados pela intelectual brasileira como uma estratégia político-cultural necessária ao autoconhecimento e à afirmação dos próprios latino-americanos nos âmbitos da arte e da cultura do globo.

Poucos anos mais tarde, em 1983, Aracy Amaral escreveu o ensaio “Indagações, extensão e limites do regionalismo”<sup>335</sup>, salientando a importância do aspecto regional na cultura e na arte, mas questionando os usos excessivos do regionalismo. Portanto, há de se notar a diferenciação entre a ênfase dada ao aspecto regional e ao regionalismo. Segundo a intelectual, apesar de sua variabilidade, de modo geral, o regionalismo se caracteriza pelo “desejo de assumir a expressão do dado local como a manifestação por excelência dessa mesma realidade”<sup>336</sup>, ou seja, com o regionalismo, o dado local tem forte impacto sobre a produção artística. Contudo, o uso impróprio desse recurso pode ser ineficaz, como admitiu Aracy Amaral, logo de início em seu texto:

Regionalismo por regionalismo não leva a nada. É estanque, imobilista e estéril, tal qual um fruto apodrecido. O regionalismo pode ser quase uma ideologia, uma postura política, alerta e mutável de acordo com as necessidades de defesa de nossa identidade. Será que a defesa da identidade é tão importante? Parece-nos que sim, tendo em vista nossa situação de país

---

<sup>335</sup> Há versões desse mesmo ensaio preparadas para apresentações de trabalho em evento acadêmico, bem como uma publicação na Revista Artis de Porto Alegre. Para esta análise, foi utilizada a versão que consta em sua coletânea intitulada “Textos do Trópico de Capricórnio”: Artigos e ensaios (1980-2005), publicada em 2006 pela Editora 34.

<sup>336</sup> AMARAL, 2006, p. 16.

periférico, culturalmente falando, dependente economicamente do Primeiro Mundo, assim como de outros países da América latina, em razão de termos nascido Colônia. Mas, resta saber, então, em que medida imaginamos o “regionalismo” como válido, útil e atual.<sup>337</sup>

Como se pode notar no comentário acima, Aracy Amaral rechaçou o uso demasiado e sem propósito do regionalismo. No entanto, admitiu o seu uso na defesa da identidade, sobretudo em países periféricos e colonizados, como os da América Latina. Portanto, a questão central do seu ensaio foi justamente pensar em que medida o regionalismo pode ser relevante ou não enquanto recurso.

A própria Aracy Amaral reconheceu que o debate sobre o assunto não era algo novo, porém, permanecia latente. Na América Latina, por exemplo, por vezes, tendências mais regionalistas e nacionalistas se contrapuseram a tendências mais internacionalistas e cosmopolitas ao longo do século XX. Isso teria ocorrido de diferentes maneiras ao longo da história da região, como numa espécie de movimento pendular. Nesse sentido, a opinião da intelectual brasileira confluiu com a visão de outros dois estudiosos latino-americanos, como o mexicano Jorge Alberto Manrique e o peruano Carlos Rodriguez, como se vê no seu artigo sobre o modernismo brasileiro. Nesse sentido, ela afirmou que

Há muitos anos, dois críticos de arte latino-americanos, o mexicano Jorge Alberto Manrique e o peruano Carlos Rodriguez Saavedra, já se referiram ao movimento pendular, sístole e diástole, que se sucede na criação artística do continente latino-americano. Essa oscilação de movimentos corresponderia à preocupação nativista e à inquietação internacionalista que perseguem o meio artístico do continente. Ou seja: vemos, de um lado, a consciência de nossa realidade tal como ela é, o compromisso com essa realidade e, de outro, a natural ansiedade pela renovação formal, por meio da busca da informação nos grandes centros metropolitanos, assim como através dos meios de comunicação de massa.<sup>338</sup>

Nota-se que a intelectual brasileira procurou compreender essa oscilação de movimentos regionalistas, nacionalistas e internacionalistas no âmbito artístico-cultural, como algo relacionado ao contexto histórico ou às diferentes realidades de cada país. No caso de Cuba, por exemplo, segundo Aracy Amaral, o internacionalismo, o desejo de conexão com o mundo exterior, a “atualização na área cultural”, ganharam força na ilha nos primeiros

---

<sup>337</sup> AMARAL, 2006, p. 15.

<sup>338</sup> *apud* AMARAL, A. A. O modernismo brasileiro e o contexto cultural dos anos 20. In: *REVISTA USP*. São Paulo: n. 94, Junho-Agosto de 2012, p. 9-18. Neste artigo, apesar de analisar principalmente o modernismo brasileiro, Aracy Amaral fez referências e traçou paralelos com a situação de alguns países da América Latina, especialmente Argentina e México, nas décadas de 1920 e 1930.

anos após a Revolução Cubana de 1959. Isso ocorreu como uma espécie de reação ao período dominado por Fulgêncio Batista, em que se sobressaía a representação da ilha como um “paraíso tropical, folclórico e sensual”. O caso do país caribenho mereceu destaque na visão de Aracy, pois a tendência internacionalista não significou a negação da identidade do país, ou a rejeição de culturas formadoras dessa mesma identidade, como a dos povos afro-hispânicos.

Outro dado relevante desse ensaio é o tratamento que Aracy Amaral deu para regiões fora da América Latina. Para ela, tendências regionalistas, nacionalistas e internacionalistas atingirem não apenas a produção artística de nossa região. Ao mesmo tempo em que apontou o internacionalismo em Cuba, a intelectual também indicou exemplos de regionalismos ocorridos na França e nos Estados Unidos, considerados dois polos de tendências internacionalistas ao longo do século XX. Em sua opinião, “os franceses sempre foram (como aliás, os norte-americanos o são) extremamente provincianos em sua ignorância do que se passa com a cultura no mundo exterior, em sua arrogante autossatisfação”<sup>339</sup>. Apesar da declaração em tom generalista, a intelectual exemplificou alguns casos nos países estrangeiros. Na França, por volta de 1968, o crítico francês Pierre Gaudibert apontou tendências regionalistas em resposta ao internacionalismo da chamada Escola de Paris. Segundo o crítico, naquele momento, cessaram exposições no Centro Pompidou sobre artistas internacionais, dando centralidade em sua programação à produção francesa, como o Grupo de Lyon, por exemplo. Já sobre os EUA, Aracy reconheceu que a produção norte-americana também esteve muito voltada a expressões internas, como a chamada Escola de Nova York, Chicago e Califórnia. Ocorre que esses países, apesar de estarem muito voltados às suas expressões artísticas internas, também se tornaram centros de muitas atividades, eventos e circulação de artistas. Na visão da brasileira, se esses países se apresentam por vezes “fechados, é porque talvez se bastem, porque têm consciência da plenitude, da força e influência no mundo contemporâneo”<sup>340</sup>.

Ainda sobre a América Latina, no seu artigo sobre o modernismo, Aracy Amaral também comparou os modernismos ocorridos no México, Brasil e Argentina, percebendo as suas diferentes tendências internacionalistas e/ou nacionalistas, sobretudo nas décadas de 1920 e 1930. Para a intelectual, no caso do México, predominou a tendência “nacionalista-

---

<sup>339</sup> AMARAL, 2006, p. 20.

<sup>340</sup> Idem.



americanista”, com a valorização de sua cultura e do trabalho rural, devido à revolução social no país. Já na Argentina, houve claramente uma direção “internacionalista”, em que muitos dos seus artistas se formaram ou mantiveram ligações fortes com a Europa, tais como Emilio Pettoruti, Xul Solar, Juan Del Prete, Antonio Berni, Lino Enea Spilimbergo e Horacio Butler.

341

No caso do modernismo brasileiro, segundo Aracy Amaral, o movimento esteve em posição intermediária em relação aos outros dois países latino-americanos. O olhar para a cultura nacional se manifestou por aqui por meio do regionalismo ou nativismo presentes na pintura e na literatura, expressando o desejo de rompimento com o academicismo e focalizando na cultura popular e rural. Ao mesmo tempo, houve muita atualização de “ideias estéticas” a partir das vanguardas europeias. Para a intelectual, diferentemente dos argentinos, os brasileiros tiveram contatos e estadias breves na Europa, salvo algumas poucas exceções.<sup>342</sup>

Como é possível perceber, na leitura de Aracy Amaral, o modernismo brasileiro conseguiu melhor balancear as tendências regionalista e internacionalista na arte e na cultura. Essa visão comparativa da intelectual é bastante interessante, pois permite perceber pontos de semelhanças e diferenças entre os movimentos ocorridos nos três países da América Latina. Contudo, cabe também relativizar essas posições de extremos em que supostamente estariam o México e a Argentina, já que os processos estéticos vivenciados nesses países também foram recheados de contradições e nuances como no caso brasileiro. O artista argentino Antonio Berni, por exemplo, pintou várias obras sobre as desigualdades, misérias e o trabalho urbano de seu país, como “*Manifestación*” (c.1934) e “*Desocupados*” (c.1934). Já no caso do México, o próprio Diego Rivera passou uma longa estadia na Europa pintando quadros cubistas. Mesmo no Brasil, pode-se pensar nas mais variadas manifestações artísticas modernistas ocorridas no país para além da semana de 22.

No ensaio sobre o regionalismo, Aracy Amaral também indicou que diferentes tipos de regionalismos poderiam ser notados na cultura brasileira, tais como o da região da Amazônia, que inclui outros países da América do Sul, o regionalismo nordestino, o mineiro e o do sul do país. Para ela, “talvez a arte no Brasil seja a arte regional, no sentido de ser a arte feita nos polos regionais, mais que a arte de dois grandes centros como Rio e São Paulo,

---

<sup>341</sup> AMARAL, 2012, p. 11.

<sup>342</sup> Idem.

que se inspira, com maior ou menor habilidade, na informação internacionalista”<sup>343</sup>. Ainda, alertou que seria “preocupante” o uso do regionalismo para escamotear problemas sociais, alimentando sentimentos regionalistas, que muitas vezes podem significar “conformismos desse mesmo meio em relação a uma situação inaceitável”<sup>344</sup>. Aqui, a intelectual se referiu, sobretudo, ao caso da região Nordeste.

Em pleno início da década de 1980, Aracy Amaral considerou que a realidade cultural brasileira vivia em estado de “permanente crise” pela falta de investimentos e caracterizada pelo isolacionismo, devido à pouca articulação com o mundo exterior por meio de eventos e exposições. Conseqüentemente, essa situação deixava o país em posição de “atraso” em relação ao México, Colômbia, Argentina e Venezuela, que, na sua visão, eram países mais articulados até então, fosse no nível regional latino-americano ou internacional. Em um primeiro momento, essa avaliação destoa da visão de Marta Traba, indicada anteriormente. Como afirmado, Marta Traba considerava o Brasil dentro das áreas abertas e internacionalistas. Ocorre que a intelectual argentina estava levando em consideração principalmente São Paulo, enquanto Amaral pensou no Brasil como um todo.

Mesmo percebendo a complexidade da questão ao analisar o caso brasileiro e suas diferentes nuances, Aracy Amaral também considerou São Paulo uma das regiões mais arejadas no país no que se refere ao contato com o exterior. Em sua opinião, São Paulo era um “caldeirão de procedências, etnias e culturas” e ainda alertou que o debate sobre regionalismo “existiu, com maior ou menor força, no meio cultural do estado, de fins do século XIX até meados dos anos 50 do século XX”.<sup>345</sup>

Aracy Amaral fez uma clara referência ao famoso ensaio de Marta Traba, intitulado “Duas décadas vulneráveis nas artes plásticas latino-americanas (1950-1970)”. Nesse texto, Traba também distinguiu o “regional” do “regionalismo”. Para a intelectual, o primeiro termo possui um tom bastante positivo, enquanto o segundo guarda enormes perigos. Ao comentar o trabalho da artista colombiana Beatriz González, a intelectual argentina informou que por meio de seus móveis e instalações de cunho crítico à sociedade colombiana, a artista

---

<sup>343</sup> Ibidem, p. 21.

<sup>344</sup> Aqui, a intelectual citou como exemplo o Nordeste como uma região de forte presença popular na arte e de muito regionalismo, sobretudo da expressão da religiosidade e do caráter conservador da tradição nordestina. Ver: AMARAL, 2012, p. 17.

<sup>345</sup> AMARAL, 2006, p. 15.

conseguiu “sem se afastar do regional”, expressar concepções estéticas complexas e amplas  
346

Nota-se, portanto, que o sentido do termo “regional” tomado por Traba se refere à relação entre a linguagem artística utilizada e os “códigos de compreensão” de uma determinada comunidade. Assim como Amaral, Marta Traba também acreditava que a ênfase regionalista não era uma exclusividade dos países latino-americanos e “periféricos”. Ela indicou que era possível perceber regionalismos na arte e cultura de países como os Estados Unidos e a Inglaterra. Entretanto, uma diferença importante entre a ênfase “regional” de países como a Inglaterra ou EUA e aquela de países como a Colômbia e Peru seria o aspecto imperialista dos primeiros, por exemplo.

Sobre o uso do regionalismo, Traba considerou algo demasiadamente arriscado e até danoso em alguns casos. Para ela, alguns artistas e escritores, bem como tendências artísticas e literárias, extrapolaram no seu uso, preparando para si verdadeiras armadilhas. Na América Latina, isso teria ocorrido, por exemplo, no mexicanismo, no indigenismo e no excessivo culto às culturas pré-colombianas. Novamente, chamou a atenção para o caso do pintor equatoriano Oswaldo Guayasamín, que teria abusado do regionalismo em sua arte.<sup>347</sup> Volta-se a esse exemplo para notar a diferença entre um bom e mau uso do indigenismo, que seria, na sua perspectiva, um tipo de regionalismo presente na arte e literatura latino-americanas. No caso de Guayasamín, Traba ponderou que o pintor abusou do recurso, glorificando a figura indígena por meio de manobras pictóricas<sup>348</sup>. Nessa direção, completou que “Guayasamín, em sua proporção reduzida, faz à pintura moderna do Equador o que os três grandes muralistas fizeram à mexicana: impõe o terror e estabelece uma ditadura estética, fora da qual não parece possível sobreviver e que emprega a seu serviço, além do mais, a Casa de Cultura de Quito”<sup>349</sup>.

Ao mesmo tempo, a intelectual admitiu o bom uso do indigenismo no caso do artista peruano Fernando de Szyszlo. Segundo Traba, Szyszlo executou uma série inspirada no poema anônimo “*Apu Inca Atawallpaman*”,<sup>350</sup> em 1963, após a famosa obra de Guayasamín

---

<sup>346</sup> TRABA, 1977, p. 99.

<sup>347</sup> TRABA, 1977, p. 37

<sup>348</sup> TRABA, 1977, p. 37

<sup>349</sup> TRABA, 1977, p. 38

<sup>350</sup> Ver possibilidade de incluir imagens <https://icaa.mfah.org/s/en/item/1292718#c=&m=&s=&cv=&xywh=-1116%2C0%2C3930%2C2199>

“*El camino del llanto*”, ambas sobre o manejo do imaginário indígena. Para Marta Traba, Fernando de Szyszlo utilizou recursos pictóricos que a intelectual definiu como “atemporais”, “anti-misérias” e “precisos”, de maneira a “prestigiar” a temática indígena, em diálogo com aspectos abstracionistas, algo que, no seu entendimento, opunha-se à perspectiva de Guayasamín. Marta Traba chegou a demonstrar satisfação em saber que um grupo de jovens artistas equatorianos passou a “confrontar” o indigenismo de Guayasamín no final da década de 1950<sup>351</sup>.

Também é preciso salientar que diferentes contextos vividos no Peru e no Equador influenciaram variadas produções artísticas consideradas indigenistas. A própria Marta Traba admitiu que “não se poderia dizer que no Equador existiu uma forte corrente indigenista como houve, ao contrário, no Peru, onde José Sabogal, Julia Codesido e Camilo Blas, por exemplo, cerram fileiras para defender o índio, que mais tarde seria realmente reinterpretado pelo escritor, José Maria Arguedas e pelo pintor, Fernando de Szyszlo”<sup>352</sup>.

Nota-se, portanto, que para Marta Traba, o indigenismo, uma das facetas do regionalismo latino-americano, era uma espécie de ferramenta que até permitia alguns bons usos, como o caso de Fernando de Szyszlo, mas, em sua maioria, artistas extrapolavam no seu trato, como no caso de Oswaldo Guayasamín. Isso, na sua visão, não era algo que ocorria apenas na América Latina. Ao analisar o caso da arte norte-americana, Marta Traba indicou que havia uma relação entre o regionalismo e os sinais de rumo difundidos pela cultura de consumo dos EUA, como podemos perceber no trecho a seguir:

A arte norte-americana jamais teve aspiração universalista. Sua natureza mais genuína e portanto respeitável, a que faz com que a arte americana seja uma modalidade da vida americana, é justamente o seu regionalismo. O progressivo avanço da tecnologia reforçou esse regionalismo, já que as referências permaneceram estreitamente ligadas aos meios de comunicação de massa e aos bens de consumo, sofrendo, portanto, as mesmas variações que eles. Por isso a imagem de Marilyn Monroe morreu com sua morte, a de Jacqueline com seu apogeu, assim como cantores e produtos são frequentemente substituídos. Da mesma forma, o lançamento no mercado de um novo material sintético estabelece um novo padrão para as formas.<sup>353</sup>

Em sua opinião, processos mais perenes de experimentação artística perderam espaço para produtos de uma sociedade de consumo. De certa forma, isso teve impacto na cultura e

---

<sup>351</sup> TRABA, 1977, p. 39 e 45.

<sup>352</sup> Ibidem, p. 38.

<sup>353</sup> TRABA, 1977, p. 20.

na arte da América Latina de diferentes maneiras, principalmente nas décadas de 1960 e 1970.

A partir dos argumentos expostos, é possível inferir que Marta Traba, assim como Aracy Amaral, considerava a ênfase regional algo importante e necessário. Há uma diferença marcante entre as suas visões em relação ao uso do regionalismo enquanto instrumento. Apesar de Marta Traba admitir o seu bom uso em raras exceções, como demonstrado, a intelectual considerava o regionalismo e suas variadas facetas como o indigenismo, o mexicanismo, o americanismo, como expressões perigosas e recheadas de armadilhas, em geral danosas para o campo artístico-cultural na medida em que tendem a aprisionar o artista, dando-lhes falsas idealizações. Já Aracy Amaral também via o regionalismo como um recurso que poderia ser usado na arte e cultura de diferentes maneiras. No entanto, o seu uso negativo estava relacionado à manutenção de um *status quo*, ou seja, atuante na permanência de um meio cultural “imobilista”, “defasado” e “sem aberturas”. Para a intelectual brasileira, o seu uso positivo proporciona o combate à “desculturação”, preservando a consciência sobre os limites do próprio regionalismo e permitindo a abertura necessária para “se relacionar com o mundo exterior”, na captação de novas informações, novas linguagens e reciclagens<sup>354</sup>. Nesse sentido, Amaral considerou que o regionalismo também poderia ser uma ferramenta de resistência, desde que não impedisse as aberturas necessárias para o meio externo. Nessa condição, a própria Aracy Amaral a considerou uma regionalista, como se pode perceber no seguinte depoimento pessoal:

Se ser regionalista é estar atento ao aqui/agora, com um olho no que se passa no mundo exterior (e me sentiria cortada se não o estivesse, porém sentindo, viva, que meu nervo está aqui), também me sinto regionalista, pois para esta realidade trabalho e é esta realidade que sonho modificar, dentro da relatividade de minhas possibilidades como profissional que atua no setor cultural do Brasil, situado na América Latina, dentro do mundo ocidental.<sup>355</sup>

Esses aspectos regionais e regionalistas atravessam as variadas produções latino-americanas e se configuram de diferentes maneiras em diferentes contextos. Como bem pontuou Aracy Amaral e Marta Traba, cabe distinguir a ênfase regional dos usos dos regionalismos. O primeiro foi considerado por ambas como algo muito importante ao pensarmos a produção artística e cultural da região no globo. Já o segundo ponto, ou seja, os

---

<sup>354</sup> AMARAL, 2006, p. 22.

<sup>355</sup> AMARAL, 2006, p. 22.

usos do regionalismo enquanto instrumento, cabe refletir criticamente sobre a sua utilização, entendendo os seus limites e potencialidades.

Também cabe pensar esses aspectos à luz de um debate mais amplo, tensionando a relação entre o local e o global. Como, afinal, algumas correntes regionalistas estabeleceram relações ou reações a aspectos internacionalistas em determinados contextos, percebendo as suas complexidades? Por quais motivos diferentes áreas e sujeitos na América Latina se ligaram mais a aspectos regionalistas, como o indigenismo, enquanto outros se conectaram mais a aspectos internacionalistas como as vanguardas internacionais? Trata-se, portanto, de uma trama entre o local e o global e não necessariamente da existência de polos completamente opostos. É possível perceber aspectos regionais dentro de perspectivas internacionalistas ou possibilidades vanguardistas dentro de regionalismos, como bem indicaram as intelectuais estudadas em suas visões sobre as artes latino-americanas. Apesar de estabelecerem balizas explicativas, de alguma forma, Aracy Amaral e Marta Traba tentaram romper essas dicotomias rígidas ao analisarem as produções artísticas da América Latina, enfatizando o regional e ressaltando os usos do regionalismo, percebendo que diferentes matrizes e perspectivas (locais e globais) que alimentaram o caldo heterogêneo das produções artísticas latino-americanas ao longo do século XX.

## CAPÍTULO V

### **“Cidades abertas” latino-americanas: arte, projetos e circulação.**

Só a antropofagia nos une

(Oswald de Andrade)

Neste capítulo, busca-se analisar a circulação de arte e a construção de projetos culturais com ênfase na arte latino-americana, desenvolvidos em algumas cidades da América do Sul, a partir dos ensaios de Marta Traba e de Aracy Amaral. Para isso, toma-se a tese de Marta Traba sobre as áreas abertas para pensar como tais cidades apontadas se situam regional e internacionalmente, especialmente as conexões e as redes de artistas e intelectuais construídas nesses lugares, bem como os motivos que as tornam relevantes para a América Latina, sobretudo em termos artísticos e culturais. Além disso, serão levados em consideração aspectos políticos, econômicos e sociais que indiquem elementos e contextos vivenciados por suas respectivas sociedades na segunda metade do século XX.

Nesse sentido, a cidade de São Paulo será analisada aqui como um caso exemplar, já que nela foi desenvolvida a I Bienal de Arte Latino-Americana, realizada entre novembro e dezembro de 1978. Para isso, os textos e as reflexões realizadas por Aracy Amaral se tornam fundamentais para que se compreenda a trama que se deu em torno desse projeto único na América Latina. Além disso, o texto da palestra proferida por Marta Traba no evento também será analisado com o intuito de averiguar os elementos ressaltados, em comparação ao cenário cultural desenhado principalmente em Caracas, outra importante “cidade aberta” localizada na América do Sul.

Por último, analisa-se o livro *“Arte y arquitectura del modernismo brasileño (1917-1930)”*, especialmente o seu prefácio, escrito por Aracy Amaral, em colaboração com Marta Traba, que atuou na tradução da obra para o espanhol, publicada em 1978. Esse é o único trabalho que ambas construíram juntas. Além disso, o livro contém um conjunto de textos importantes de autores modernistas. Nesse sentido, entende-se que o volume, construído para se tornar parte da coleção oficial da Biblioteca Ayacucho, foi um importante trabalho intelectual

que representou ecos do modernismo paulista na crítica latino-americana, colaborando com a difusão de uma determinada narrativa modernista engendrada a partir da Semana de Arte Moderna de São Paulo.

### 5.1 Cidades latino-americanas: “áreas abertas”

Como já mencionado no capítulo anterior, Marta Traba tratou das chamadas áreas abertas no seu famoso ensaio “Duas décadas vulneráveis nas artes plásticas latino-americanas 1950-1970”, de 1973. Segundo Traba, essas áreas seriam marcadas pelo progresso, pelo afã “civilizador” e modernizador, pelo considerável fluxo de estrangeiros e pela amplitude de negócios e interesses, que ocorrem principalmente em cidades centrais ou capitais de alguns países da América Latina. Portanto, cabe lembrar que a sua noção de áreas abertas esteve diretamente relacionada a algumas metrópoles latino-americanas, com espaços, instituições, projetos culturais e com circulação de sujeitos e produções artísticas que estabeleciam trocas regionais e internacionais, rompendo com certo fechamento cultural. Nesse sentido, destacou as cidades de Buenos Aires, Caracas, Montevidéu, Santiago e São Paulo.

No caso de Buenos Aires, por exemplo, Marta Traba descreveu uma cidade artística e culturalmente complexa. No geral, foram indicadas instituições de arte, concursos, salões, correntes e tendências artísticas em voga na cidade, bem como artistas residentes que se mantiveram antenados ao eixo Paris - Nova York. No entanto, a intelectual argentina também fez duras críticas ao ambiente cultural portenho, sobretudo pela submissão a esses grandes centros e pelo excesso de “modismos”, como se observa no trecho abaixo:

Buenos Aires tem outras submissões. A mais visível, no começo da década [1960], e a submissão à moda. Esta vem emparelhada com uma segunda obediência - a busca do escandaloso e do chocante. Uma terceira é a submissão às reduzidas elites vanguardistas sustentadas pela frivolidade crescente dos semanários. Uma quarta, derivada da terceira, é a submissão à juventude e ao pavor de envelhecer.<sup>356</sup>

Traba indicou que a maior parte das tendências e correntes artísticas aportadas eram apresentadas em exposições internacionais de arte que a cidade sediava, como, por exemplo, a Exposição de Arte Internacional. Além disso, ressaltou que algumas instituições eram verdadeiros laboratórios que praticamente apontavam rumos para a arte argentina, como o

---

<sup>356</sup> TRABA, 1977, p. 124.



importante Instituto Di Tella. Para Marta Traba, o Instituto Torcuato Di Tella, conhecido apenas como Instituto Di Tella, apesar de ter fechado as portas em 1970, deixou “marcas profundas” nas cenas artística e intelectual portenha.

Na verdade, em 1970, fecharam os centros de artes e música por questões financeiras, porém, outros continuaram em operação, como o de investigação social.<sup>357</sup> Fundado em 1958, pela Fundação Di Tella, que homenageia o engenheiro e empresário ítalo-argentino Torcuato Di Tella, o instituto foi um importante espaço cultural e de produção de conhecimento na capital argentina, tendo apoiado iniciativas vanguardistas nas diferentes artes como a música, teatro e artes visuais. Além de integrar muitos artistas importantes que formaram a chamada “Geração Di Tella”, tais como Julio Le Parc, Ary Brizzi e Marta Minujin, também faziam parte desse espaço intelectuais e críticos como o influente Jorge Romero Brest, que dirigiu a instituição na década de 1960.

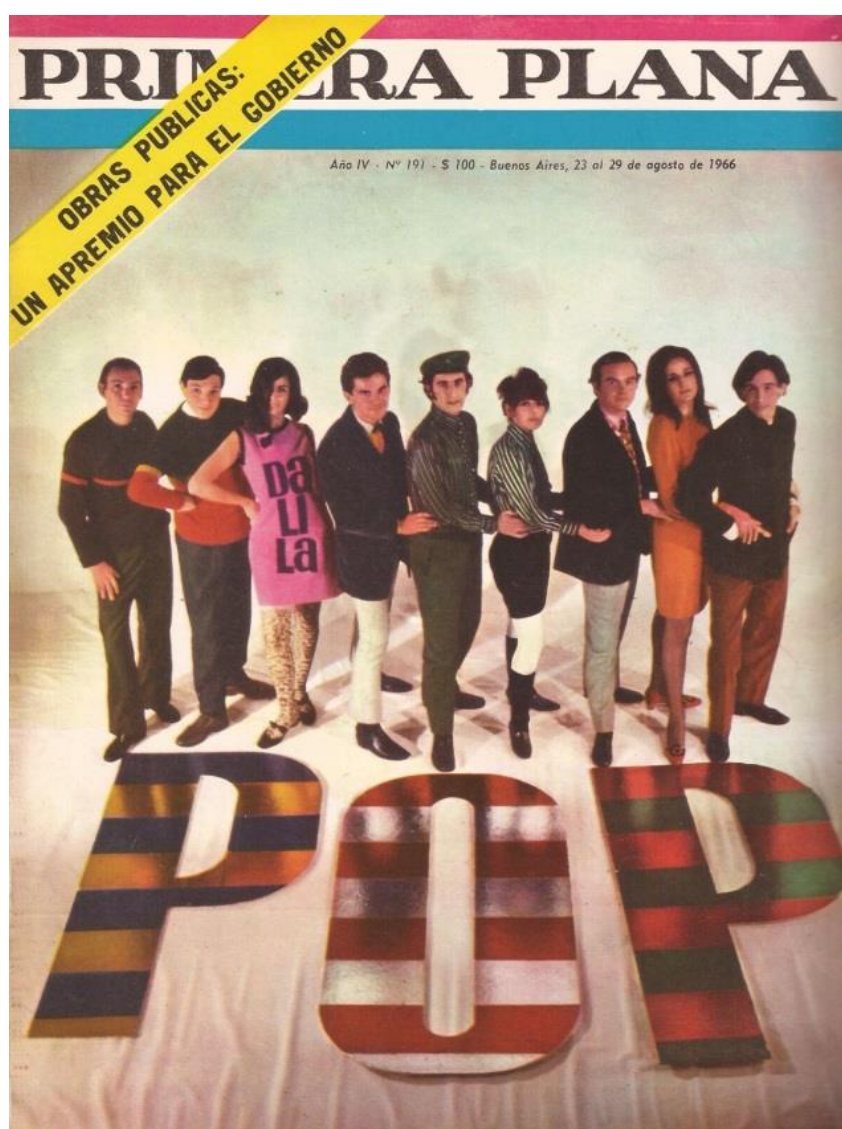


---

<sup>357</sup> Futuramente, os centros que restaram, juntamente às instalações permanentes, formaram a Universidade Di Tella.

**Fig. 38** – Fachada do Instituto Di Tella, situado na rua Florida, na década de 1960. <sup>358</sup>

A partir de exposições, publicações e prêmios promovidos ou apoiados pelo instituto, projetavam-se tendências e grupos artísticos que buscavam incansavelmente a inovação nas artes, como os chamados “frenéticos”, formado por nomes como Jorge De La Vega, Felipe Noé, Alberto Greco e Susana Salgado. Para Traba, grande parte dos integrantes da cena artística portenha daqueles anos orbitou em torno da “imbatível” instituição, que, na sua avaliação, também abrigava um certo “esnobismo” de muitos integrantes.



<sup>358</sup> Fonte: BATALLA, Juan. 60 años del Di Tella: vanguardia, escándalos e historia del instituto que cambió el arte argentino para siempre. Buenos Aires: *INFOBAE*, Junho de 2018. Disponível em: <https://www.infobae.com/cultura/2018/07/29/60-anos-del-di-tella-vanguardia-escandalos-e-historia-del-instituto-que-cambio-el-arte-argentino-para-siempre/> (acesso 08 de junho de 2022)

**Fig. 39** - Capa da *Revista Primera Plana* Nº 191, Agosto de 1966, Buenos Aires. <sup>359</sup>

Em confluência com o pensamento de Marta Traba, em seu artigo sobre a cena artística e cultural de Buenos Aires nos anos 1960, Juan Batalla afirmou que o Instituto Di Tella mudou para sempre a história da arte argentina, ditando as principais correntes em voga naquele momento na cidade e forjando os principais artistas da época, como Marta Minujín <sup>360</sup>.

De fato, Marta Minujín era um dos grandes destaques da arte argentina naquele momento. Segundo Marta Traba, além de praticar uma arte pop e dialogar com novas linguagens como o *happening*, a artista expunha em galerias da cidade, como a Lirolay, e era considerada um dos principais nomes em torno do instituto. Traba indicou que Minujin, Delia Cancela, Pablo Mesejean, Dalila Puzzovio e Ruben Santantonín formavam uma espécie de “núcleo fechado do pop argentino, movimento que se caracterizaria por sua dedicação ao espetáculo e sua paixão pelo escândalo que o confunde constantemente com intenções e situações do *happening*” <sup>361</sup>. E, com um tom crítico, afirmou que

Efetivamente, o enorme sexo feminino que valeu o premio Di Tella a Renart, os conjuntos de vaqueiros de Cancela-Mesejean, o colchão móvel de Minujin, os gessos ortopedicos de Dalila Puzzovio, estavam destinados a desafiar uma sociedade cujo formalismo, seriedade e contenção chega frequentemente ao ridículo. Entretanto, ao serem absorvidos pelo Di Tella e começarem a trabalhar em sua órbita, os “meninos e meninas terríveis” passaram a praticar a “revolução de uma quadra”, que não chegou a expandir-se além da Florida entre Charcas e Paraguai.

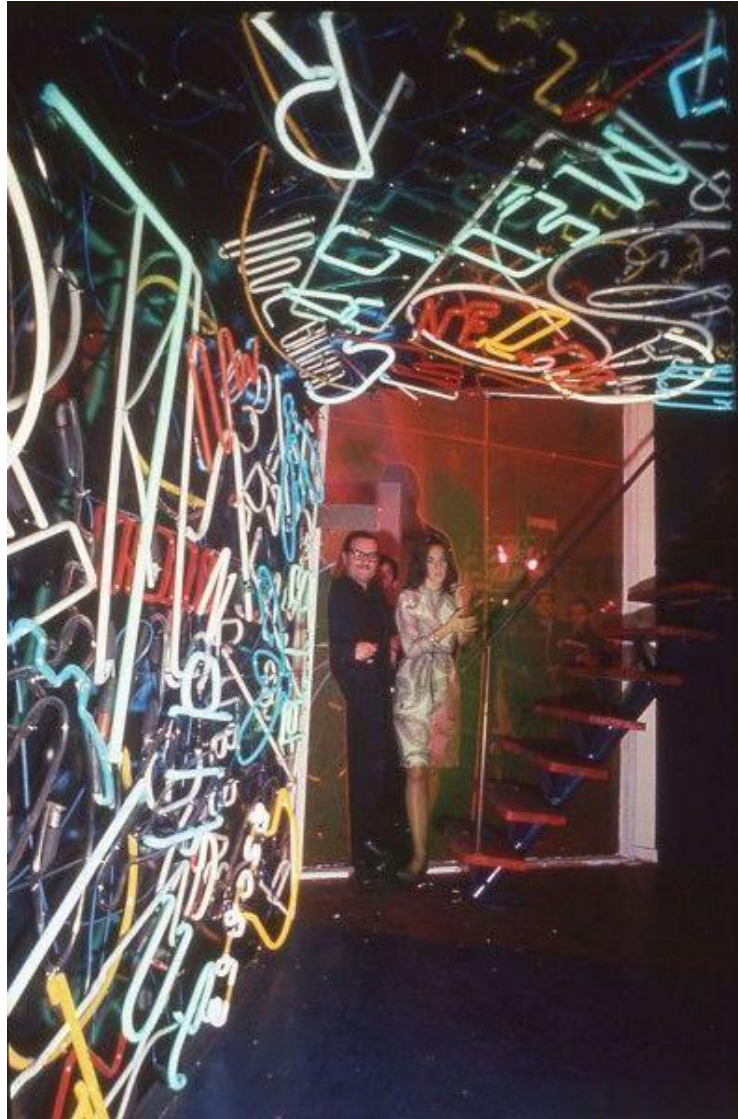
O trecho acima é bastante elucidativo em relação ao pensamento de Traba naquele momento. Por um lado, a intelectual argentina realçou o trabalho do grupo, que, no seu início, buscou romper com uma sociedade artística muito formalista, fruto do abstracionismo e do concretismo no ambiente artístico de Buenos Aires, desde o final dos anos 1940. Por outro lado, criticou o grupo pelos seus “espetáculos” e por sua cooptação pelo Instituto Di Tella, diluindo, ou melhor, enquadrando aquele ímpeto “revolucionário” e questionador da sua fase inicial.

<sup>359</sup> Matéria intitulada “OSCAR MASOTTA-PORTADA DE LA REVISTA PRIMERA PLANA, NO. 191, BUENOS AIRES, 23 DE AGOSTO 1966 CORTESÍA DE RODRIGO ALONSO-20”. Fonte: <https://verrev.org/2018/12/29/oscar-masotta-la-teoria-como-accion/oscar-masotta-portada-de-la-revista-primera-plana-no-191-buenos-aires-23-de-agosto-1966-cortesia-de-rodrigo-alonso-20/> (acesso em 08/06/2022).

<sup>360</sup> BATALLA, 2018.

<sup>361</sup> TRABA, 1977, p. 127.

Traba ainda prosseguiu a sua crítica a Marta Minujin. Segundo a intelectual, em maio de 1965, a artista chegava ao ápice da “revolução de uma quadra”, quando apresentou ao público a sua instalação “*La Menesunda*” no Instituto Di Tella.



**Fig. 40** - Marta Minujín e Rubén Santantonín – *La Menesunda*, c.1965, instalação apresentada no Instituto Di Tella.

A icônica obra “*La Menesunda*” foi uma instalação criada por Marta Minujín e Rubén Santantonín com a colaboração de outros artistas como Pablo Suárez, David Lamelas, Rodolfo Prayón, Floreal Amor e Leopoldo Maler, que foi apresentada em maio de 1965 no Instituto Di Tella. O trabalho consiste na criação de vários ambientes, cerca de dezesseis, para que as pessoas pudessem interagir com a obra, numa espécie de labirinto, causando sensações, criando

cenas e reflexões acerca da vida cotidiana, incluindo um túnel de *neon*, um quarto com pessoas na cama, como se percebe na imagem abaixo:



**Fig. 41** - Imagens do Arquivo de Marta Minujín contendo alguns ambientes de *La Menesunda*, c. 1965.

Para Marta Traba, a obra se tratava de um “*happening*”, algo que “estava na moda” naqueles anos 1960, sobretudo em Paris e Nova York, trazendo uma espécie de colagem de acontecimentos, cujo intuito era causar um certo escândalo, intensificação ou desconforto com as situações ali vivenciadas. Sobre esse tipo de fazer artístico, incluindo o que aconteceu com a obra mencionada no Di Tella, Traba apostou no seu fracasso e chamou a obra de “circo provincial”, como se nota no seguinte comentário:

O grande propósito do happening, o de converter toda a vida humana em obra de arte, fracassou por completo ao não poder chegar, no melhor dos casos, a mais que uma terapia coletiva. Os happenings argentinos, observados por pessoas enfadadas e céticas, não passaram no Di Tella, além do pequeno circo provincial, ao qual faltam leões e elefantes.

Apesar de apostar no “fracasso” do experimento, é possível observar em fotografias de arquivos filas de pessoas dispostas experienciar a instalação de Minujín e Rubén Santantonín. Há também notícias sobre o impacto da novidade artística na capital portenha com estimativas que indicam que cerca de trinta mil pessoas chegaram a visitar o trabalho. Recentemente, em

2015, a icônica obra “*La Menesuda*” foi novamente apresentada no Museu de Arte Moderna de Buenos Aires e em 2019, a instalação foi montada em Nova York. Essa reedição da obra foi liderada pelo MAM de Buenos Aires, que publicou um vídeo de retrospectiva da obra na plataforma Youtube, contendo imagens de arquivos muito interessantes de 1965 e de sua da sua remontagem mais atual. A partir do vídeo, é possível sentir um pouco do impacto de “*La Menesuda*” na cena artística portenha e o rompimento com os padrões artísticos vigentes até então. Também acompanha o vídeo o seguinte trecho:



**Museo de Arte Moderno de Buenos Aires**  
5,03 mil inscritos

••LA MENESUNDA SEGÚN MARTA MINUJÍN••

Cincuenta años después de la histórica ambientación que Marta Minujín realizó junto a Rubén Santantonín en mayo de 1965 en el Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella, el Moderno se convierte en escenario y testigo de una reconstrucción fiel que se desplegará dentro de un espacio de 400 metros cuadrados en el primer piso del Museo.

La Menesunda -"mezcla", "confusión", en lunfardo- consistía en una estructura laberíntica que incluía un recorrido por once situaciones y se organizaba a partir de una secuencia de espacios cúbicos, poliédricos, triangulares y circulares, recubiertos por diferentes materiales, que generaban estímulos multisensoriales en el visitante.

La Menesunda según Marta Minujín recupera en la actualidad el conjunto de relaciones materiales, sensoriales y simbólicas que hicieron posible su existencia en 1965. Fue una experiencia de ruptura respecto a los lenguajes visuales de la década. Durante medio siglo se fue cargando de múltiples significaciones y lecturas, hasta transformarse en una obra central del imaginario cultural argentino. Hoy, el Moderno propone una experiencia que apunta a repensar la carga legendaria depositada en la obra original. De esta manera, la reconstrucción realizada en 2015 invita a hacer nuevas lecturas del pasado, pero también despierta reflexiones y sensaciones en un contexto contemporáneo.

**ATENCIÓN:**

El horario de acceso a La Menesunda será de 12 a 18hs. La capacidad es limitada y el ingreso será por orden de llegada.

La obra no es apta para:

+Menores de 16 años

+Personas con claustrofobia, insuficiencia cardíaca y/o movilidad reducida.

**Fig. 42** - Recorte do vídeo sobre a retrospectiva da obra “*La Menesunda*”, com Marta Minujín. Museu de Arte Moderna de Buenos Aires.<sup>362</sup>

Em um artigo intitulado “*Yo soy genial, pero nací en Argentina*”, publicado em 2020, a historiadora Ana Beatriz Mauá analisou o processo de consagração da artista argentina e indicou duas especificidades como hipóteses sobre o reconhecimento do seu trabalho. A primeira se refere à constante ligação e estadias da artista em cidades internacionalizadas como Paris, que a possibilitou o acesso a redes de sociabilidade importantes. Já a segunda se refere à sua “associação com instituições privadas de arte na Argentina, o que garantiu a Minujín amparo material e simbólico para realizar mostras e *happenings* de grandes proporções, além de contar, quase que imediatamente, com a elaboração da crítica de arte especializada produzida pelos diretores destes institutos, Jorge Glusberg e Jorge Romero Brest”<sup>363</sup>. Essa última especificidade apontada em sua hipótese pela historiadora é um caso bastante elucidativo da importante relação entre a artista e o influente Instituto Di Tella em Buenos Aires dos anos 1960.

Sobre esse contexto vivenciado na capital da Argentina, a historiadora Andrea Giunta também afirmou que

*Después de la Segunda Guerra Mundial, el crecimiento económico de los Estados Unidos y la reconstrucción de Europa se reflejaron en una activación económica general, y en la apertura de las economías, que crearon un clima fértil para la creatividad y también los discursos críticos hacia ese nuevo orden... Mucho de lo que sucedió en términos de apoyo cultural, de fundaciones como Rockefeller, Ford, Esso, Aceros Pacífico, Kaiser, Di Tella, tuvo que ver con la idea de que el desarrollo y el intercambio cultural contribuyen a facilitar el intercambio económico. Entonces este contexto económico favoreció el apoyo a la creatividad afirmativa y también la crítica del arte y la cultura.*<sup>364</sup>

Nota-se que a movimentação artística e cultural que se deu em Buenos Aires entre o final dos anos 1950 e início dos anos 1970 esteve intrinsecamente ligada às instituições, como o Instituto Di Tella. De alguma forma, isso também ocorria nas outras cidades abertas latino-

<sup>362</sup> Conferir o vídeo disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=4CRAq6c3\\_H8&t=179s](https://www.youtube.com/watch?v=4CRAq6c3_H8&t=179s) (acesso 08 de junho de 2022). Há ainda um artigo importante sobre o trabalho na revista.

<sup>363</sup> NUNES MAUÁ, Ana Beatriz. Yo soy genial, pero nací en Argentina: gênero, nacionalidade e consagração na trajetória de Marta Minujín. In: *Dimensões*, v. 45, jul.-dez. 2020, p. 192-225. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/dimensoes/article/view/32904> (acesso 14 de junho de 2022).

<sup>364</sup> GIUNTA, Andrea. [comentários para INFOBAE]. In: BATALLA, Juan. 60 años del Di Tella: vanguardia, escándalos e historia del instituto que cambió el arte argentino para siempre. Buenos Aires: *INFOBAE*, Junho de 2018. Disponível em: <https://www.infobae.com/cultura/2018/07/29/60-anos-del-di-tella-vanguardia-escandalos-e-historia-del-instituto-que-cambio-el-arte-argentino-para-siempre/> (acesso 08 de junho de 2022)

americanas. No contexto da Guerra Fria, com a ativação econômica no mundo ocidental, e no caso específico da América Latina, com programas de apoio ao desenvolvimento, como o conhecido Aliança para o Progresso, houve colaborações significativas entre instituições artísticas norte-americanas, europeias e latino-americanas, favorecendo intercâmbios culturais bem como a difusão de tendências artísticas presentes nos chamados grandes centros, como o pop. Muitos artistas situados nas metrópoles latino-americanas também buscavam reelaborar esses conteúdos de acordo com as realidades em que se inseriam e não necessariamente reproduziam cópias ou somente seguiam modismos de modo pacífico e receptor. Ressaltam-se as evidentes assimetrias, danos e benefícios nesse complexo processo de troca, no entanto, torna-se importante também compreendê-las como parte de uma ampla circulação de arte, em que instituições assumem um papel relevante nesses meios urbanos. Na América Latina, ao mesmo tempo em que buscavam incentivar a produção vanguardista local, também tentavam se conectar às principais correntes artísticas em voga e estabelecerem relações com instituições e centros de artes situados na Europa e nos Estados Unidos, conferindo-lhes algum grau de internacionalismo. Muitas vezes em nome desse internacionalismo, as escolhas e rumos tomados por essas instituições jogavam luz em algumas manifestações artísticas em detrimento de outras, revelando que o terreno das artes também era composto por disputas.

Marta Traba indicou que o Instituto Di Tella, além de reunir nomes importantes da produção de conhecimento, agrupava talentos, premiava e ditava tendências na Argentina do período. Traba se preocupava com essa predominância do pop e com a “moda” das novas atividades artísticas, como o *happening*. Sobre isso, afirmou que o pop, por exemplo, cresceu ao “amparo da maratona” na cidade, mesmo quando carecia de sentido e de público. Em 1966, por exemplo, os três prêmios do Di Tella são conferidos a obras de pop: Susana Salgado, Dalila Puzzovio e David Lamelas.<sup>365</sup> Traba supunha que a instituição portenha havia dado início a uma geração de artistas do pop que na Argentina também eclipsou trabalhos de pintores de destaque naquele momento, como o chamado “*Grupo de los cinco*”, composto por Clorindo Testa, Miguel Ocampo, Sarah Grilo, José Antonio Fernández-Muro e Kazuya Sakai, ou, ainda, o grande pintor Mario Pucciarelli, que tinha vencido o Prêmio Nacional de Pintura em 1960, ano de inauguração do Di Tella.

Era válido o seu alerta sobre os danos que a reprodução acrítica de artistas latino-americanos poderia causar para a arte e cultura como um todo, ao acatarem os sinais do Norte

---

<sup>365</sup> TRABA, 1977, p. 128.



sem proporem também novas linguagens que não estivessem fortemente ligadas à “tecnologia ideológica” da sociedade de consumo. A intelectual argentina também indicou que pouquíssima dessa movimentação em torno da instituição tinha sido absorvida naquele momento pelo eixo EUA-Europa, revelando as assimetrias desse processo. Inclusive, apontou que pouca dessa produção foi analisada por críticos internacionais como o norte-americano Clement Greenberg e pelo alemão Hans Magnus Enzensberger, dois especialistas sobre arte muito influentes naquele momento <sup>366</sup>. Com isso, chamava a atenção de argentinos e latino-americanos que buscavam o tempo todo uma ligação e conexão aos centros do norte, quando, na realidade, quase não eram vistos ou ouvidos fora da chave do exótico. De modo crítico, também observou que não apenas os latino-americanos, mas muitos dos movimentos artísticos ocorridos na América do Norte, também continham uma explícita referência à arte europeia, como uma espécie de contraproposta que tendia a afirmar o poder da arte nacional dos EUA, descartando que a ideia de que tudo ali era original.

Nos anos 1970, Traba acompanhou mais proximamente a movimentação da arte em Caracas, capital da Venezuela. Tanto que essa foi a primeira cidade a ser apresentada nas chamadas “áreas abertas”. Como de praxe, não apenas aspectos artísticos e culturais foram descritos, mas também elementos políticos, sociais e econômicos que formavam tal ambiente.

Segundo a intelectual, desde os primeiros poços de petróleo explorados na Venezuela, por volta de 1917, até 1968, quando cerca de “188 milhões de toneladas” de petróleo eram extraídas do país, o crescimento, a modernização e o endinheiramento de uma determinada elite marcaram o período, sobretudo entre as décadas de 1950 e 1970. Traba quis destacar a importância da exploração do petróleo, bem como o “esbanjamento” do governo de Marcos Pérez Jiménez, na década de 1950, para o crescimento do centro urbano caraquenho. Para a intelectual, sobretudo a partir da década de 1950 houve um grande investimento em infraestrutura, bem como o surgimento de estradas, hotéis e edifícios, típicos de uma grande cidade, acompanhado dos problemas de desigualdade social típicos de uma cidade latino-americana. Nesse sentido, completou que

A riqueza de Caracas promove um grande movimento migratório do campo para a cidade, com seus problemas correspondentes de marginalização, debilidade e delinquência, até que o "cinturão de miséria" construído nas colinas rodeia completamente a cidade rica. A arte engendra-se na cidade, sob a proteção de uma organização eficiente de grupos econômicos poderosos. Caracas compra cultura como não o fez nenhum outro país do continente, o

---

<sup>366</sup> TRABA, 1977, p. 125.

que, sendo indiscutivelmente a primeira virtude dos países que pretendem criar um contexto cultural, produziu a seu tempo uma profunda perturbação nos criadores nacionais.<sup>367</sup>

Para a intelectual, Caracas “comprava cultura” como nenhuma outra cidade do continente naquele momento. Apesar de certo exagero, entre as décadas de 1950 e 1970, circulava muita arte, com aquisições de obras, exposições em instituições, projetos culturais e formação de coleções. Um caso exemplar foi a formação da famosa Coleção Patrícia Phelps de Cisneros, uma das maiores em termos de arte moderna e contemporânea latino-americanas, que se iniciou ainda nos anos 1970. Como se sabe, o empreendimento foi iniciado pelo casal Patricia e Gustavo Cisneros, que, por meio da Fundação Cisneros, com sedes em Caracas e Nova York, coletaram importantes obras da América do Sul, incluindo um dos maiores grupos de obras abstratas e cinéticas de artistas da Argentina, Brasil e Venezuela. A conexão Caracas-Nova York possibilitou um grande fluxo de obras, que incluiu até a doação de centenas de obras para museus nos EUA, como o MoMA e o Museu de Houston, no Texas.

De fato, Caracas viveu a partir dos anos 1950 um contexto cultural efervescente. No âmbito artístico, a vanguarda que se desenvolveu fortemente entre os artistas da cidade foi o cinetismo. Segundo Marta Traba, ocorreu uma verdadeira “paixão pelo cinetismo” entre os artistas nacionais e internacionais que passaram a residir na cidade. Como se sabe, o cinetismo que nasceu na França, na mesma década, rapidamente se difundiu em Caracas, com a ideia de movimento e dinamismo na obra por meio de elementos ópticos e abstratos.

Os salões de arte passaram a ser mais frequentes e a premiarem mais artistas que dialogavam com a corrente cinética. Traba relatou em seu texto que antes, pintores importantes passaram a aderir ao cinetismo, como, por exemplo, Francisco Salazar e Elsa Gramcko. Outros artistas estrangeiros que viviam na cidade também se valorizaram com tal aderência ao cinetismo, como Marcel Floris, francês residente em Caracas, e Gertrud Louise Goldschmidt, a Gego, como era chamada a proeminente artista visual alemã, radicada na Venezuela.

Roberto Guevara, crítico venezuelano, indicou a instabilidade, a quebra de padrões e a busca pelo novo como fatores de influência entre os artistas que aderiram ao cinetismo no Salão de 1959<sup>368</sup>. Quando também se sabe, esses fatores se conectam muito bem ao processo de dinamismo e modernização, ainda que desigual, vivido pela sociedade caraquenha.

---

<sup>367</sup> TRABA, 1977, p. 120.

<sup>368</sup> Apud. TRABA, 1977, p. 121.

Traba também chamou a atenção de jovens artistas venezuelanos que, atraídos pela decoração urbana como as torres de Alejandro Otero e o complexo Soto, praticavam uma arte muito internacionalista. A intelectual relatou casos de artistas venezuelanos que, na tentativa de parecerem mais internacionais, nomeavam as obras em francês ou inglês, o que em si não seria um problema maior que cair na armadilha da “técnica pela técnica”, na falta de imaginação, ou na “aparente neutralidade” dos minimalistas norte-americanos.

No período entre 1950 e 1970, Caracas atraiu não apenas artistas como também intelectuais para a formulação de projetos culturais internacionais. Cabe lembrar que em 1978, foi promovido na cidade o Encontro Ibero-Americano de Críticos e Artistas, que será tratado posteriormente a partir dos relatos de Aracy Amaral. Por enquanto, destaca-se que, na ocasião, Marta Traba novamente se encontrou com a brasileira em um momento de grande circulação de intelectuais e de especialistas em arte e cultura latino-americanas na capital da Venezuela. Inclusive, na década de 1970, Marta Traba, juntamente ao seu companheiro, o intelectual Ángel Rama, passou a residir em Caracas para a formação de outro importante projeto cultural latino-americano, a Biblioteca Ayacucho.

Criada inicialmente em 1974, em Caracas, a Biblioteca Ayacucho colocou em contato autores e leitores de diferentes lugares da América Latina. No momento de sua criação, a Venezuela vivia certa ascensão econômica sob o governo de Carlos Andrés Pérez, que foi eleito de forma democrática em um contexto político marcado por ditaduras civis-militares na América Latina. Segundo o historiador Pedro Demenech, um dos principais idealizadores e diretores do projeto, Ángel Rama tinha como missão a construção de uma “consciência latino-americana”. Nesse sentido, “a Biblioteca Ayacucho aparece como mecanismo que impulsiona essa narrativa sobre a história da América Latina, expressando uma formação dos povos e, deste modo, procurando integrá-los ao celebrar a independência e o progresso cultural de que comungam”<sup>369</sup>. O historiador nos alerta que era como se esse projeto, por meio da prática intelectual, possibilitasse reavivar o velho desejo de Bolívar de unir a América, mas agora em um contexto bem diferente.

Cabe lembrar que as décadas de 1960 e 1970 foram marcadas por esses intercâmbios culturais, exílios e projetos de resistência e fortalecimento do pensamento latino-americano em

---

<sup>369</sup> Ver DEMENECH, Pedro. Coleção e identidade na crítica de Ángel Rama nos anos setenta. *História da Historiografia: International Journal of Theory and History of Historiography*. Ouro Preto: N. 20, abril de 2016, p. 95.

um contexto de regimes autoritários na América Latina. Nesse sentido, a Venezuela transformava-se em um ambiente favorável, promovendo encontros entre intelectuais de outros países. Como mencionado, Darcy Ribeiro foi um dos intelectuais brasileiros que se aproximaram do ambiente atrativo de Caracas, também marcado por um contexto de muitos exílios de intelectuais na América do Sul. Cabe lembrar que o intelectual mineiro esteve no país vizinho, onde participou do processo de reforma da Universidade Central da Venezuela. Além disso, tinha proximidade com Ángel Rama, o que possibilitou um espaço especial dedicado ao Brasil na Biblioteca Ayacucho. Há textos em que Marta Traba fez muitos elogios ao colega brasileiro, inclusive no seu famoso ensaio “Duas décadas vulneráveis...”. Ela admirava Darcy Ribeiro e suas reflexões sobre o Brasil e a América Latina <sup>370</sup>.

Marta Traba entendeu toda essa agitação cultural na capital venezuelana como fruto do seu súbito crescimento e desenvolvimento, fenômeno que, na sua opinião, também podia ser observado no Brasil, sobretudo em São Paulo, cidade que será tratada no item seguinte. Cabe já assinalar que na sua comparação entre os dois ambientes sul-americanos, houve em Caracas uma maior unidade artística em torno de uma vanguarda, como foi o caso do cinetismo.

Diferentemente de Caracas, Buenos Aires e São Paulo, Traba indicou que em Santiago e Montevideu se configuravam ambientes artísticos de menor intensidade e bem mais restritos, apesar de também serem considerados cultos e abertos. Também foi mais restrito o espaço que Traba dedicou a essas duas cidades nesse item do seu ensaio. No seu ponto de vista, nessas cidades havia importantes artistas e intelectuais que marcaram presença em grandes eventos internacionais, como exposições, prêmios e congressos. Contudo, em termos artísticos, em tais ambientes ainda predominavam grupos que se desenvolveram a partir ou em torno de algum artista consagrado, como era o caso do uruguaio Joaquín Torres-García e do chileno Roberto Matta, os quais Traba chamou de “genialidades isoladas” <sup>371</sup>.

Apesar de bastante questionável a ideia de genialidade, é interessante notar que o termo utilizado pela intelectual está relacionado ao caráter mais fragmentário da cena artística dessas cidades, principalmente entre os anos 1950 e 1960. Ainda que grupos diferentes coexistissem

---

<sup>370</sup> Na década de 1980, Darcy Ribeiro publicou o ensaio “A América Latina existe?”, pensando o espaço latino-americano e suas questões a partir do Brasil.

<sup>371</sup> TRABA, 1977, p. 133.

em Montevideu e Santiago, eles pouco se conectavam ou pelo menos orbitavam em torno de uma vanguarda ou movimento.

Mas, segundo Marta Traba, sobretudo em Santiago, no Chile, também se desenvolveram artistas de forma mais “solta”, ou seja, fora de blocos ou coletivos. Ela destacou nomes como Gracia Barrios Rivadeneira, Guillermo Nuñez, Mario Toral (ex-marido de Aracy Amaral) e Juan Downey. Sobre a artista Gracia Barrios, Traba elogiou o trabalho de abstração da artista e o seu “rigoroso pop”, o que indica que apesar das ressalvas com o pop, Traba também via algumas manifestações apuradas na arte latino-americana, como era o caso da artista de Santiago.

O trabalho do pintor Rodolfo Opazo Bernales também foi bastante elogiado, o qual, na avaliação de Traba, se caracterizava por uma espécie de surrealismo “*sui generis*”. A investigação pictórica profunda realizada pelo pintor parecia ser um alívio aos olhos da intelectual em um contexto artístico marcado por novas linguagens, suportes e tendências. Já quando comentou sobre Nemesio Antúnez, grande ícone da arte chilena, Traba indicou alguma alteração sutil na qualidade poética de seus trabalhos depois dos anos 1960, bem como certa influência do pop, mas ressaltou o seu enorme “bom gosto” e delicadeza técnica em sua nova fase.

De modo geral, percebe-se nos comentários de Traba sobre os artistas uma forte difusão do pop na arte latino-americana a partir dos anos 1960. Com o seu olhar crítico, a intelectual tenta de alguma forma filtrar o que seria uma boa ou má utilização da vanguarda. Em geral, há uma tendência maior de rechaçar muitos dos usos feitos por latino-americanos. Contudo, no caso dos chilenos de Santiago, nota-se a presença de um tom mais elogioso na reelaboração dessa vanguarda. Mas, ainda assim, vez ou outra se percebe um tom indicativo de deterioração na arte, sobretudo quando o artista deixava de reelaborar o pop para apenas transmiti-lo como um “sinal de rumo” da cultura norte-americana. No caso do chileno Juan Downey, por exemplo, Traba não poupou críticas, como é possível notar no comentário a seguir:

Downey, nascido no Chile em 40 e residente nos Estados Unidos desde 1965, parece haver resolvido ser o transmissor do sinal, o que não deixa de ser uma lástima, porque em seus quadros de 61, aos vinte anos, havia uma carga de sabedoria pictórica e uma excepcional delicadeza perceptiva para um artista tão jovem. Suas atuais descrições de acontecimentos, fazendo indicações tão

presunçosas quanto grotescas, à moda dos cultores da arte pobre, dedicam-se aos adeptos teósofos ou convertidos, da religião da "comunicação".<sup>372</sup>

Um pouco diferente de Santiago, Marta Traba indicou que em Montevidéu era mais comum a existência de grupos artísticos. Ressaltou, por exemplo, a escola que se desenvolveu em torno do mestre Torres-García, na capital do país. Traba também destacou o bloco de artistas estruturalistas que participaram da primeira Bienal de Córdoba em 1962, que incluiu artistas como [Manuel] Espínola Gomez, [José] Gamarra, Amália Nieto, Vicente Martín e Nelson Ramos, Juan Ventayol. Desse grupo, Traba ressaltou o trabalho de Ventayol e afirmou a constante saída dos artistas uruguaios para Nova York, formando o chamado grupo de Nova York, o que, na sua opinião, configurava mais um “êxodo” que um “exílio”. É verdade também que outros artistas, como José Gamarra, mantinham uma relação com Paris, enquanto outros passaram a incluir as bienais de São Paulo em seus respectivos roteiros no exterior, como Manuel Espínola Gomez.

Outra artista destacada foi Tereza Vila. Para Traba, seu trabalho representava uma tentativa de inovação na arte do país a partir da utilização de vários recursos e a qualidade do seu desenho. A intelectual também frisou os prêmios que recebeu, bem como o seu certo grau de independência dos grupos mais atuantes em Montevidéu, que, ao lado de artistas como Nelson Ramos, eram “figuras promissoras”.

Nascida em Montevidéu em 1931, Teresa Vila estudou na *Escuela Nacional de Bellas Artes*. Além dos desenhos, tornou-se bastante conhecida pelas suas litografias. A artista expôs em grandes mostras internacionais e se aproximou do Instituto Di Tella, em Buenos Aires, durante a década de 1960. Contudo, a sua ligação com o Brasil foi mais próxima ainda. Além de estudar com Iberê Camargo, artista brasileiro do Rio Grande Sul, Tereza foi regularmente a São Paulo para participar das bienais (III e IV) e se atualizar acerca da arte contemporânea, assim como outros artistas de sua geração.

Carlos Páez Vilaró, por exemplo, foi um importante pintor, ceramista e escultor nascido em Montevidéu, da mesma geração de Teresa Vila. Traba indicou em seu texto que o artista enviou para a VIII Bienal de São Paulo premiadas construções ambientais com efeitos cinéticos e luminosos. Nesse sentido, cabe assinalar como a Bienal de São Paulo vai ganhando cada vez

---

<sup>372</sup> Para Traba, essa deterioração ocorria em vários artistas da América Latina que se submeteram a esses sinais de rumo sem estabelecerem um olhar mais crítico. No Uruguai, por exemplo, citou o artista Giancarlo Puppo que estaria na mesma situação que o chileno Juan Downey. Ver TRABA, 1977, p. 134-135.

mais espaço no ensaio de Marta Traba, à medida em que se passa a reconhecer o evento como algo importante no roteiro das artes na América Latina, e a cidade de São Paulo como um importante polo artístico-cultural de atração para os artistas latino-americanos.

A partir da noção de cidade como espaço aberto, vivo e conectado internacionalmente, Marta Traba refletiu sobre uma ampla gama de artistas e sujeitos importantes na construção desses ambientes artísticos. Além disso, traçou circuitos, indicou mostras, instituições e grupos que compunham cada zona aberta. Ainda apontou elementos artísticos, culturais, sociais e econômicos, o grau de desenvolvimento e complexidade de cada polo urbano. Todas as cidades indicadas como áreas abertas são da América do Sul e pouco se trabalhou a inter-relação entre essas cidades, o que nos leva a supor que apesar de abertas, elas estavam pouco interligadas entre si, mas, em contrapartida, permaneciam conectadas aos polos artístico-culturais do Norte, especialmente, Nova York e Paris. Ainda assim, Marta Traba levantou o máximo de informações sobre esses lugares e, ao mesmo tempo, expressou suas visões e impressões com um radar e capacidade de estabelecer comparações como poucos críticos e intelectuais possuíam naquele momento, tornando o seu ensaio um trabalho fundamental para se compreender as dinâmicas artísticas do período.

## **5.2 Um projeto latino-americano a partir de São Paulo**

Como dito anteriormente, São Paulo foi considerada por Marta Traba uma cidade aberta. Talvez aquela que, entre todas as outras citadas, passou a competir com tradicionais circuitos da arte ocidental, quando ainda no início da década de 1950 inaugurou aquela que seria a sua principal ponte institucional com a arte internacional, no caso a Bienal de São Paulo.

No item áreas abertas do seu famoso ensaio “Duas décadas vulneráveis da arte latino-americana...”, Traba ressaltou que naquele momento a Bienal de São Paulo competia com a já tradicional Bienal de Veneza e definitivamente colocava São Paulo no circuito artístico mundial. Para ela, essa condição de efervescência cultural e artística na cidade, sobretudo nos anos 1950, era fruto de um impressionante impulso econômico existente no país no período, que o retirava abruptamente de uma determinada condição de subdesenvolvimento. Apesar de citar a zona sul do Rio de Janeiro como outra zona urbana beneficiada por esse impulso de desenvolvimento, com o seu importante Museu de Arte Moderna, a intelectual argentina

ressaltou a cidade de São Paulo, com os seus museus, artistas, eventos como a principal cidade aberta brasileira e talvez a principal da América Latina.

Nesse sentido, a Bienal de São Paulo, na sua opinião, teve um papel decisivo no período, pois constituía um “poderoso e rico” meio de ligação com o mundo artístico contemporâneo.<sup>373</sup> Esse era, por si só, um pilar da definição de cidade aberta. Traba alertou que devido ao impulso e conexão com o mundo, os seus artistas se viram cada vez mais entregues à chamada “estética da destruição”, mas não explicou como isso vinha ocorrendo.

Cabe assinalar a importância que Traba deu à bienal em seu famoso ensaio, como se nota no comentário a seguir. O trecho selecionado, apesar de extenso, é bastante elucidativo em relação ao peso que a intelectual deu ao evento em seu ensaio, ao mesmo tempo em que não deixou de examinar criticamente os rumos dos prêmios concedidos, bem como a relação dos artistas com as novas tendências vigentes.

Finalmente, a Bienal foi o primeiro e principal veículo de internacionalização da arte no continente, já que determinou a extinção das identidades e deslocou os valores artísticos da expressão até a compulsão. Salvo casos realmente excepcionais, como o grande prêmio de escultura dado à chilena Marta Colvin e à argentina radicada em Paris, Alicia Penalba, ou o prêmio menor ao colombiano Ramírez Villamizar, entre outros - quando se estimularam obras sérias, persuasivas e honestas que alcançavam grande qualidade através de um longo processo de trabalho e autocrítica - os prêmios da Bienal foram assinalando, progressivamente, aqueles artistas suficientemente rápidos para metamorfosear-se com a moda e demonstrar assim sua agilidade para estar em dia. Na X Bienal, o certame viu-se fortemente perturbado pelo boicote dos melhores grupos de artistas, que o abandonaram por motivos políticos em ato de protesto contra a atuação do rigoroso regime militar.<sup>374</sup>

Como é possível perceber no trecho acima, Marta Traba colocou a Bienal de SP no lugar de “principal veículo de internacionalização da arte no continente”, acima de qualquer mostra ou algo do tipo, ainda constantemente recorrendo aos prêmios distribuídos no evento para interpretar os rumos da arte latino-americana<sup>375</sup>. Ao criticar os sinais emitidos pela bienal, Traba indicou a constante perda de força dos trabalhos latino-americanos mais ligados às identidades culturais regionais. Em contraposição, destacou a ênfase dada aos modismos ou

---

<sup>373</sup> TRABA, 1977, p. 131.

<sup>374</sup> TRABA, 1977, p. 131.

<sup>375</sup> Enquanto estava à frente de museus como o MAMBO, na década de 1960, escreveu em artigos de jornais sobre as comissões de artistas da Colômbia que eram selecionadas para participarem do maior evento de arte na região.



artistas que aderiram rapidamente às novas linguagens, menos identitárias e mais palatáveis ao gosto do internacional.

Marta Traba analisava com pessimismo o que estava ocorrendo artística e politicamente no cenário brasileiro da época. No seu ensaio, demonstrou preocupação com as interferências políticas nas artes e na Bienal durante o regime civil-militar <sup>376</sup> e temia que a instituição estivesse dando passos largos em direção à decadência. Intelectual politicamente crítica aos regimes autoritários de esquerda e de direita, rechaçava o regime da antiga URSS, as ditaduras na América Latina, bem como a sociedade “extremamente consumista”, tecnológica e ideológica dos EUA. Para ela, os meios artísticos nesses ambientes estavam muito prejudicados.

Durante a pesquisa nos arquivos colombianos, foi possível encontrar uma resenha de Marta Traba intitulada “*La Bienal de São Paulo: Lista sumaria de sobrevivientes*”, publicada em 1973 na importante revista ECO – *Revista de la Cultura de Occidente*, de circulação internacional <sup>377</sup>. O texto tece alguns comentários sobre artistas latino-americanos que participaram da XII Bienal de São Paulo e reflete sobre o papel das bienais naquele momento. Apesar de reconhecer a importância histórica do evento e da instituição de São Paulo para o continente, Traba também fez críticas, indicando disputas políticas e tentativas de “homogeneizar” a arte, nesse caso se referindo à padronização das bienais como um todo. Além disso, apontou uma hierarquização cultural, já que a arte da América Latina, apesar de marcar presença com os seus “sobreviventes”, muitas vezes não era colocada em pé de igualdade com as delegações de artistas europeus ou norte-americanos. Para ela, havia algumas exceções naquele momento, como os venezuelanos, que geralmente chegavam àqueles eventos navegando em “luxuosos rios de petróleo” e, no caso da Bienal de SP, os próprios brasileiros, que, por sediarem o evento, tinham uma bienal dentro da bienal, afirmando que

*Me preocupa, en este inválido horizonte, la situación de los artistas del continente que aceptaron participar en la Bienal. Con excepción, claro está, de Venezuela, cuyos artistas siempre llegan navegando en sus lujosos ríos de petróleo, los demás son los parientes pobres que miran desde el umbral los fabulosos despliegues de los alemanes o los australianos, por ejemplo. Ricos contra pobres, la primera colisión de la Bienal reproduce exactamente el*

<sup>376</sup> Como exemplo, menciona-se o caso do renomado artista chileno José Balmés, que teve a sua obra *Momentos de Vietnam Herido*, devolvida ao seu país por motivos políticos, além do grande boicote de artistas ocorrido na X Bienal.

<sup>377</sup> Agradeço enormemente ao *Archivo Distrital de Bogotá* (Archivo de Bogotá) e ao colega e pesquisador colombiano Juan Beltrán, que gentilmente me auxiliou na pesquisa do texto referido durante o contexto da pandemia de covid-19.

*desarrollo versus el subdesarrollo, la tecnología contra la artesanía. La computadora frente a la mitología, la neutralidad de la aldea global frente a la carga de sentido, de la región universal. Pero estas oposiciones no se presentan, por desgracia, como tensiones ni situaciones dialécticas internas de la Bienal, sino como puras jerarquías admitidas, como una lucha de clases tan primaria y desueta, que resulta vergonzosa.*<sup>378</sup>

Nesse ponto, sua crítica se destina a refletir sobre as hierarquias culturais, econômicas e problemas políticos presentes nas bienais, como a de São Paulo. No seu olhar, mesmo o maior evento desse tipo situado na América do Sul ainda não seria capaz de romper com tais barreiras. A própria Traba já tinha citado nomes de artistas latino-americanos premiados na Bienal de São Paulo, o que indica que o evento paulistano não estava completamente de costas para os países latino-americanos, mas, segundo a intelectual, não os olhava com os mesmos olhos com os quais via alemães, franceses, espanhóis e estadunidenses. Em menos de cinco anos, a bienal criaria um evento específico para a América Latina, em parte para responder a esse tipo de crítica que demandava por uma maior “latinidade” da Bienal de São Paulo.

De todo modo, nota-se que a Bienal de São Paulo teve um impacto significativo entre especialistas e periódicos da área artística e cultural da Colômbia. Ainda na Revista ECO, a pesquisadora Maria Elvira Iriarte, membro do Instituto Colombiano de Cultura, escreveu sobre a Bienal de São Paulo. Também é possível encontrar textos do importante intelectual argentino Damián Bayón e do importante crítico colombiano Germán Rubiano Caballero, que escreveram no importante periódico “*Arte En Colombia*”, analisando sinais, apontamentos e cenários desenhados nas bienais de São Paulo.

Voltando ao texto de Marta Traba sobre a bienal, mais uma vez a intelectual evitou comentar muito sobre os artistas brasileiros, por achar complexo e fora do escopo do texto, cujo principal objetivo era falar sobre os “sobreviventes”, os latino-americanos, que apesar de todos os agravantes e dificuldades, aceitavam enviar suas obras para São Paulo, quase como “soldados” de uma batalha perdida.

Em relação aos artistas brasileiros, no ensaio “Duas Décadas Vuneráveis...”, a intelectual destacou o escultor brasileiro Sergio de Camargo, premiado na VIII Bienal. Inclusive, citou no seu texto falas do artista para elogiar os seus trabalhos. Seguindo uma espécie de roteiro da bienal, indicou a pintura de Danilo De Preti e da nipo-brasileira Tomie

---

<sup>378</sup> TRABA, Marta. “La Bienal de São Paulo: Lista sumaria de sobrevivientes”. In: *ECO - Revista de la Cultura de Occidente*, Nº 158, Bogotá: diciembre, 1973, p. 216-219.

Ohtake. Traba lembrou que os artistas nipo-brasileiros enfrentavam uma jornada específica, pois apesar de premiados na Bienal de São Paulo, como o pintor Yukata Touota, tinham pouca capilaridade no país.

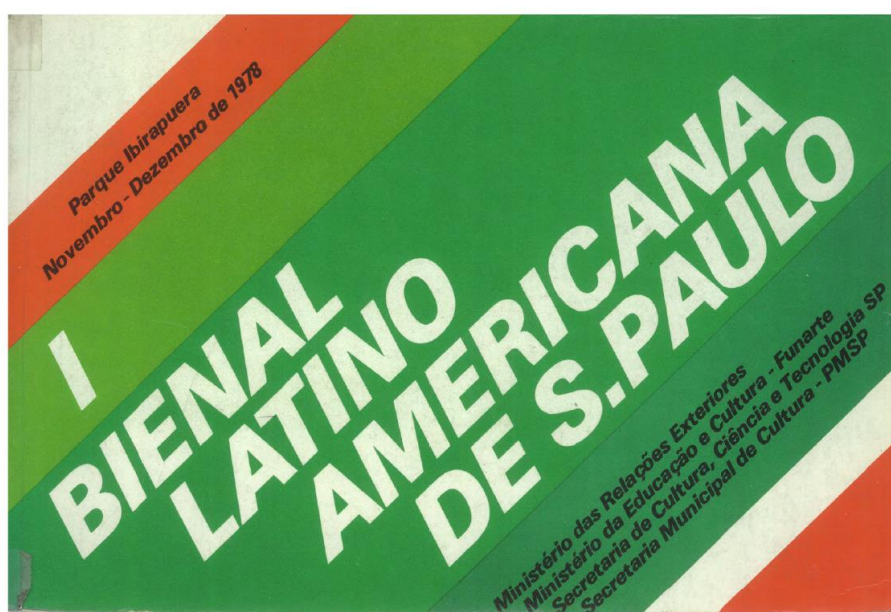
Coube ainda destacar um grupo de abstracionistas geométricos, que já naquele momento obtinham inserções internacionais, como a exposição de 1962 em Washington. Desse grupo, apontou os seguintes nomes: Ibere Camargo, Mabe, Ivan Serpa, Danilo Pi Prete, Krajberg, De Lamônica, Arthur Piza e Fayga Ostrower. Em outro momento, indicou a obra “Os bambus”, de Ione Saldanha, que havia circulado pela Colômbia e Buenos Aires, ou as “ideias puras” representadas por “imagens verbais” de Carlos Vergara. Traba destacou a diversidade da chamada “Nova Arte do Brasil”, que incluía, além dos abstracionistas, o pop, a nova-figuração, o cibernético, o conceptualismo, ou seja, na sua opinião, São Paulo tinha um ambiente atualizado e “nitidamente vanguardista”.

Apesar dos elogios à potência da cidade, enquanto grande zona de ligação com a arte contemporânea mundial, a intelectual não adentrou a trajetória de um ou outro artista desse ambiente. Fez uma espécie de apanhado de nomes premiados na bienal ou daqueles que já apareciam internacionalmente e teceu poucas relações entre eles ou com os demais artistas latino-americanos, muito diferentemente da enxurrada de nomes de artistas, tendências e movimentos com que descrevia outros ambientes da América Latina. Nota-se que apesar de criticar a bienal, considerava muito os nomes de artistas latino-americanos premiados ou eleitos pela instituição, ainda que fosse para criticar o posicionamento “oficial”. Assim como indicou e criticou a centralidade do Instituto Di Tella para Buenos Aires, também o fez com a Bienal de São Paulo em relação à arte do continente.

Supõe-se que Marta Traba, apesar de compreender a importância do polo artístico-cultural desenvolvido em São Paulo, não conhecia tanto os meandros desse espaço como conhecia os de outras cidades da América Latina, como Bogotá, Caracas e Buenos Aires. Apesar de ser uma intelectual fundamental no trato da arte latino-americana, como poucas de sua época, e com conhecimento e circulação pela América Latina, pouco escreveu sobre o Brasil e suas complexidades artísticas em comparação aos demais países latino-americanos. Por isso, a sua aproximação com os intelectuais paulistas Antonio Candido, Gilda de Mello e Souza e, principalmente, Aracy Amaral foi muito importante para sua carreira, isso sem contar a sua admiração pelo intelectual mineiro Darcy Ribeiro. Mas foi com os paulistas, principalmente Aracy Amaral, que coletivamente colaborou com a construção do projeto do livro sobre o

modernismo paulista para a construção do acervo fixo da Biblioteca Ayacucho, tal qual trataremos no tópico a seguir. Isso indica que, sobretudo a partir da década de 1970, ficava cada vez mais evidente o seu interesse em se aproximar do Brasil, especialmente de São Paulo, onde passou a ter mais contato com alguns intelectuais da cidade e se apresentou como uma das principais conferencistas na I Bienal Latino-Americana, promovida na cidade, em 1978.<sup>379</sup>

A I Bienal Latino-Americana de São Paulo, com a temática “Mito e Magia”, teve a curadoria do crítico peruano Juan Acha, reunindo intelectuais e artistas da América Latina em pleno regime militar brasileiro<sup>380</sup>. Os países participantes do evento foram: Argentina, Bolívia, Brasil, Chile, Colômbia, El Salvador, Equador, Honduras, México, Paraguai, Peru, República Dominicana e Uruguai. Além da exposição, houve um simpósio que reuniu importantes nomes do pensamento artístico-cultural do continente, como Darcy Ribeiro, Donald Goodall, Jorge Glusberg, Jorge Romero Brest, Mário Pedrosa, Marta Traba, Nestor Canclini, Rita Eder e Silvia Ambrosini. Além do catálogo da exposição, foram publicados dois extensos volumes contendo as comunicações do simpósio, cujos principais eixos temáticos foram: 1 – Mitos e Magia na Arte Latino-Americana, 2 – Problemas Gerais da Arte Latino-Americana e 3 – Propostas para a II Bienal Latino-Americana de 1980.



<sup>379</sup> Sobre a aproximação entre Marta Traba e Angel Rama com o casal de intelectuais paulistas Gilda de Mello e Souza e Antonio Candido, ver capítulo I.

<sup>380</sup> Sobre a I Bienal Latino-americana de São Paulo ver: FATIO, Carla Francisca. *Processos artísticos no continente latino-americano: uma perspectiva histórica e crítica da I Bienal latino-americana de 1978 e seu legado para a América Latina e o Brasil*. Tese de doutorado defendido no Programa de Pós-Graduação Interunidades em Integração da América Latina (PROLAM-USP). São Paulo, 2012.

**Fig. 43** - Catálogo da exposição da I Bienal Latino-Americana de São Paulo, 1978. Arquivo Histórico Wanda Svevo, ou Arquivo Digital da Bienal.



**Fig. 44** - Catálogo do Simpósio (vol I e II) da I Bienal Latino-Americana de São Paulo, 1978. Arquivo Histórico Wanda Svevo, ou Arquivo Digital da Bienal.

O catálogo da exposição descreve que essa era uma das últimas “ideias geniais” de Ciccillo Matarazzo, fundador da Bienal de São Paulo. Para atingir tal objetivo, foi eleito pela própria direção um Conselho de Arte e Cultura contendo, em sua maioria, nomes de críticos brasileiros como Jacob Klintowitz, Leopoldo Raimo, Mark Berkowitz, Maria Bonomi e Yolanda Mohalyi, com exceção da argentina Silvia Ambrosini e do peruano Juan Acha. Nota-se, portanto, um desnível logo de início com a composição do conselho contendo pouca representação latino-americana entre os seus membros. Abaixo, seguem trechos importantes que explicitam os principais objetivos do projeto:

A Fundação Bienal de São Paulo deseja com a criação das Bienais Latino-Americanas proporcionar aos artistas e intelectuais da América Latina um ponto de encontro e a possibilidade de - em conjunto - pesquisarem, debaterem e, se possível, estabelecerem o que se poderá chamar de arte latino-americana. Ao mesmo tempo, os artistas críticos e intelectuais em geral, dos outros continentes serão atraídos por esta manifestação e terão oportunidade de participar ativamente do desenvolvimento cultural da América Latina.<sup>381</sup>

<sup>381</sup> I BIENAL LATINO-AMERICANA DE SÃO PAULO [catálogo]. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1978, p. 19.

Em seguida, no texto introdutório, intitulado “I Bienal Latino-Americana: um evento histórico”, afirmou a sua principal intenção, de acordo com o trecho abaixo:

A I Bienal Latino-Americana surgiu com a intenção de indagar acerca do comportamento visual, social e artístico, dessa região imensa do Continente Americano, procurar seus denominadores comuns e instaurar a preocupação pela pesquisa e análise, com a finalidade de reconhecer nossas identidades e potencialidades <sup>382</sup>.

Explicitamente, a Bienal Latino-Americana de São Paulo buscava uma maior integração com a chamada arte latino-americana. Ao mesmo tempo, o projeto surgia como uma resposta às várias críticas que a Bienal de São Paulo vinha sofrendo por parte especializada dos países vizinhos. Dentre elas, aquelas já proferidas por Marta Traba de que a bienal estava em franca decadência, em parte pelo forte impacto que teve a Bienal do Boicote e suas restrições políticas impostas aos artistas latino-americanos durante o regime militar e, principalmente, pela sua forte filiação à Europa e aos Estados Unidos em detrimento dos países latino-americanos.

Dito isso, interessa-nos principalmente entender como as intelectuais estudadas participaram ou interpretaram tal projeto latino-americano surgido a partir de São Paulo. Marta Traba proferiu no Simpósio da Bienal Latino-Americana a palestra intitulada “*Consumo de Arte en Dos Sociedades, Colombia y Venezuela*”. Como conhecedora profunda da realidade colombiana e bastante próxima da situação venezuelana, Marta Traba realizou uma ampla comparação dos cenários artísticos presentes em ambas as sociedades. Traba destacou a centralidade de Caracas na Venezuela, a importância do petróleo e ressaltou o cinetismo ocorrido a partir da década de 1950, como um projeto artístico hegemônico de produção e consumo artístico que impactou artistas estrangeiros e venezuelanos, bem como ocupou espaços importantes na cidade, como universidades, prédios, galerias e museus. Diferentemente, a Colômbia, na sua opinião, era menos centralizada em Bogotá, com expressões mais diversas e um consumo voltado a artistas consagrados, como Fernando Botero.

Outro ponto relevante da sua palestra foi identificar profissionais, instituições e elementos que compõem uma cultura artística desenvolvida e que coabitam em um mesmo espaço. Essa reflexão pode ser percebida no trecho a seguir:

---

<sup>382</sup> I BIENAL LATINO-AMERICANA DE SÃO PAULO [catálogo]. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1978, p. 20.

*Atendiendo al catálogo de valores que le suministran los museos, galerías importantes, críticos y escritores, el público, puede hacer la segunda operación: desarrollar sus propios criterios de juicio. Es difícil imaginar, dentro de una sociedad culta que produce continuamente incentivos destinados a conmover o al menos interesar al público, que este permanezca indiferente o que rechace todas las invitaciones a gozar de un patrimonio cultural que le pertenece por formar parte de una determinada comunidad. El público que asiste masivamente a los museos toma partido y elabora sus juicios, así ellos permanezcan en el nivel primario de la adhesión puramente.*

383

No trecho acima, é interessante perceber como essa seara artística se relaciona com o seu público e como este reage ao mundo artístico ao ser provocado ou estimulado a se apropriar de um patrimônio que lhe pertence. Para Marta Traba, apesar dos esforços existentes na Colômbia e na Venezuela, da força do Estado e da existência da elite endinheirada em Caracas, bem como da elite cultural colombiana, não se poderia afirmar que em ambos os países existissem culturas artísticas desenvolvidas, capazes de aproximar o grande público da obra de arte. Traba criticou Caracas e seu “projeto hegemônico”, “elitista” e “neutro” conformado no cinetismo, que, na sua avaliação, teria se encaminhado mais para uma sociedade de consumo de obras cinéticas, deslocado da realidade e incapaz de abrigar e estimular diferentes manifestações artísticas. Ao passo que a Colômbia, apesar de não possuir um processo artístico satisfatório, era mais plural e estava mais conectada à sua própria realidade. Na tentativa de estabelecer relações comparativas com o Brasil, a intelectual indicou a importância da atuação do intelectual colombiano Jorge Zalamea para o “golpe da modernidade” na cultura de seu país, assim como Oswald de Andrade esteve para a Semana de Arte Moderna de São Paulo e para a cultura modernista brasileira.

A apresentação de Traba causou impacto em Aracy Amaral, que escreveu sobre a palestra proferida pela colega em São Paulo, em 1978. No ensaio “A propósito da comunicação de Marta Traba”, a intelectual brasileira saudou a presença da intelectual argentina na cidade e destacou o seu pioneirismo no trato comparativo e amplo da arte latino-americana. Além disso, a intelectual brasileira interpretou a comparação entre Colômbia e Venezuela como uma projeção do que ocorria em toda a América Latina: dois projetos diferentes, um estatal (Venezuela) e outro aristocrático (Colômbia), sobre os quais orbitavam artistas plásticos em busca de sobrevivência, em um sistema em que as artes permaneciam atadas às elites,

---

<sup>383</sup> TRABA, Marta. Consumo de Arte en Dos Sociedades, Colombia y Venezuela. In: [catálogo] *I Bienal de Latinoamericana de São Paulo*. Simpósios, vol II. São Paulo: Fundação Bienal, 1978.

privilegiando-as, concluiu Aracy Amaral. Para ela, artistas e intelectuais em países da América Latina viviam em sua maioria um dilema ou situação ambígua e conflituosa: serem de “esquerda ao mesmo tempo que produtores de mercadoria para o consumo da alta burguesia”<sup>384</sup>.

Acertadamente, Amaral discordou da sua colega, que teria apresentado alguma resistência a artistas que se manifestassem artisticamente na rua, fugindo dos circuitos tradicionais de museus-galerias. No entanto, a intelectual brasileira sugeriu uma saída para o possível dilema do artista latino-americano: voltar-se ao coletivo. Amaral afirmou que se recusando a fazer parte desse sistema de dois polos patrocinadores – Estado x aristocracia –, o artista poderia aliar o seu talento a “serviço do coletivo”, tornando-se um artista consciente, o que, na sua concepção, significava

trabalhar na comunicação visual de bairros de casas populares em fase de projeto, em planos de área de lazer e paisagismo, no cartazismo para fins educacionais, em planejamentos de comunicação visual em geral e para a televisão (abertura de programas, etc), no desenho de móveis populares (e nunca a serviço de móveis de estilo ou da chamada vanguarda em “*design*”, somente acessível também a uma clientela privilegiada).<sup>385</sup>

O problema desse tipo de visão é que além de reduzir a apenas um perfil um amplo espectro de artistas e intelectuais de diferentes perspectivas e posições políticas, pouco se problematiza o papel desses agentes enquanto sujeitos históricos capazes de fazerem suas próprias escolhas, a despeito de todas as questões políticas, sociais e econômicas que o circundam. O artista e o intelectual estariam presos em um sistema dicotômico (Estado x aristocracia), eclipsando as nuances e contradições desse processo. Além disso, propõe-se uma saída generalista para grupos e indivíduos tão diversos. Como se sabe, muitos artistas e intelectuais nascem em meios elitistas, perpetuam e se beneficiam de práticas excludentes, assim como há artistas empenhados na transformação social de ambientes desiguais e recheados de problemas sociais. Não que a saída coletiva proposta pela intelectual brasileira não fosse interessante, na verdade ela é um horizonte importante, no entanto, torna-se difícil propor alguma saída única para indivíduos e ambientes tão múltiplos.

Aracy Amaral ainda comparou a situação da Venezuela/Caracas com a de São Paulo e a da Colômbia com a de Pernambuco, tentando aproximar o leitor brasileiro da realidade latino-

---

<sup>384</sup> AMARAL, [1978] 1983, p. 303-304.

<sup>385</sup> AMARAL, [1978] 1983, p. 309.



americana. Mas a própria Traba, na sua apresentação, se limitou aos espaços da Colômbia e da Venezuela, sem muito expandir esse contexto. Na verdade, as suas reflexões contidas na apresentação da bienal sobre a situação artística desses dois países dizem respeito à sua teoria de áreas abertas e áreas fechadas na América Latina, ponto que também foi captado pela brasileira.

Aracy Amaral foi uma figura fundamental e grande apoiadora da existência de uma bienal latino-americana em São Paulo. Ela e Mário Pedrosa, colega que tanto admirava, se tornaram grandes intelectuais brasileiros a trabalharem ativamente a favor da perspectiva latino-americana na arte e na cultura do país. Além de ser consultada inúmeras vezes pela organização do evento na época <sup>386</sup>, Aracy Amaral escreveu um conjunto de ensaios que documentam esse momento único em São Paulo. Toda essa trama aparece relatada em seus textos: “Um roteiro da arte latino-americana que precede a Bienal (1978)”, “A Bienal Latino-Americana ou o desvirtuamento de uma iniciativa (1978)”, “Críticos da América Latina votam contra uma bienal latino-americana (1981)”, compilados nos seu livro “Arte e meio artístico...”, publicado em 1983.

Em “Um roteiro da arte latino-americana que precede a Bienal”, de 1978, Aracy Amaral, logo de início, assinalou o desejo naquele momento de a Venezuela se firmar na liderança como “centro irradiador da articulação cultural do Continente”. Isso se deveu à série de eventos que vinham ocorrendo no país, sobretudo em Caracas, em especial o I Encontro Ibero-Americano de Críticos de Arte e Artistas Plásticos, promovido em 1978, reunindo intelectuais, críticos e artistas de diversos países do continente, tais como Argentina, Bolívia, Brasil, Colômbia, Cuba, Equador, Estados Unidos, Peru, México, Costa Rica, Nicarágua, República Dominicana e Venezuela.

Segundo Cristiélen Ribeiro Marques, o encontro reuniu grandes nomes da crítica de arte latino-americana e se realizou devido às comemorações do quadragésimo aniversário do *Museo de Bellas Artes de Caracas*.<sup>387</sup> A iniciativa ainda teve apoio de outras importantes instituições artísticas venezuelanas, como o Museu de Arte Contemporânea de Caracas, e de algumas

---

<sup>386</sup> A sua participação pode ser notada também no conjunto de cartas. Ver: Arquivo do Instituto Estudos Brasileiros IEB – USP, Acervo Aracy Abreu Amaral, código de referência: AAA-C-MT-001 – 013.

<sup>387</sup> Ver: MARQUES, Cristiélen Ribeiro. Arte latino-americana entre vizinhos distantes e mulheres radicais. In: Revista Visuais – Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da UNICAMP. Nº 12. Vol 17. 2021, p. 92.

idades do interior que se articularam com a programação da capital. Cerca de doze exposições artísticas foram organizadas na semana do evento.

Sem dúvida, não se tratou de um evento qualquer dentro do circuito latino-americano de arte. Além de reunir importantes figuras do pensamento latino-americano, as apresentações tocaram em questões importantes naquele momento, como salientou Aracy Amaral em seu texto. Do ponto de vista programático, destaca-se o problema da unidade latino-americana sendo cada vez mais eclipsada pela crescente força do pluralismo das produções artísticas. Tanto que o termo “arte latino-americana”, bastante questionado, começava a cair em desuso por aparentar dar ênfase à ideia de uma unidade inexistente. Nesse sentido, vai ganhando força a ideia de “arte na América Latina” por representar com maior precisão as diferenças e multiplicidades de contextos e produções latino-americanas. Por outro lado, permaneciam as indagações sobre os aspectos políticos, econômicos, culturais e sociais em comum entre nossos países e, como isso, se refletiam nas produções artísticas, além da questão da “dependência cultural” e importação de modelos dos chamados “centros”, bem como a necessidade de olharmos mais uns para os outros.

A intelectual brasileira, que na ocasião apresentou a comunicação “Muralismo como marco de múltipla articulação”, discutida anteriormente neste estudo, ressaltou a comunicação da acadêmica mexicana Ida Rodriguez Prampolini, que teria criticado posturas “burguesas” e individualistas na arte latino-americana, bem como as atividades desempenhadas nesse sentido pelo CAYC (*Centro de Arte y Comunicación*) e seu principal líder, o crítico argentino Jorge Glusberg. Cabe lembrar que a própria Marta Traba também já tinha feito críticas contundentes ao núcleo portenho de Glusberg, por enfatizar demasiadamente a “comunicação neutra” e o efêmero nas artes, ao contrário de uma produção mais complexa, engajada e perene. Outras duas figuras argentinas e polêmicas foram destacadas pela brasileira, o artista e pesquisador Júlio Le Parc, que liderava pesquisas sobre arte cinética latino-americana em Paris, além de pensar a condição do artista latino-americano em solo estrangeiro, além de Marta Traba. Segundo Amaral, o evento em Caracas marcava a despedida de “Marta Traba” da crítica de arte latino-americana. Traba, que discutiu na ocasião o problema dos nacionalismos nas artes, pretendia se retirar do campo para se dedicar à literatura e se mudar para Barcelona. Mas, como recordou Amaral, pairava a suspeita de que essa retirada não era definitiva. Tanto que a intelectual argentina foi uma das convidadas de honra na Bienal de São Paulo que ocorreu meses depois do evento de Caracas.

Aracy Amaral acrescentou que o presidente da Venezuela na época, Carlos Andrés Pérez Rodríguez, discursou no evento e enfatizou a importância da integração cultural da América Latina para os artistas, críticos e público presentes. Além disso, teria citado os incentivos no campo literário com a formação do projeto da Biblioteca Ayacucho, coordenado por Ángel Rama.

Sem dúvida, essas não eram iniciativas corriqueiras. Tratava-se de presidente eleito em um país em franca expansão econômica e cultural, situado na América do Sul e próximo da América Central e Caribe, apoiando projetos artísticos e literários que reunissem e propagassem a aproximação da América Latina. Deliberadamente, havia naquele momento a clara intenção de tornar Caracas o mais importante polo cultural latino-americano, capaz de aglutinar intelectuais e artistas de toda a região. Além de reunir condições para tal feito, a participação de autoridades e instituições culturais importantes no país indicava o engajamento e apoios estatal e institucional na construção de projetos culturais transnacionais, tendo a capital venezuelana como epicentro.

Para Amaral, a liderança de Caracas era “incontestável” naquele momento, como se pode perceber no comentário a seguir:

É evidente que a intenção, no caso atual da Venezuela, pode ser acrescentada a existência de um projeto de trabalho e, o que é mais importante, a existência de meios que financiem essas iniciativas. Além do mais, pela primeira vez, os artistas e intelectuais da América Latina testemunham o início de um trabalho de abordagem das artes do Continente a partir de uma entidade latino-americana e não por parte da UNESCO, ou dos Estados Unidos (que realizaram, estes últimos, os primeiros levantamentos da arte da América Latina como um todo). Refiro-me à implantação, por ocasião do Encontro, do “Centro de Investigaciones, Documentación y Difusión de las Artes Plásticas de América Latina”, no Museu de Belas Artes de Caracas. Por todas essas razões – abundância de petrolivares, projeto de trabalho e estratégica localização geográfica - essa liderança torna-se de fato incontestável e, se entusiasma a Venezuela democrática através de seus intelectuais, não deixou de angariar a simpatia dos participantes do Encontro.<sup>388</sup>

Com o evento, a cidade de Caracas, que vivia um contexto de efervescência cultural e crescimento econômico por conta do petróleo, como foi mencionado, dava naquele momento um importante passo na construção de seu polo artístico cultural, capaz de aglutinar e difundir a arte latino-americana. O marcante evento na capital da Venezuela foi tão bem-sucedido que,

---

<sup>388</sup> AMARAL, [1978] 1983, p. 275.

segundo Amaral, uma outra edição já havia sido agendada para dois anos depois, dessa vez, o país escolhido para sediar era o México. O fato de escolherem uma outra cidade para abrigar o evento na segunda edição reforçava naquele momento o caráter menos centralista de Caracas, apesar de sua franca liderança na construção do encontro.

Sobre a participação brasileira no evento, Amaral notou a ausência de artistas de São Paulo nas exposições durante o encontro dos críticos e principalmente de dirigentes da Bienal de São Paulo, que realizariam a I Bienal Latino-Americana na capital paulista meses depois. Isso indicava que o diálogo com o Brasil estava ocorrendo, sobretudo, com o núcleo artístico do Rio de Janeiro. No caso das obras paulistas, foi apontado um problema logístico e no caso da bienal, foi indicado um problema de articulação, já que esta seria uma importante oportunidade de se reforçar cada vez mais entre intelectuais, artistas e críticos o projeto de uma bienal latino-americana em São Paulo e o que se pretendia tratar nela, algo que, na sua opinião, parecia ainda obscuro.

Portanto, supõe-se que não apenas por coincidência, mas por concorrência, naquele mesmo ano de 1978, São Paulo também deu o seu grande passo com a bienal para se tornar outro polo artístico-cultural influente da arte latino-americana. Situada mais ao Sul que Caracas, São Paulo se apresentava como a cidade aberta capaz de fazer frente à capital venezuelana, pela sua também efervescência artística, cultural e econômica. Contudo, diferentemente da outra cidade sul-americana, vivia sob um regime político fechado, o que não provocava a mesma aderência entre intelectuais e artistas do continente.

Por residir na cidade sede da bienal e ainda estar intimamente ligada ao tema da arte latino-americana, Aracy Amaral acompanhou o desenrolar do projeto de perto. Muito da sua visão crítica sobre o evento se manifestou em seu texto intitulado “I Bienal Latino-Americana e o desvirtuamento de uma proposta”, escrito em 1978, mesmo ano do evento.

No ensaio, Aracy Amaral rememorou os anos áureos da Bienal de São Paulo e os gloriosos anos 1950 para a cidade, no contexto de criação da própria bienal e de sua relação com o Museu de Arte Moderna de São Paulo. Como se sabe, entre a virada dos anos 1940 e início dos anos 1950, viveu-se na cidade um período frutífero para as artes com a criação do Museu de Arte de São Paulo (MASP), o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM) e a Bienal de São Paulo.

Segundo Aracy Amaral, essa época foi “febricitante” em termos de movimentação cultural na cidade. Além disso, as bienais, além de inserirem São Paulo no circuito de grandes exposições internacionais do ocidente, propiciaram aos brasileiros conhecimento acerca do que se passava externamente, sobretudo na Europa e nos EUA, bem como uma maior divulgação da produção artística nacional para o mundo, já que era o país sede. Na tentativa de justificar a importância de São Paulo como sede do projeto latino-americano, Amaral indicou a sua relevância para o Cone Sul, além de colocá-la na rota de paraguaios, bolivianos e até colombianos que vinham estudar na Universidade de São Paulo. Porém, o tom elogioso pareceu ter ficado para a Bienal de São Paulo do passado, muito diferente da análise referente ao momento vivido no final da década de 1970.

Em seu texto, Aracy Amaral indicou alguns problemas que teriam impactado muito na realização da primeira edição da Bienal Latino-Americana, tais como: a organização muito direcionada pelo Brasil, a falta de recursos, a “incompetência” do comitê responsável que teria tomado decisões improvisadas ao tratar com as comissões e artistas de outros países, os contatos prioritariamente feitos a partir de órgãos oficiais, como embaixadas e não de forma institucional ou pessoal, o engessamento de trabalhar a partir de uma temática escolhida pela bienal que deveria ser compreendida e adaptada pelo demais países e a imagem desgastada da bienal no exterior. Contudo, a sua maior crítica ao projeto foi justamente a permeância no seu DNA com a “filiação” à Europa e aos EUA, em vez de se voltar de fato à América Latina, como se percebe no trecho a seguir:

Finalmente, nesta altura dos acontecimentos, a Bienal de São Paulo entendeu abrir a Bienal Latino-Americana nos anos pares. Isso não significou assumir de fato uma nova atitude, desligando-nos da imperiosa e tradicional vinculação com a Europa e os Estados Unidos. O que a Bienal oferece são os anos pares. No horário nobre permanece a Bienal Internacional (hoje desnecessária, depois de trinta anos, pois bem que poderia ser transformada em Quadrienal, possibilitando maior expectativa e melhor organização). Enfim, a “*matinée*” é para a América Latina, a “*soirée*” para a “grande arte”.

389

É possível notar que para Aracy Amaral, apesar de válida, a tentativa de se efetivar uma bienal latino-americana em São Paulo não representou a efetivação de um projeto latino-americano que priorizasse a arte latino-americana enquanto estratégia de aproximação. Mas se realizou um evento brasileiro sobre a América Latina, algo que a Europa e os EUA também

---

<sup>389</sup> AMARAL, [1978]1983, p. 299.

poderiam fazer. Nesse sentido, entendeu que não houve uma construção conjunta, como era a proposta original, criando-se uma espécie de produto para exportação, apesar dos esforços do renomado crítico peruano Juan Acha e da comissária argentina Silvia de Ambrosini.

No próprio catálogo da bienal há indicativo de que problemas ocorridos na primeira edição pretendiam ser sanados nas próximas edições, como, por exemplo, o trecho: “Várias foram as dificuldades encontradas, mas estamos certos que todas elas serão amenizadas nas próximas Bienais Latino-Americanas”. Isso indica que certa sensação de improviso apontada por Aracy Amaral tinha fundamento.

Contudo, é preciso também compreender a crítica de Aracy Amaral em relação à organização do evento como parte de uma relação controversa entre a intelectual e a instituição. Apesar de ser consultada várias vezes pela organização do evento, tanto pelo seu conhecimento sobre arte latino-americana, quanto por suas ligações com críticos, artistas e intelectuais latino-americanos, Amaral não fez parte da organização oficial do projeto. Como mencionado, o seu nome era aventado para assumir a segunda edição do evento, o que não ocorreu. Apesar de nome forte no trato das artes brasileiras e latino-americanas, Aracy Amaral nunca assinou a curadoria da Bienal de São Paulo. Enquanto curadora, esteve à frente de várias exposições importantes na cidade, no país e até internacionalmente, como, por exemplo, o Panorama da Arte Brasileira, a Bienal do Mercosul e a Trienal do Chile, o que não ocorreu nem com a Bienal de São Paulo nem com a extinta Bienal Latino-Americana. Amaral se mostrou uma crítica do evento artístico de projeção internacional de São Paulo. No texto, “A Bienal: uma encruzilhada”, de 1980, afirmou que o fato de a bienal ter sido transformada, pelo seu presidente perpétuo Matarazzo Sobrinho, em “uma fundação sem fundos” foi uma “total irracionalidade”<sup>390</sup>. Em outros textos, Amaral também se mostrou crítica ao fato de a Fundação Bienal não possuir fundos e ainda assim aparentar ser uma instituição privada, quando na verdade depende dos recursos públicos provindos da cidade, do estado de São Paulo e do Governo Federal. Certamente, as suas críticas impactaram no fato de nunca ter se efetivado na liderança de alguma edição da bienal.

Mesmo tendo enormes responsabilidades em relação à execução do projeto de uma bienal latino-americana, outros fatores também foram responsáveis pela sua não continuidade. No texto “Críticos da América Latina votam contra a Bienal de arte latino-americana”, escrito

---

<sup>390</sup> AMARAL, [1980] 1983, p. 353.

em 1980, Aracy Amaral relatou os acontecimentos na reunião em que os críticos votaram contra uma bienal exclusivamente latino-americana e novamente fez críticas contundentes à direção da bienal naquele momento.

Segundo a intelectual brasileira, nos dias 16, 17 e 18 de outubro foi realizada em São Paulo uma reunião que contou com cerca de 30 críticos, intelectuais e especialistas em arte latino-americana. Na ocasião, foram apresentadas, debatidas e votadas as seguintes três principais propostas: “1) a favor de uma bienal latino-americana como único evento em São Paulo (9 votos a favor), 2) a favor de uma bienal internacional com ênfase na arte da América Latina (23 votos a favor) e 3) a favor de bienais alternadas (uma latino-americana e uma internacional - um voto favorável).”<sup>391</sup>

Venceu a proposta de que as bienais continuassem internacionais, com uma edição a cada dois anos, mas que se fosse dada uma “ênfase” à arte latino-americana na representação do evento. Na prática, esse tipo de proposta não alterava muito a estrutura da bienal, que continuaria a ocorrer uma vez a cada dois anos sem uma edição especial voltada à América Latina. Com isso, perdia-se uma oportunidade de reunir de tempos em tempos especialistas e artistas em torno de um projeto especificamente latino-americano a ser debatido.

Para Aracy Amaral, venceu a descrença por parte dos críticos latino-americanos na autonomia de sua própria arte, por temerem o “isolacionismo” e desejarem permanecer atrelados aos “grandes centros”. Na sua avaliação, esse temor não se sustentava já que a tendência era de que críticos de outras localidades (Europa e EUA) fossem atraídos a verificar o que estava ocorrendo por aqui, à medida em que uma bienal latino-americana se firmasse. Amaral também indicou ausências importantes na reunião, como a própria Marta Traba, e se queixou de que muitos votantes não tinham competência ou consciência para tomar tamanha decisão, revelando certo amadorismo da fundação ao realizar a votação.

Para dirigentes da bienal na época, prevalecia a vontade de não se alterar muito a sua estrutura. Amaral citou, por exemplo, a falta de vontade de mudança de Luiz Villares, empresário e presidente da fundação na época, que nem mesmo quis cogitar a possibilidade de uma bienal latino-americana ser realizada separadamente de maneira trienal, ou ainda, o não envolvimento do Conselho de Arte e Cultura. No fim, segundo Aracy Amaral, prevalecia o sentimento de frustração, sobretudo dos intelectuais que, como ela, eram mais engajados com

---

<sup>391</sup> AMARAL, [1980] 1983, p. 358.

a causa latino-americana, dando a impressão de que tinham feito um papel de “figurantes”, quando, na verdade, tinham sido convidados a serem “atores” importantes. A sua crítica contundente pode ser notada no trecho abaixo, que, apesar de longo, é bastante elucidativo sobre sua indignação com o resultado da reunião e com a direção da bienal.

Assim, desde o primeiro dia, foi como se estivéssemos participando de uma reunião destinada ao malogro, apesar de todos os esforços para obter as presenças e as verbas necessárias para sua realização. Na raiz de tudo, a ausência permanente de estrutura da Fundação Bienal, na mão de amadores sem motivação, ocasionando a constante dificuldade por parte dos verdadeiros profissionais em se adaptarem a esse esquema. Prova bem conclusiva desse ponto foi o presidente da Bienal ter demonstrado seu total alheamento ao abrir a Reunião, para falar das Utopias como tema para a próxima Bienal, e não da problemática das Bienais, que era, em si, o tema da Reunião que ele mesmo convocara... Além da inconsequência da diretoria e da ausência e falta de participação de seu Conselho de Arte e Cultura (que deveria ser um órgão atuante), sentiu-se uma entidade enferma. E o que resta é a frustração profissional por termos, com uma dose forte de ingenuidade, tentado quixotescamente participar da revitalização de uma entidade que, apesar das propaladas mudanças anunciadas por seu presidente, mantém ainda seus ranços oligárquicos bem claros. Este momento da Bienal de São Paulo é bom exemplo também para toda a América Latina, onde o meio artístico se confunde com o meio social no sentido de "alta-sociedade" onde campeia o amadorismo. Mas, no Brasil em particular, vários museus e entidades culturais acham-se nas mãos de uma oligarquia que sequer sustenta financeiramente as iniciativas que encabeça. Vivenciada pessoalmente a experiência, resta o gosto amargo da impotência, por se ter também participado de um sistema que não pode, definitivamente, ser apoiado por um intelectual lúcido, e no qual se fez gentilmente o papel de figurante, quando nos haviam convidado para ator.<sup>392</sup>

Assim, fica cada vez mais evidente que um conjunto de fatores internos e externos foi decisivo quanto a não continuidade do projeto de uma bienal latino-americana. Críticos votaram a favor da ênfase latino-americana na já existente Bienal de São Paulo, ou seja, não pela continuidade de um projeto exclusivo. Essa era uma decisão que acabava indo ao encontro da direção da fundação na época, pois demandava menores recursos e poucas alterações estruturais, ao passo que as relações com os centros da Europa e dos EUA não seriam rompidas. Fatores conjunturais também foram decisivos, como a centralidade de São Paulo e do Brasil no processo, que, naquele momento, ainda vivia um regime civil-militar em processo de

---

<sup>392</sup> AMARAL, [1980] 1983, p. 363.



“abertura”, mas concorria com projetos menos centralizadores, mais democráticos e com mais recursos, como o proposto por Caracas.

Em seu livro sobre as bienais de São Paulo, o historiador Francisco Alambert relatou a dificuldade de se estabelecer um consenso entre os críticos e especialistas presentes, bem como a participação de Aracy Amaral nesse imbróglio sobre a existência de uma segunda edição do evento. Para Alambert, em 1978, mesmo ano em que se encenava na cidade a antológica adaptação da peça teatral de Macunaíma, de Mário de Andrade, por Antunes Filho, nascia e morria o ambicioso projeto de uma bienal latino-americana. Segundo Alambert,

Críticos de todo o continente se reuniram para discutir o futuro da Bienal Latino-Americana. Houve um misto de entusiasmo e aversão à primeira edição. A própria Aracy Amaral, uma das idealizadoras da Bienal Latino-Americana, defendia a realização de uma mostra exclusiva da América Latina, e afirmava ainda que naquele momento, aquela exposição tinha, para o nosso país, mais importância do que a própria Bienal Internacional.<sup>393</sup>

Portanto, vivia-se naquele momento, especialmente em São Paulo, a reafirmação dos ideais modernistas da Semana de 22, associada à iniciativa de construir um projeto de integração latino-americana nas artes. Nesse sentido, o ano de 1978 foi um marco na construção de conexões latino-americanas na cidade. Ao mesmo tempo em que se encerrava um projeto latino-americano a partir da bienal, também se vivia na capital paulista, em plena ditadura, um contexto de revalorização do modernismo e da identidade brasileira engendrados a partir da Semana de Arte Moderna. Não por acaso, naquele mesmo ano também seria publicado o livro *“Arte y arquitectura del modernismo brasileño (1917-1930)”*, pela Biblioteca Ayacucho.

### **5.3 Ecos da Semana de 22 na crítica de arte latino-americana**

O livro *“Arte y arquitectura del modernismo brasileño (1917-1930)”* é o volume 47 da Coleção da Biblioteca Ayacucho. Com 236 páginas, estruturalmente a obra possui capa, prólogo, os textos autorias sobre o modernismo brasileiro, a cronologia, a bibliografia sobre o tema e o índice de textos e ilustrações. De modo geral, a estrutura da obra crítica é semelhante àquela dos demais volumes desse tipo na coleção, algo pensado por Ángel Rama, como indicou

---

<sup>393</sup> ALAMBERT; CANHÊTE, 2004, p.153-154.

o historiador Pedro Demenech.<sup>394</sup> No entanto, para cada volume havia as suas particularidades, como as pessoas convidadas a compô-lo. No caso do volume 47, o prólogo e a compilação dos textos autorais foram realizados por Aracy Amaral, a cronologia foi de responsabilidade de José Carlos Serroni e quem assinou a tradução da obra para o espanhol foi Marta Traba. Esse foi o único trabalho publicado em que, de certa forma, as duas intelectuais trabalharam juntas.

Destaca-se a tradução como um importante ato de parceria intelectual. Em cartas trocadas entre as duas intelectuais neste ano de 1978, percebe-se que Marta Traba aceitou o desafio proposto pela comissão da Biblioteca Ayacucho de traduzir o livro organizado pela brasileira Aracy Amaral, por considerar o tema de grande relevância para o conhecimento da história da arte e da cultura na América Latina. Marta Traba era o nome mais indicado para a tarefa, pois além de possuir ligações com a temática, tinha contato com Amaral. Nas cartas enviadas por Marta Traba, que compõem a maior parte dos treze documentos presentes no acervo do IEB-USP, nota-se que apesar do desgaste com a rotina de trabalho e com o ambiente artístico-cultural de Caracas, Traba tomou com satisfação a tarefa de liderar a tradução da obra organizada pela brasileira.<sup>395</sup>

Portanto, nota-se que a obra foi trabalhada para ser o principal volume sobre o modernismo brasileiro na Biblioteca, partindo do pressuposto que esse assunto era ainda pouco conhecido entre os hispano-americanos. Na medida em que o trabalho foi sendo realizado, ficava cada vez mais evidente a sua relevância, pois não apenas se aproximava duas intelectuais em torno de um projeto comum, mas trazia para a Coleção da Biblioteca um conteúdo ainda pouco difundido na região. Por isso, cada elemento da obra, como a capa, o prólogo, os textos selecionados, a cronologia e a tradução, precisavam ser muito “representativos” do que teria sido o movimento modernista brasileiro.

Na capa, há uma imagem da obra “O lago”, de Tarsila do Amaral, uma serigrafia de 1928, e na quarta capa, um trecho do texto de Mario de Andrade sobre o movimento modernista brasileiro. Por esses dois destaques iniciais, é possível supor o tom que se anuncia para o prólogo da obra: o modernismo que se engendrou na Semana de 22 em São Paulo. Vejamos:

---

<sup>394</sup> DEMENECH, 2016, p.96

<sup>395</sup> Arquivo do Instituto Estudos Brasileiros IEB – USP, Acervo Aracy Abreu Amaral, código de referência: AAA-C-MT-003



Fig. 45 - Capas do livro “Arte y arquitectura del modernismo brasileño (1917-1930)”, 1978.

Nesse artigo, o prólogo tem um lugar especial na análise, pois nele se busca narrar os principais elementos que compõem o movimento modernista brasileiro, introduzindo o leitor ao tema. Para isso, Aracy Amaral dividiu as vinte e duas páginas do seu texto em cinco itens, que são: *Introducción*; *Las artes plásticas en el modernismo brasileño (1917-1930)*; *1922: La semana de Arte Moderno*; *La visita de Cendrars*; *La Pintura de Tarsila*; *El medio artístico-social de los años 20*; *La personalidad singular de Ismael Nery*; *El surgimiento de la arquitectura moderna*, *La vida de los años 30* e *La formación de los modernistas brasileños*.

Aracy Amaral inicia o seu texto elegendo o que seria o marco inicial do modernismo brasileiro, no caso a exposição da pintora Anita Malfatti em 1917 e a repercussão em torno do artigo “Paranoia ou mistificação” de Monteiro Lobato, que condenava aquelas tais práticas artísticas da pintora. Apesar de lembrar da exposição de algumas telas expressionistas do pintor Lasar Segall em 1913, a historiadora considerou que o evento não teve a mesma repercussão na época que o ocorrido depois com a mostra de Anita Malfatti em 1917.

Aracy também indicou a reunião entre Oswald de Andrade, Di Cavalcanti e Mário de Andrade em defesa da pintora, o que, na sua perspectiva, seria o estopim que desembocou na Semana de 22. Esse apontamento também encontra respaldo na narrativa contada por Mário de

Andrade, em 1942. Na época, o escritor e um dos principais líderes do movimento chamou o período entre o acontecimento de 1917 e a Semana de 1922 de “período de arregimentação modernista”. Dos textos que fazem parte da compilação, a intelectual considerou o “*El movimiento modernista*”, de Mário de Andrade, um documento muito importante sobre modernismo brasileiro. Como se sabe, o texto se trata de uma conferência ministrada pelo escritor modernista em 1942. Nota-se que entre os cerca de 43 textos escolhidos para comporem o livro, a grande maioria é de autoria dos modernistas de São Paulo, o que reforça a preponderância do movimento desenvolvido a partir da cidade e da Semana de Arte Moderna de 1922.

Contudo, a intelectual não deixou de assinalar a disputa entre Rio de Janeiro e São Paulo como polo cultural modernista nos anos 1920 e 1930. Apesar de a capital do país na época aparecer como um lugar importante do modernismo brasileiro, sobretudo no início dos anos 1930, para Aracy Amaral, São Paulo assumiu a dianteira do movimento, como é possível perceber no comentário a seguir:

*Rio de Janeiro, como capital de la República, retomará a partir de 1930 una efervescencia cultural perdida para São Paulo, hasta que a mediados de esa década, la capital paulista, gracias a los Salones de Mayo, retoma su puesto de centro nervioso cultural de país. La excepción la marcará el desarrollo de la arquitectura moderna en el Brasil, que felizmente fue adelantado por iniciativas particulares en São Paulo — con proyectos de Warchavchik y Flávio de Carvalho—, mientras que Rio de Janeiro contará con el decidido apoyo gubernamental, a partir del edificio del Ministerio de Educación y Cultura, proyecto de Le Corbusier, asesorado por jóvenes como Lucio Costa, Oscar Niemeyer y otros, después de su segunda visita a Rio en 1934.*<sup>396</sup>

Seguindo o pensamento de Mário de Andrade, Aracy Amaral trouxe a caracterização de duas principais frentes modernistas no Brasil entre os anos 1920 e 1930. A paulista era caracterizada por ela como “internacionalista caipira”, ligada à urbanização, à imigração, aos participantes da Semana de 22, à elite cafeeira e ao futurismo, apesar das notórias discordâncias em relação ao futurismo italiano de Marinetti<sup>397</sup>. Já a frente carioca, segundo a historiadora, esteve ligada ao “exotismo” nacional, ao ambiente rural e ao conservadorismo, apoiada por correntes nacionalistas de poderio estatal. Em comum, continham um forte sentimento de renovação nas artes contra certo “passadismo acadêmico”. Aracy Amaral ainda ressaltou a fala

<sup>396</sup> AMARAL, 1978, p.10.

<sup>397</sup> A discordância do futurismo proposto por Marinetti se refere, sobretudo, ao aspecto do abandono completo do passado. No texto, Aracy Amaral exemplificou a situação trazendo um trecho da carta de Rubens Borba de Moraes a Joaquim Inojosa, em que o primeiro critica esse aspecto do futurismo italiano.

de Mário de Andrade de que a estética do modernismo brasileiro não era algo definível, era na verdade “*um estado revuelto y revolucionario*”<sup>398</sup>.

Como se sabe, as academias e instituições formais de ensino de artes foram tomadas como alvo principal dos modernistas. Muitas delas, como a Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, eram responsáveis pela formação dos artistas, distribuição de bolsas de estudos, concursos e premiações, direcionando, assim, a produção artística no país desde o século XIX. Esses ambientes, com seus professores e seus artistas, passaram a ser duramente criticados pelos grupos modernistas nas primeiras décadas do século XX. Na tentativa de se afirmar um novo ambiente de produção, negava-se tudo aquilo ligado ao “passado” acadêmico ainda tão presente naquele início de século.

Em seu texto, a própria Aracy Amaral citou nomes representativos nas artes plásticas que gozavam de certo prestígio acadêmico e social até os anos 1920, tais como Rodolfo Amoedo, Pedro Alexandrino, Belmiro de Almeida, Oscar Pereira da Silva, João Batista da Costa, Almeida Junior e Eliseu Visconti. No caso destes dois últimos artistas, há uma tentativa da autora de perceber que, apesar de ligados ao ambiente acadêmico, manifestaram diferenças nas suas pinturas em relação a esses padrões.

Sobre Almeida Júnior, por exemplo, destacou-se que apesar dos moldes acadêmicos, o pintor foi o primeiro a pintar “o mestiço caipira brasileiro”, no ambiente rural do interior de São Paulo. Já sobre Eliseu Visconti, filho de imigrantes italianos, Amaral disse que o artista representou a “transição” entre o século XIX e XX<sup>399</sup> e que, após sua viagem a Paris em 1895, desenvolveu trabalhos mais impressionistas, com técnicas como o pontilhismo e experimentos de luminosidade.

Mário Pedrosa, outro importante crítico de arte brasileiro, afirmou que “Eliseu Visconti veio ligar o passado ao futuro da história de nossa pintura. Com ele, termina o hiato entre artistas de ontem, que chegaram até Baptista da Costa, e os modernos... Nele, o movimento modernista encontra o elo que faltava para prendê-lo à cadeia da tradição”<sup>400</sup>.

Como se pode notar por meio dos comentários dos críticos acima, há sinais de transição na produção artística entre o final do século XIX e o início do século XX, que indicam

---

<sup>398</sup> AMARAL, 1978, p.11.

<sup>399</sup> Segundo a historiadora Eliseu Visconti, participou ainda das disputas entre “modernos” e “positivistas” dentro mesmo das dependências da Escola de Belas Artes do Rio.

<sup>400</sup> PEDROSA, 1950.

mudanças na forma de expressar a arte. No caso de Mário Pedrosa, o crítico enxergou a produção de Visconti como um ponto de ligação entre diferentes momentos da história da pintura no Brasil.

Cabe salientar leituras que procuram perceber pontos de ligação e não somente rupturas entre um momento e outro, seja nos ambientes, seja nas produções artísticas. Em estudo intitulado “*Los primeros modernos*”, a historiadora argentina Laura Malosseti Costa, por exemplo, questiona narrativas que enfatizam rupturas abruptas, sem perceber as continuidades que se deram no processo de transição entre a arte dita “acadêmica” do séc. XIX e a arte moderna do séc. XX.<sup>401</sup>

Ao discorrer sobre a formação dos principais nomes do modernismo brasileiro, Aracy Amaral deixou claro que a maioria deles era de São Paulo, apesar de algumas exceções, afirmando, assim, a preponderância da capital paulista entre os modernistas, como podemos notar no comentário a seguir:

*Los artistas pintores, escultores y grabadores que componen el panel de los modernistas brasileños de los años 20 que rompen con el academismo y están activos durante esa década, no se formaron en una escuela de enseñanza académica. Ciertamente es que gran parte de los nombres que citaremos: Anita Malfatti, Di Cavalcanti, Brecheret, John Graz, Regina Gomide Graz, Vicente de Regó Monteiro, Segall, Tarsila, Gomide, Goeldi, Ismael Nery y Warchavchik y Flávio de Carvalho en arquitectura, según su aparición en el panorama artístico de la época, son de Sao Paulo en su mayor parte (excepción hecha de Di Cavalcanti, que es de Rio, pero llega a Sao Paulo en 1917; Regó Monteiro, de Recife; Ismael Nery, de Rio, al igual que Goeldi). Además, con excepción de Ismael Nery, ninguno de ellos se dirige a Rio de Janeiro para estudiar arte en la Escuela Nacional de Bellas Artes. Parten para Europa por razones familiares, iniciándose de ese modo en el arte, o viajan allá después de una breve iniciación en el Brasil. Entre los que se inician en Europa, también hay poetas y escritores que constituyen todo un grupo que podríamos considerar de formación “suiza”, como Sérgio Milliet y Rubens Borba de Moraes, Regina Gomide Graz, Antonio Gomide y Oswaldo Goeldi.<sup>402</sup>*

Nota-se, portanto, que nos anos 1920, ocorreram transformações culturais, políticas e sociais significativas, sendo a cidade de São Paulo palco de muitas delas. Nesse sentido, a Semana de 22 foi decisiva para a construção ou afirmação, mesmo que a posteriori, da ideia de uma cidade onde se vislumbram o novo e o moderno. Capitalizou-se também a ideia de

<sup>401</sup> Ver MALOSETTI COSTA, 2001, p.15.

<sup>402</sup> AMARAL, 1978, p.28.

renovação artística pregada pela movimentação modernista, apoiada por mulheres e homens da elite paulistana, como Olivia Guedes Penteado e Paulo Prado, nomes estes que também aparecem no texto de Aracy Amaral. Além disso, reforça-se a capacidade desse novo polo moderno em construção de abrigar e atrair artistas e intelectuais como Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Heitor Villa-Lobos, Victor Brecheret, Anita Malfatti, Di Cavalcanti, John Graz, Regina Gomide Graz, Antônio Gomide, Oswald Goeldi, incluindo a mineira Zina Aita e o pernambucano Vicente do Rego Monteiro e o russo Lasar Segall <sup>403</sup>, que passou a residir na capital paulista na década de 1920.

Novamente citando Mário de Andrade, a historiadora deu o tom do movimento modernista brasileiro para o leitor da América Latina, conforme se percebe a seguir:

*el movimiento modernista (en artes plásticas, literatura, arquitectura y música) preparó el clima que agitó al Brasil en los años 20 desde el punto de vista social y político —desde la insurrección de los 20 en el fuerte de Copacabana en 1922, hasta la ascensión al poder de Vargas en 1930, clausurando el período de la Vieja República, apoyada en modelos rancios heredados del Imperio del siglo XIX.* <sup>404</sup>

Após a Semana de 22, a historiadora destacou a importância de revistas como a *Klaxon* para a circulação de ideias modernistas. Aracy Amaral também ressaltou a visita do poeta e intelectual suíço Blasie Cendrars, figura importante da intelectualidade francesa na época. Para ela, além de São Paulo, o poeta suíço se encantou pelo carnaval do Rio e pelas artes e construções arquitetônicas coloniais de Minas Gerais, na famosa expedição cultural de 1924, que fez acompanhado de alguns modernistas brasileiros nas cidades históricas mineiras.

Nas artes plásticas, o texto de Aracy Amaral destacou a obra e a trajetória da pintora Tarsila do Amaral desde a capa até o texto escolhido. Cabe lembrar que além de estudá-la em seu doutoramento, também teve contato com a artista antes do seu falecimento, em 1973. Na década de 1970, a pintora já tinha alcançado certa notoriedade no país <sup>405</sup>, porém, era pouco

---

<sup>403</sup> Lasar Segall nasceu onde hoje é a atual Lituânia. No ano do seu nascimento, o território pertencia ao então Império Russo. A independência do país veio em 1918, após a Primeira Guerra Mundial.

<sup>404</sup> *Apud.* AMARAL, 1978, p.13.

<sup>405</sup> Como se sabe, a pintora expôs ao lado de nomes proeminentes, como Picasso, em exposições de arte moderna na cidade de São Paulo durante a década de 1920 e 1930. Também ganhou uma exposição individual no recém fundado Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1950.

conhecida no exterior, em especial na América Latina. Até então, o artista moderno brasileiro mais conhecido entre especialistas latino-americanos era, sem dúvida, Cândido Portinari <sup>406</sup>.

A historiadora ainda salientou que apesar de Tarsila não ter participado da Semana de 22, abraçou de vez a perspectiva modernista quando chegou a São Paulo, em 1922, após retornar da sua temporada de estudos na Academia Julian, em Paris. Segundo Aracy Amaral, a década de 1920 foi o melhor momento da carreira da pintora, assim como a de Di Cavalcanti, outro nome importante do modernismo brasileiro. Nessa direção, ela afirmou que

*Rozando el surrealismo, esas telas del 28 y 29 (“período antropofágico”), así como las denominadas pau-brasil (24-27) por su vinculación con los postulados de Oswald de Andrade en el manifiesto del mismo nombre (también de 1924), el arte de Tarsila, así como la pintura de Cavalcanti en la misma década, alcanzan su grado máximo de invención creadora.* <sup>407</sup>

Em relação à técnica, ampliou seu repertório na utilização de cores e luzes, enquanto no temático construiu trabalhos que entraram para a história da arte brasileira, como “*Abaporu*”, obra que deu forma imagética ao Manifesto Antropófago. Sergio Milliet, intelectual modernista de grande importância para o movimento, que, aliás, escreveu no catálogo da exposição individual de Tarsila em 1950, afirmou que naquele momento ocorreu algo extraordinário na cultura nacional, pois a pintura influenciou na literatura. Aracy Amaral concordou com Millet ao afirmar que aquele momento “era o retorno ao índio, a terra: era a proclamação da independência intelectual, depois da independência política. Era também a consequência natural e inevitável de *pau-brasil*” <sup>408</sup>. Apoiada em Milliet, Aracy Amaral elegia em seu prólogo a pintora Tarsila do Amaral como uma das maiores artistas modernistas do Brasil.

No balanço sobre a produção pictórica latino-americana na primeira metade do século XX realizado por Marta Traba no início da década de 1960 em *La pintura nueva en Latinoamérica*, a intelectual destacou dos pintores brasileiros o trabalho de Cândido Portinari (TRABA, 1961). Além disso, a intelectual criticou aspectos formais de sua obra. Nota-se que, sobretudo, a partir dos anos 1970, Traba passou a destacar nomes como o brasileiro Di Cavalcanti em suas reflexões sobre a arte na América Latina. Além disso, em alguns de textos de cunho mais literário da mesma época, a intelectual passou a fazer menção à antropofagia de

<sup>406</sup> No balanço sobre a produção pictórica latino-americana na primeira metade do século XX, realizado por Marta Traba no início da década de 1960, a intelectual destacou entre os pintores brasileiros apenas o trabalho de Cândido Portinari. Além disso, a intelectual criticou aspectos formais de sua obra. Ver. TRABA, 1961.

<sup>407</sup> AMARAL, 1978, p.19

<sup>408</sup> *Apud*, AMARAL, 1978, p.20



artistas latino-americanos, que remete ao movimento antropófago brasileiro, como apontou a pesquisadora Elsa Crousier.<sup>409</sup>

Em ensaios de Marta Traba escritos no início dos anos 1980, que foram publicados postumamente pelo Banco Interamericano, em espanhol e em inglês, nota-se claramente uma maior importância dada pela intelectual argentina ao modernismo brasileiro engendrado em São Paulo, algo que não se via nas produções anteriores. Além disso, há diversas referências a própria Aracy Amaral nestas passagens, um indicativo de que não apenas o trabalho da brasileira passava a ser cada vez mais lido e citado por Marta Traba, como também o conteúdo sobre a Semana e sobre os modernistas brasileiros ecoava no trabalho de uma das principais vozes da crítica de arte latino-americana.

Em *La transfusión de las vanguardias*, por exemplo, Traba deu um grande destaque a São Paulo e à Semana de 22, reproduzindo o cartaz do evento. Além disso, é possível notar a inclusão no seu texto de nomes de personagens, obras e manifestos que compõem o panteão modernista de São Paulo, tais como a obra *Macunaíma*, de Mario de Andrade, reflexões de Sergio Milliet, menções à revista *Klaxon*, ao Manifesto Pau Brasil e Antropófago, com destaque para Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral. Ou seja, trabalhava-se com todo o arcabouço do modernismo brasileiro engendrado a partir da Semana de 22, conteúdo que em grande parte havia sido também abordado por Aracy Amaral em seu prólogo do livro *Arte y arquitectura del modernismo brasileño (1917-1930)*, de 1978. Abaixo, segue um trecho significativo da incorporação deste conteúdo.

*La Semana de Arte Moderno se llevó a cabo en Sao Paulo en 1922, al mismo tiempo que los muralistas comenzaban, en la Escuela Nacional Preparatoria de México, el primer conjunto monumental que sentaba una nueva estética... Los textos de la revista Klaxon, publicada en Sao Paulo, y los numerosos documentos públicos emanados de la Semana son reflexiones estéticas y llaman a la discusión intelectual. Aun cuando el Manifiesto Pau Brasil, escrito por Oswald de Andrade, está fechado en 1924, el Manifiesto Nacionalista de Gilberto Freyre en 1926, el Manifiesto del grupo Antropofagia data de 1928 y la Escuela de Bellas Artes dirigida por Lucio Costa arranca en 1930, es entre 1915 y 1920 que fermentan en Brasil las ideas que desembocarán en la Semana de Arte Moderno... Aunque a primera vista parezca haber una similitud hasta en los términos "decrepitud" y "esteticismo" con los textos de los mexicanos, la agresividad de éstos nada*

---

<sup>409</sup> Segundo Elsa Crousier, em alguns textos da década de 1970, como *La jugada del sexto día*, evoca-se o ato da antropofagia em algumas descrições de possíveis atos de resistência de alguns artistas latino-americanos, “remetendo ao movimento antropófago brasileiro, que consiste em “engolir” o legado europeu para apropriar-se dele, bem como menciona-se a possibilidade de uma apropriação das obras devido à sua “digestão”. Ver: CROUSIER, 2020.

*tiene que ver con el impulso renovador y romántico de los Andrade y de Tarsila do Amaral, la más importante pintora de la época. El crítico Sergio Milliet explicaba, en 1924, que ella huía de la grandilocuencia, la literatura y la anécdota y procuraba realizar con elementos brasileños (luz directa, colores rudos, líneas duras y volúmenes pesados) "una pintura verdaderamente nuestra, expresando el temperamento paulista a través de la geometría y la síntesis". "Las fases Pau Brasil y 'antropofágica' de Tarsila son, sin ninguna duda, los puntos culminantes de su carrera como pintora, y a ellas se debe su importancia en el arte moderno del Brasil", escribió su crítica mayor, Aracy Amaral, en 1975... La obra de Tarsila do Amaral (1890-1973) constituye la vanguardia más representativa de la doble vertiente, europea y latinoamericana.<sup>410</sup>*

O rico trecho acima demonstra a tentativa de enxergar a produção brasileira como parte da América Latina. As conexões com a região também podem ser notadas no prólogo de Aracy Amaral, ao ressaltar as semelhanças entre o modernismo brasileiro e os movimentos de vanguarda que ocorreram na maioria dos países latino-americanos. Para Amaral, além de se desenvolverem sobretudo a partir da década de 1920, o binômio internacionalismo-nativismo<sup>411</sup> aparece como uma característica semelhante entre os movimentos na América Latina, ou seja, o interesse nas correntes estéticas vigentes na Europa, as chamadas vanguardas artísticas europeias, junto à necessidade de descoberta e expressão sobre a própria terra a partir dos olhares dos próprios artistas latino-americanos. Nesse sentido, destaca-se o papel de escritores, artistas e intelectuais que passaram a trabalhar pela renovação de linguagens e temas na maior parte da região

Maria Helena Capelato, outra intelectual brasileira de grande importância para os estudos da história social da arte, cultura e política na América Latina, ressaltou que essa renovação na literatura já vinha ocorrendo desde o século XIX na região. Em seu artigo sobre os modernismos latino-americanos, afirmou que especialmente na década de 1920, agora com grande participação dos brasileiros, esses movimentos ganharam aderência entre artistas plásticos latino-americanos “que mantiveram contato com artistas europeus de diferentes nacionalidades”, momento em que “a pintura, assumiu importância tão relevante quanto a literatura”, no contato com as “raízes” nacionais de seus países. Capelato também se referiu a esses agentes como “artistas intelectuais”, pois abriram um amplo debate de ideias, por meio de produções artísticas variadas, escreveram manifestos, criaram revistas e se preocuparam em

<sup>410</sup> Ver TRABA, 1994 [c.1982], p. 53-54.

<sup>411</sup> Sobre o nativismo, a autora indicou o texto “Brasilidad” de Guilherme de Almeida, presente na coletânea de textos. O termo está relacionado aos aspectos culturais formadores da cultura nacional, incluindo povos indígenas e pessoas negras.

refletir sobre a sociedade. Tudo isso em um momento em que a América Latina era palco de conflitos sociais e políticos, além de nacionalismos, no contexto das comemorações das independências. Reafirmou ainda que

A busca de uma identidade nacional fundamentada em novas bases coincidiu com o surgimento dos movimentos modernistas dos anos 1920. Literatos e artistas plásticos se inspiraram nas vanguardas europeias da época, mas a busca de raízes nacionais implicou num processo de releitura da produção externa a partir das questões que estavam postas nos diferentes países da América Latina. A tentativa de recuperação das origens foi, geralmente, orientada por uma valorização da cultura popular e das tradições. Com base nesses elementos, os modernistas pretendiam criar um produto novo a partir de novas linguagens artísticas aprendidas na Europa. A circulação de ideias e formas visuais entre os artistas latino-americanos e europeus possibilitou a existência de “diálogos através de imaginários”.<sup>412</sup>

Mais recentemente a historiadora argentina Andrea Giunta, outra grande estudiosa contemporânea sobre arte latino-americana, afirmou que dentre os movimentos artísticos e culturais com abrangência entre os países latino-americanos se destacam: o movimento muralista mexicano, o antropófago, que surge a partir do movimento modernista brasileiro e a *Escuela del Sur*, que surge a partir das proposições do artista uruguaio Joaquín Torres-García.<sup>413</sup>

Outro ponto importante indicado no texto de Aracy Amaral foi o fato de que a maior parte dos artistas modernistas adquiriam conhecimento sobre as novas linguagens na Europa, especialmente em Paris. Poucas exceções, como Anita Malfatti, circularam por Nova York nas primeiras décadas do século XX. Como se sabe, ainda nos anos 1920, Paris era considerada o centro cultural do mundo ocidental e o destino de muitos artistas brasileiros e latino-americanos desde o século XIX. Grande parte dos artistas que ganharam bolsas de estudos e prêmios eram orientados a passar temporadas na França para completarem os seus estudos. Diego Rivera, por exemplo, ícone da pintura muralista no México, vai completar seus estudos em Paris antes de retornar ao México e se comprometer com os ideários da Revolução Mexicana, assinando o “*Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos Pintores y Escultores*”, em 1924.

No artigo “Artistas latino-americanos na Paris modernista: a difícil consagração”, Ana Paula Cavalcanti Simioni analisou a partir de variáveis como nacionalidade e gênero as

---

<sup>412</sup> É preciso diferenciar o modernismo latino-americano dos movimentos de vanguarda dessa parte do continente. O modernismo, enquanto corrente estética, se relacionava {a literatura e foi uma vertente hispano-americana do final do sec. XIX, mais especificamente 1888, com a publicação de *Azul* de Ruben Dario. Já o vanguardismo é composto por correntes artísticas dos anos 1920, atreladas não somente à literatura, mas às artes visuais e outras correntes estéticas, dentre as quais se incluem a que convencionamos chamar no Brasil de modernismo. Ver. CAPELATO, 2005, p. 256 -260.

<sup>413</sup> GIUNTA, 1995, p. 53-67.

possibilidades de artistas latino-americanos alcançarem a almejada consagração na Paris modernista. Segundo a pesquisadora, a Cidade Luz era o centro preferido no século XIX para artistas latino-americanos buscarem algum reconhecimento internacional e se manteve como um destino importante no século XX, apesar de Nova York ter despontado como um centro potente. Contudo, a pesquisadora destacou que poucas das obras de artistas latino-americanos adquiridas por instituições parisienses no século XX foram consagradas ao ponto de comporem as coleções públicas da cidade.<sup>414</sup>

Enquanto isso, na metrópole norte-americana, passava-se a expor não apenas a arte moderna da América Latina, mas também as suas arquiteturas. Na década de 1950, o Museu de Arte Moderna de Nova York se empenhava em colocar sob o seu radar o que havia de moderno na produção arquitetônica da região por meio da exposição “*Latin American Architecture*”. Naquela época, as artes plásticas da América Latina ficaram de escanteio para tentar se forjar uma certa unidade continental, mas, dessa vez, por meio da arquitetura, como apontou a pesquisadora Fabiana Santos.<sup>415</sup>

No texto de Aracy Amaral, no item em que tratou da arquitetura, a pesquisadora afirmou que durante os anos 1920, “tudo era válido para os sonhos arquitetônicos, tanto em São Paulo como no Rio”<sup>416</sup>. Esse “ecletismo” da década de certa forma refletiu nos projetos apresentados pelos dois arquitetos participantes da Semana de Arte Moderna de 1922. Ela afirmou que pouco de moderno foi apresentado no campo arquitetônico durante o evento<sup>417</sup>. Para a historiadora, a chegada do arquiteto russo Gregori Warchavchik a São Paulo, em 1925, foi muito importante para a arquitetura moderna brasileira. Para além dos seus artigos publicados em jornais de São Paulo e do Rio de Janeiro naquele mesmo ano, Warchavchik construiu a primeira casa moderna do Brasil em São Paulo (1927-1928), no caso a sua própria residência. O projeto era novo, com linhas e ângulos retos, fora dos padrões de ornamentação externa, de inspiração geométrica e

---

<sup>414</sup> SIMIONI, 2021.

<sup>415</sup> Sobre a relação entre a arquitetura da América Latina e o MoMA, ver: SANTOS, 2019.

<sup>416</sup> Tradução própria. AMARAL, 1978, p.24.

<sup>417</sup> Segundo Amaral, o primeiro deles, o polonês Georg Przyrembel, residente em São Paulo, apresentou na Semana um projeto de residência campestre, de estilo francês, com aplicação de pedras ao redor das portas, com telhas onduladas de inspiração colonial. Aliás, também relatou Aracy Amaral que o projeto possuía influência do neocolonial, estilo que na sua opinião, “nada tinha a ver com o que realmente ocorrera na arquitetura, na época colonial brasileira”, apesar de certo prestígio que tinha ainda na década de 1920. O outro arquiteto presente na Semana foi o espanhol Antonio Moya, residente em São Paulo, ele apresentou projetos para monumentos, mausoléus, templos e residências, alguns deles com inspiração “pré-colombiana”, com pirâmides escalonadas, janelas e aberturas em forma de arco e residências que indicam uma perspectiva mais geométrica (AMARAL, 1978, p.23).

com móveis funcionais, como relatou Amaral. Esse sim teria sido um marco que acabou causando polêmica, como o texto do arquiteto Dacio de Moraes criticando o trabalho do russo. Depois disso, em 1930, Warchavchik inaugurou a exposição pública intitulada “Casa Modernista”. Interessante que nesse ponto do texto, Aracy Amaral destacou que outra importante novidade apresentada nessa exposição foram os projetos de jardim tropical incorporados na arquitetura moderna, desenhados por Mina Klabin Warchavchik em 1928, algo anterior ao grande paisagista modernista Burle Marx. Ela também ressaltou as referências a Bauhaus nessa exposição, com destaque para a participação de artistas modernistas, especialmente os trabalhos de decoração em *art-déco* de Regina Gomide Graz.

Contudo, notam-se tímidas referências em seu texto à importante passagem ao Brasil do arquiteto francês Le Corbusier, em 1929. Além de ter visitado São Paulo e Rio de Janeiro, com o apoio de Paulo Prado e alguns modernistas, Le Corbusier também visitou Buenos Aires, apoiado por Victoria Ocampo, outra importante intelectual e mecenas das artes modernas na Argentina. Impactado pela Semana de Arte Moderna de 22, o arquiteto e intelectual francês proferiu palestras, publicou textos, prospectou projetos e foi importante para consolidar a perspectiva modernista entre uma geração de arquitetos, que, com grande demanda estatal, se desenvolveram, sobretudo, a partir dos anos 1930.<sup>418</sup>

Em seu texto, Aracy Amaral fez menção apenas ao famoso projeto do Ministério da Educação e Cultura, no Rio de Janeiro, que, além de Le Corbusier, contou com Lúcio Costa, Oscar Niemeyer e murais de Portinari. Mas dentre os textos compilados sobre arquitetura, há três deles sobre a sua passagem marcante pelo Brasil, incluindo um texto de Mário de Andrade, que o acompanhou em São Paulo. Contudo, a intelectual não mediu esforços para destacar o arquiteto e múltiplo artista paulista Flávio de Carvalho, que consolidou sua trajetória no modernismo, principalmente nos anos 1930, com vários projetos de residências em estilo *art-déco* na cidade de São Paulo. Em 1927, apresentou em concurso sob pseudônimo um projeto “revolucionário” para o novo Palácio do Governo do Estado de São Paulo, que foi rejeitado. Em 1938, construiu uma casa rural modernista em Valinhos e fundou o CAM – Clube dos

---

<sup>418</sup> Em seu artigo sobre a passagem de Le Corbusier ao Brasil e suas relações com o movimento modernista e seus impactos na arquitetura, José Carlos Durant afirmou que depois do declínio das academias de Bellas Artes, as artes plásticas perderam apoio estatal, contudo, “em arquitetura, todavia, a derrota do academicismo diante dos movimentos de vanguarda do início do século XX não teve o mesmo efeito. A necessidade de amparo estatal até aumentou. As principais encomendas, por exemplo, ainda partem de órgãos de governo, e a conservação da tradição é demasiado onerosa para dispensar o gasto público, financiado pelas políticas de preservação do patrimônio. Além disso, a arquitetura continua a ser ensinada em universidades, o que lhe define desde logo um vínculo de dependência administrativa e econômica em relação à política educacional. Finalmente, ao incorporar o urbanismo, a arquitetura do século XX infiltrou-se bastante na administração das cidades”. (DURANT, 1991).

Artistas Modernos, criou os Salões de Maio e o Teatro Experimental. Flávio de Carvalho aparece no texto da historiadora como “a grande personalidade pós-modernista” de uma segunda geração. Como se sabe, na década de 1950, o artista vai andar pelas ruas de São Paulo com os seus chamados experimentos, vestindo saia e questionando o uso do terno masculino nos trópicos. Tudo isso antes de se inventarem nos EUA e na Europa as categorias de “*performance*” ou “*happenings*”.

Sobre os anos 1930, Aracy Amaral indicou a mudança de cenário na elite paulistana após o impacto econômico da crise de 1929 e seus desdobramentos no país. Grande parte das famílias abastadas da cidade, muitas delas financiadoras das artes e projetos culturais modernistas nos seus salões particulares, vão perdendo espaço para os clubes de arte como a SPAM (Sociedade Pró-Arte Moderna) e o CAM – Clube dos Artistas Modernos. Esse é um aspecto muito interessante do texto, pois revela que apesar de muitos desses espaços terem sido frequentados em sua maioria por membros da elite paulista, esses clubes fizeram com que tais ambientes se tornassem mais abertos a artistas menos abastados. Aracy Amaral citou como exemplos artistas como Alfredo Volpi e Aldo Bonadei, que destoavam do perfil modernista mais elitista, pois provinham de origens imigrante e proletária, mas acabaram emergindo na cena modernista justamente quando esses salões municipais passaram a existir na década de 1930. Apesar de produzirem trabalhos diferenciados na década de 1920, não frequentaram as rodas e os salões nas casas de pessoas endinheiradas.

Também naquele momento o social emerge com força na esteira da Revolução de 1930, do Período Vargas e da migração nordestina, impactando assim na produção artística. Aracy Amaral ressaltou a escolha de temas pictóricos como o subúrbio da cidade de São Paulo e a idealização da população rural: “Menos formalismo, mais compromisso social”<sup>419</sup>.

Naquela passagem de década, a autora do texto indicou a perda de qualidade nos trabalhos de muitos artistas da primeira geração de modernistas, como a própria Tarsila do Amaral, Lasar Segall e Anita Malfatti. Também o retorno de artistas da Europa, como Rego Monteiro, que passou a se dedicar ao ensino de artes em Recife, ou ainda a aderência de outros modernistas aos modismos e estilizações da *art-déco*, como Victor Brecheret. O trecho é ambíguo e pode levar o leitor a fazer uma ligação entre um contexto social latente e a queda de vigor da primeira geração. Além disso, coloca os modernistas sob uma mesma régua avaliativa, sem desvendar a fundo as particularidades e nuances da trajetória de cada artista.

---

<sup>419</sup> AMARAL, 1978, p.26.

Como se sabe, os agitados anos 1930 vão impactar nas trajetórias e trabalhos dos artistas e sujeitos do seu tempo. Se no caráter de movimento, perde-se o vigor da década anterior, em um novo contexto, outros artistas modernistas vão emergindo, como o próprio Alfredo Volpi, ou ainda Cândido Portinari, que teve a sua obra exaltada no estado varguista e desenvolveu um diálogo profícuo com os muralistas mexicanos, ganhando uma exposição individual no Museu de Arte Moderna em Nova York. Portinari foi um dos poucos artistas brasileiros que aparecem nas análises de Marta Traba até 1960.

Na arquitetura, surgem novos agentes adaptados aos novos tempos, como Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, Lina Bo Bardi, Vilanova Artigas, entre outros, que darão um novo tom para as construções arquitetônicas, muitas delas apoiadas pelo poderio estatal. Ainda assim, alguns desses nomes indicados por Aracy Amaral como Gregori Warchavchik, Lúcio Costa, Oscar Niemeyer e Flávio de Carvalho também aparecem nos textos de Marta Traba no início da década de 1980. O primeiro aparece em nota sobre nomes representativos da cena moderna do Brasil. Lúcio Costa e Oscar Niemeyer foram citados mais vezes, principalmente ao abordar a emergência e importância da arquitetura modernista brasileira para a região, sobretudo nos anos 1950, com o movimento Neoconcreto e a construção de Brasília. Neste trecho, cita-se o intelectual Ferreira Gullar como referência.<sup>420</sup>

Já o caso de Flávio de Carvalho, Traba o avaliou como um artista único e pioneiro para a América Latina, não apenas para o Brasil, principalmente no questionamento das vanguardas e proposição de linguagens artísticas como a *performance*. Nesse caso, novamente, Marta Traba utilizou como suporte os textos da brasileira Aracy Amaral<sup>421</sup>. Notadamente, percebe-se os impactos dos textos de Aracy Amaral e de importantes críticos brasileiros como Ferreira Gullar na obra de Marta Traba no início dos anos 1980.

Ao relacionar sujeitos, movimentos e ideias do modernismo brasileiro e dos movimentos de vanguardas na região, detectava-se como ponto comum, o diálogo com as vanguardas internacionais e a preocupação de artistas, arquitetos e intelectuais com o meio em que viviam. Como bem salientou Maria Helena Capelato em seu texto, na América Latina, mesmo os “discípulos defensores da arte pela arte, não se identificaram completamente com essa perspectiva. A maioria deles revelou preocupação com os problemas da sociedade a que

---

<sup>420</sup> TRABA, 1994 [c.1982], p. 148.

<sup>421</sup> *Idem*.

pertenciam”<sup>422</sup>. Na inserção do modernismo brasileiro no escopo latino-americano durante os anos 1970, Aracy Amaral e Marta Traba foram duas vozes muito importantes e representativas de uma ampla rede de intelectuais que ecoaram o desejo de nos aproximar.

Por fim, salienta-se a hipótese de que na segunda metade do século XX, especialmente nos anos 1970, intelectuais, artistas, especialistas e dirigentes institucionais cogitaram tornar a cidade paulista num polo artístico-cultural latino-americano a partir de uma bienal latino-americana. Ao mesmo tempo, vivia-se na cidade um contexto de valorização do legado modernista, em parte devido às comemorações do cinquentenário da Semana de Arte Moderna de 22 e da reelaboração de elementos da identidade nacional contidas na produção dos modernistas. É nesse meio que também surgem conexões, redes e projetos como o volume “*Arte y arquitectura del modernismo brasileño (1917-1930)*”, construído para fazer parte de outra importante iniciativa cultural latino-americana, no caso a Biblioteca Ayacucho, sediada em Caracas, na Venezuela. Nesse sentido, ressalta-se o papel importante desempenhado por Aracy Amaral e por Marta Traba na construção da obra, assim como no fortalecimento dessas redes latino-americanas de valorização das artes e cultura da América Latina. A partir da formação desse volume, buscava-se difundir parte significativa desse legado modernista para a região e projetar uma narrativa sobre as artes e as arquiteturas modernistas de São Paulo, rompendo fronteiras brasileiras para se inserirem numa história latino-americana.

---

<sup>422</sup> CAPELATO, 2005, p. 258



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este estudo contribui para que se pense a tese da “arte latino-americana” como uma ideia identitária, construída historicamente, capaz de aglutinar agentes, mobilizar forças, imaginários, discursos, estratégias e representações, que muitas vezes foi conformada em projetos. Nesse sentido, é inegável que artistas, intelectuais e instituições ocuparam papéis muito importantes na construção e afirmação dessa ideia.

Na primeira metade do século XX, tem-se um projeto de arte latino-americana sobretudo ligado aos interesses de aproximação entre os EUA e as nações da América Latina por meio da arte e da cultura, em um contexto da chamada Política da Boa Vizinhança. Nesse primeiro momento, no projeto liderado pelo MoMA, a América Latina e suas produções plásticas foram tomadas como uma espécie de periferia desejada para o novo polo da arte em moderna mundial, situado na cidade de Nova York.

Na segunda metade do século XX, portanto em um segundo momento, variados projetos na América Latina, geralmente liderados por intelectuais, trabalharam no sentido da aproximação entre os países latino-americanos por meio da arte e da cultura e afirmação latino-americana em um contexto marcado por regimes autoritários, Guerra Fria, além de forte difusão da cultura estadunidense na região. Nos dois momentos indicados acima, foi possível perceber a intrincada relação entre arte e política, cultura e poder.

Marta Traba foi fundamental nesse segundo momento. Até os anos 1950, era uma historiadora da arte “clássica”, com estudos sobre arte europeia, mas nos anos 1950 se tornou latino-americana em sua produção. Além de precursora na América Latina no trato da arte latino-americana de forma comparada, publicou ensaios críticos que refletiam sobre as variadas manifestações artísticas na região, atuou na docência universitária e foi uma importante agente cultural na construção de instituições, como o MAMBO, e na difusão de conhecimento mundo afora. Nesse sentido, este estudo analisou o seu primeiro ensaio amplo sobre a pintura latino-americana, intitulado “*La pintura nueva en Latinoamerica*”, publicado em 1961, passando por obras mais conhecidas, como o livro “*Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas (1950-1970)*”, publicado em 1973 e traduzido para o português em 1977. Com isso, notou-se que Traba colocou em perspectiva comparativa toda uma ampla e diversa produção existente na região. Participou de inúmeros congressos e ministrou cursos nos mais diversos países do continente, além de ter respondido categoricamente sobre o mito da

existência de uma arte latino-americana, demonstrando que esta seria uma falsa questão tamanha a multiplicidade da produção proveniente da América Latina, ao mesmo tempo destacando a sua importância enquanto ideia mobilizadora capaz de colaborar com o combate à chamada “dependência cultural”, proporcionando mais autonomia na arte e na cultura.

Ainda nos anos 1960, como já mencionado, a Conferência Geral da Unesco, promovida em Paris, em 1966, e os encontros de Lima, em 1967, e Quito, em 1970, foram importantes para fortalecer as relações entre especialistas no assunto. Destaca-se nesse momento o importante papel de intelectuais como o argentino Damián Bayón e o peruano Juan Acha. Contudo, foi nos anos 1970 que esse movimento de maior articulação de críticos latino-americanos se adensou. Nesse sentido, este estudo contribui para que se pense acerca dos eventos marcantes realizados naquela década, tal como o Simpósio de Austin, no Texas, que reuniu grandes nomes do pensamento sobre arte e cultura da América Latina. Fez parte desse evento outra personagem fundamental para este estudo, a intelectual brasileira Aracy Amaral.

A partir desse momento, a intelectual brasileira se tornou também latino-americana e passou a trabalhar cada vez mais com a arte latino-americana, constituindo uma produção respeitada no mundo. Aracy Amaral escreveu dezenas de ensaios críticos sobre o assunto, muitos dos quais foram analisados neste estudo, presentes em publicações como “Arte e meio artístico (1961-1981): entre a feijoada e o x-burger”, de 1983, “Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira (1930-1970)”, de 1984, e “Textos do Trópico de Capricórnio - Artigos e ensaios (1980-2005)”, de 2006. Além disso, ministrou os primeiros cursos sobre arte latino-americana na Universidade de São Paulo, participou de importantes projetos internacionais na área e atuou na construção de conexões, ampliação de territórios na arte. Entende-se que Amaral foi uma intelectual fundamental na inserção da arte brasileira no escopo da arte latino-americana, bem como na aproximação entre Brasil e América Latina a partir da arte e da cultura. Evidentemente que não foi a única brasileira a fazer isso, mas, sem dúvida, está entre os principais atores sociais que tomaram tal aproximação como um desafio, a partir dos anos 1970. Inclusive, em parceria com Marta Traba, publicou o livro “*Arte y arquitectura del modernismo brasileño (1917-1930)*”, em 1978, na tentativa de inserir o modernismo engendrado na Semana de 22 de São Paulo na Coleção da Biblioteca Ayacucho.

Amaral também colaborou e testemunhou outro importante evento sobre arte latino-americana na cidade de São Paulo em 1978. A partir dos seus ensaios e da apresentação de Marta Traba no evento, este estudo revisitou a I Bienal Latino-Americana de São Paulo. Nesse

sentido, este estudo contribui para pensar o evento como um projeto que buscou consolidar a importância da Bienal de SP para a arte na América Latina, promovendo intercâmbios e trocas significativas a partir de São Paulo, cidade aqui tomada como um polo artístico-cultural na América Latina. Apesar da não continuidade da iniciativa, algo trabalhado nos ensaios, assinala-se que na segunda metade da década de 1970 houve um momento efervescente na cidade para a afirmação latino-americana, fortalecendo a perspectiva latino-americana na cidade <sup>423</sup>. Destaca-se que, em paralelo, em outras cidades da região, como Santiago, Buenos Aires e Caracas, conformavam-se projetos que lançavam luz sobre a produção artística da América Latina. Intelectuais e especialistas formam verdadeiras redes de sociabilidade que definitivamente passaram a se dedicar ao tema da arte e cultura da região, realizando simpósios, publicações, exposições e coleções.

Afirma-se que Marta Traba e Aracy Amaral foram duas intelectuais sul-americanas que participaram ativamente dessas redes, colaborando substancialmente para a circulação e o trânsito de ideias afins no sul do continente. Ambas acreditavam que por meio de identidades culturais fortalecidas, os latino-americanos poderiam se enxergar, já que seus olhos estavam fixos no Norte até então. Para ambas, não havia uma arte latino-americana, mas variadas manifestações artísticas e culturais no continente que poderiam se confluir num projeto ou estratégia conjunta, capaz de propor algo novo para o mundo partindo da América Latina. Mesmo sabendo que se tratava de um horizonte utópico, seguiram fazendo os seus trabalhos e abrindo janelas para que se projetasse toda uma rica produção ainda eclipsada pelos grandes centros.

Na virada dos anos 1970 e 1980, quando passou em residir em Barcelona depois da temporada em Caracas, Marta Traba demonstrou nítidos sinais de cansaço, inclusive com o ambiente cultural caraquenho, como se nota nas cartas enviadas a Aracy Amaral. Traba pretendia se afastar mais da crítica latino-americana e se dedicar às suas obras literárias, como o livro “Homérica Latina”. Ainda assim, por volta de 1982, ministrava cursos e palestras sobre a arte latino-americana nos EUA, Europa e América Latina, e liderava um projeto de análise da

---

<sup>423</sup> Anos mais tarde, em 18 de março de 1989, outro importante passo no sentido de afirmação de uma cidade latino-americana foi dado com a inauguração na cidade de São Paulo o Memorial da América Latina<sup>423</sup>. Interessante notar que dentro da enorme estrutura situada no bairro da Barra Funda, ergueu-se a única galeria de arte latino-americana criada no país até então, que recebeu o nome de “Galeria Marta Traba de Arte Latino-Americana”, em homenagem à intelectual argentina. Na virada de década, foi também realizado um simpósio na instituição sobre modernidade e vanguardas artísticas na América Latina, em que além de Aracy Amaral, participaram a mexicana Rita Eder e a argentina Beatriz Sarlo.

coleção do Museu das Américas, organizada pelo crítico cubano José Gómez Sicre, em Washington, nos EUA.<sup>424</sup>

Não só o ânimo de Marta Traba parecia perder o fôlego naquele momento. À medida em que avançavam os anos 1980 e 1990, a ideia de arte latino-americana tomada como estratégia política de afirmação artística e aproximação cultural vai ganhando outros contornos. Em um contexto cada vez mais globalizado, aumento do neoliberalismo e preponderância do “universal” norte9-centrado, a ideia de arte latino-americana passa a ser cada vez mais criticada. No eixo EUA - Europa, reforçam-se aspectos “fantásticos” na arte latino-americana, como a exposição “*Art of the Fantastic: Latin America 1920-1987*”, promovida em 1987, em Indianápolis. Na mesma época, críticos somados a curadores, figuras cada vez mais relevantes a partir do final dos anos 1980 e início dos anos 1990, vão combater a ideia de uma arte latino-americana unívoca, como Gerardo Mosquera, cofundador da Bienal de Havana, Frederico Morais na Bienal do Mercosul e Dawn Ades, em Londres, na década de 1990, ao mesmo tempo em que tentam demonstrar a produção latino-americana para além do fantástico e do exótico, como vinha ocorrendo até então.

Em um momento em que os curadores ganham cada vez mais evidência, aos poucos o termo “arte latino-americana” vai sendo substituído por “Arte na América Latina” e posteriormente, “Arte desde a América Latina”, na tentativa de desfazer a polêmica em torno do nome e indicar maior precisão, ao mesmo tempo em que o aspecto político, identitário e afirmativo contido nela vai se tornando cada vez mais arrefecido. Portanto, entende-se que neste momento de virada da década de 1980, e principalmente, no anos 1990, o tom crítico em relação à ideia de arte latino-americana se eleva entre os especialistas, ficando em segundo plano o aspecto afirmativo tão presente anos 1970, época auge da afirmação da ideia.<sup>425</sup>

Enquanto isso, em 1993, em pleno contexto dos 500 anos da colonização europeia nas Américas, vai circular por diferentes cidades do mundo a exposição itinerante “*Latin American Artists of the Twentieth Century*”. Tal iniciativa foi organizada por Waldo Rasmussen, liderada novamente pelo MoMA, que, naquele momento, passou a definir os/as artistas latino-americanas mais influentes do século XX. Nota-se também que eventos como o do MoMA, ou

<sup>424</sup> As cartas presentes no Acervo Aracy Amaral do Instituto de Estudos Brasileiros relatam esse momento. Ver:

<sup>425</sup> Sobre este momento, o artigo da Profa. Couto enfatiza as manifestações de intelectuais latino-americanos críticos à ideia de arte latino-americana, inclusive colocando luz sobre decolonialistas de peso como Walter Dignolo, o qual critica a própria ideia de América latina como uma invenção europeia, sugerindo a abdicção do termo. Ver: COUTO, M. de F. M. Para além das representações convencionais: A ideia de arte latino-americana em debate: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG, p. 124–145, 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15709>. Acesso em: 12 set. 2022

também *Art in Latin America. The Modern Era, 1820-1980*, organizada por Dawn Ades, também uma exposição itinerante, se colocaram de maneira mais aberta em relação à pluralidade da produção latino-americana.

Este estudo não adentra para aquele momento iniciado nos anos 1990, após a Guerra Fria e que se estende aos anos 2000, por entender que a questão identitária deixa de ser central, dando espaço a iniciativas mais fragmentárias em um contexto cada vez mais globalizado. De acordo o teórico cultural Stuart Hall, naquele momento, “tanto o alcance quanto o ritmo da integração global aumentou enormemente, acelerando os fluxos e os laços entre nações”. Para ele, há no processo de globalização movimentos de “homogeneização cultural” e movimentos que reforçam uma “resistência à globalização”<sup>426</sup>. Já Nestor García Canclini indica que a questão da desigualdade social e do poder político não pode ser ignorada na discussão do processo globalização. Afinal, países com hegemonias econômica e política acabam, muitas vezes, impondo padrões culturais ao mundo<sup>427</sup>.

A partir da perspectiva decolonial que tem ganhado espaço entre intelectuais que atuam em academias, museus e instituições, revive-se a importância da batalha anticolonial, que é muito mais antiga que a corrente de pensamento citada. Atualmente, mesmo arrefecida e criticada, a ideia de arte latino-americana, objeto central desta tese, permanece viva em um universo profundamente europeizante e norte-americanista. Ainda guarda em sua gênese o tom político e anticolonial que marcou os anos 1960 e 1970. Tal crítica, por sua vez, também pode ser pensada para além das artes visuais a partir de outros campos do saber, como bem apontou Nilce Aravecchia Botas. Para a arquiteta e historiadora, essa mesma crítica nos “chama à consciência a dimensão eurocêntrica de nossa herança intelectual”, mira-se a possibilidade de “sulear” nossos olhares e abrir o diálogo entre os diferentes povos, artes e culturas da região.<sup>428</sup>

Nas artes visuais, mais recentemente, Cristina Freire, professora e curadora do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, indicou que apesar de vivermos em um momento de forte conexão digital, sabemos mais informações sobre o que se passa em Berlim, Londres ou Nova York que em Bogotá, Lima ou Buenos Aires. Ela constatou que “a discrepância na distribuição e dispersão na informação artística, apesar dos circuitos integrados

---

<sup>426</sup> Ver “Globalização” In: HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2011, p. 68.

<sup>427</sup> Ver GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Consumidores e Cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005.

<sup>428</sup> ARAVECCHIA BOTAS, 2018, p.79.

da globalização, remete a uma matriz colonial de valores e representações. Essa colonização do pensamento aparece ainda ativa na academia e na crítica de arte”.<sup>429</sup>

Marta Traba, há quase cinquenta anos, sugeriu abandonar a ideia de “uma” arte latino-americana, o que não significa abdicar da ideia de arte latino-americana enquanto consciência crítica capaz de nos aproximar de histórias muito próximas das nossas, pensando aspectos comuns sem deixar de explicitar as nossas diferenças. Algo que fosse capaz de dialogar com um mundo amplo, de forma crítica, sem que nos submetêssemos às hierarquias culturais existentes no globo. Para Marta Traba, a arte latino-americana era relevante no sentido de combater as chamadas “dependências culturais”, buscando maior autonomia, resistência e, principalmente, criticidade diante de alguns paradigmas artísticos e culturais desenvolvidos no eixo norte. Já para Aracy Amaral, essa perspectiva servia para a aproximação cultural dos países latino-americanos, valorizando iniciativas que buscassem maior contato e conhecimento de nossa própria realidade.

Se na América do Norte, intelectuais como Linda Nochlin em plena década de 1970 questionava por que não existiram grandes artistas mulheres na história da arte, na América do Sul, intelectuais como Aracy Amaral e Marta Traba, além de tantas outras ainda pouco conhecidas no mundo, trabalhavam para a aproximação e afirmação da perspectiva latino-americana em um contexto de ditaduras e Guerra Fria. Nesse sentido, participaram ativamente de projetos que visavam à integração regional, como a Biblioteca Ayacucho e a Bienal Latino-Americana de São Paulo. Apesar de trajetórias distintas, ambas passaram a pensar as artes e a cultura, feitas por mulheres e homens, em plena periferia do ocidente, mirando suas reflexões e olhares para além do eixo EUA-Europa, que, até então, predominava nos manuais e estudos da história da arte. No DNA de suas práticas enquanto intelectuais e latino-americanistas, havia a perspectiva de uma América Latina mais autônoma em relação à construção de suas histórias, pensamentos e manifestações artísticas.

---

<sup>429</sup> FREIRE, 2015, p.19

# REFERÊNCIAS

## Fontes Principais

### Marta Traba

TRABA, Marta. *La Pintura Nueva en Latinoamérica*. Bogotá: Ediciones Librería Central, 1961.

\_\_\_\_\_. “El arte latinoamericano: un falso apocalipsis”. *El Nacional* (Caracas, Venezuela), Mayo, 1965.

\_\_\_\_\_. *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas (1950-1970)*. Siglo Veintiuno Editores S/A., 1973.

\_\_\_\_\_. *Mirar en Caracas: crítica de arte*. Caracas: Monte Avila Editores, C.A., 1974.

\_\_\_\_\_. *Mirar en Bogotá*. Bogotá: División de Edición del Nacional de Estadística - DANE, 1976.

\_\_\_\_\_. “Marta Traba”. In: BAYÓN, Damián (org.). *El artista latinoamericano y su identidad*. Caracas: Monte Avila editores C.A., 1977.

\_\_\_\_\_. *Duas décadas vulneráveis nas artes plásticas latino-americanas, 1950-1970*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

\_\_\_\_\_. *Arte de América Latina 1900-1980*. Washington: Banco Interamericano de Desarrollo, 1994.

\_\_\_\_\_. *Hombre americano a todo color*. Bogotá: Museo de Arte Moderno; Uniandes; Editorial Universidad Nacional, 1995.

\_\_\_\_\_. *Mirar en América*. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho, 2005. [Ensaïos reunidos que foram escritos ao longo da década de 1960 e 1970. Seleção, prólogo, cronologia e bibliografia de Ana Pizarro; apresentação de Juan Gustavo Cobo Borda].

\_\_\_\_\_. *Historia abierta del arte colombiano* [presentación, Ana María Franco] – Bogotá : Ministerio de Cultura : Biblioteca Nacional de Colombia, 2016.

### Aracy Amaral

AMARAL, A. A.. *Arte e meio artístico (1961-1981): entre a feijoada e o x-burger*. São Paulo: Nobel, 1983.

\_\_\_\_\_. “Aracy Amaral”. In: BAYÓN, Damián (org.). *El artista latinoamericano y su identidad*. Caracas: Monte Avila editores C.A., 1977.

\_\_\_\_\_. *Manual de Arte Latino Americana* (Handbook of Latin American Art - HLAA/MALA). California - USA: South América, 1984. v. 1.

\_\_\_\_\_. *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira (1930-1970)*. São Paulo: Nobel, 1984.

\_\_\_\_\_. “Abstract Constructivist Trends in Argentina, Brazil, Venezuela, and Colombia”. In: *Latin American artists of the twentieth century* / edited by Waldo Rasmussen; with Fatima Bercht and Elizabeth Ferer. New York : Museum of Modern Art : distributed by H.N. Abrams, c1993. [Catálogo]

\_\_\_\_\_. *Pintura latinoamericana: proyecto cultural, los colegios y el arte: breve panorama de la modernidad figurativa en la primera mitad del siglo XX*. Buenos Aires - Argentina: Ed. do Banco Velox, 1999.

\_\_\_\_\_. *Textos do Trópico de Capricórnio - Artigos e ensaios (1980-2005)*. São Paulo: Ed. 34, 2006. Volumes 1, 2 e 3.

### Fontes Complementares

ARQUIVO DO INSTITUTO ESTUDOS BRASILEIROS (IEB – USP). Acervo Aracy Abreu Amaral, código de referência: AAA-C-MT-001 – 013.

BAYÓN, Damián (org.). *El artista latinoamericano y su identidad*. Caracas: Monte Avila editores C.A., 1977. [Atas das apresentações no Simpósio de Austin, 1975].

I BIENAL LATINO-AMERICANA DE SÃO PAULO [catálogo]. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1978.

### Acervos consultados

Archivo Distrital de Bogotá (Archivo de Bogotá)

Arquivo Histórico Wanda Svevo, ou Arquivo Bienal

Biblioteca Luis Ángel Arango - Bogotá

Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (USP)

Hemeroteca Nacional Universitaria (Universidad Nacional de Colombia)

Instituto de Estudos Brasileiro (IEB-USP)

International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston. (Documents of 20th-century Latin American and Latino Art).

<http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/>

The Museum of Modern Art Archives

Universidad Nacional de Colombia

Universidade de São Paulo

### Referências Bibliográficas

ABREU, S. R.; VENCHIARUTTI, L. C. M. Muralismo Mexicano: Relações entre o Muralismo Moderno e os Murais Zapatistas. *Arte e Cultura da América Latina*, v. 33 e 34, p. 205-217, 2016.

ACHA, Juan. “27 de octubre de 1975 - Primera Sesión”. In: BAYÓN, Damián (Org.). *El artista latinoamericano y su identidad*. Caracas: Monte Avila editores C.A., 1977.

\_\_\_\_\_. *Arte y Sociedad Latinoamérica. El producto artístico y su estructura*. México: Fondo de Cultura Económica, 1981.

ADES, Dawn. *Arte na América Latina: A era moderna, 1820-1980*. São Paulo: Cosac & Naify, 1997.



ADORNO, T.W. “A indústria cultural.” In: COHN, Gabriel (Org.). *Comunicação e indústria cultural*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1978.

\_\_\_\_\_. “Prismas: crítica cultural e sociedade”. *Temas. Sociologia e crítica cultural*; v. 64. São Paulo : Ática, 1998.

\_\_\_\_\_. O ensaio como forma. In: Adorno, W.T, *Notas de Literatura I*. Tradução Jorge de Almeida, Ed. 34, Coleção espírito crítico, 2003.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó, SC: Argos, 2009.

AJZENBERG, Elza, org. *América, Américas: arte e memória*. São Paulo: Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo, 2007. 518p.

ALAMBERT, Francisco. CANHÊTE, Polyana Lopes. *As bienais de São Paulo: da era do museu à era dos curadores (1951-2001)*. São Paulo: Boitempo, 2004.

\_\_\_\_\_. Arte construtiva latinoamericana e seus desdobramentos (e divergências). In: Ajzenberg, Elza. (Org.). *América, Américas: arte e memória*. São Paulo: MAC USP, 2007, v. 1, p. 273-278.

\_\_\_\_\_. "Marta Traba". In: SADER, Emir (coord.). *Latinoamericana: enciclopédia contemporânea da América Latina e do Caribe*. São Paulo: Boitempo Editorial/Laboratório de Políticas Públicas (UERJ-LPP), 2008.

\_\_\_\_\_. Três críticos: Antonio Candido, Paulo Emílio e Mário Pedrosa. *Sinais Sociais*, v. 7, p. 78-113, 2012.

\_\_\_\_\_. Para uma história (social) da arte brasileira. In: BARCINSKI, Fabiana W.. (Org.). *Sobre arte brasileira: da pré-história aos anos 1960*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2015.

AMARAL, A. A.. “História da Arte e Curadoria”. In: CONDURU, Roberto; PEREIRA, Sonia Gomes (orgs.). *Anais do XXIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Rio de Janeiro: CBHA/UERJ/UFRJ, 2004.

ARANHA, Carmen S.G.; NICOLAU, Evandro C. Arte moderna e arte visual latino-americanas: um olhar em revista. In: *América, Américas: arte e memória*. São Paulo: Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo, 2007, p. 261-272.

ARANTES, Otilia. (org.). *Política das Artes. Textos escolhidos de Mario Pedrosa I*. São Paulo: EDUSP, 1995.

\_\_\_\_\_. *Modernidade Cá e Lá. Textos escolhidos de Mario Pedrosa IV*. São Paulo: EDUSP, 2000.

ARAVECCHIA-BOTAS, Nilce; CASTRO, Ana. *Urbanização, marginalidade e dependência: Manuel Castells e Aníbal Quijano entre Europa e América Latina (1950-1970)*. 8o. Congresso Internacional do Conselho Europeu de Pesquisas Sociais em América Latina (CEISAL), jul. 2016.

\_\_\_\_\_. O pensamento decolonial - caminhos para o ensino de arquitetura na América Latina. *Revista América* (São Paulo), v. 1, p. 76-81, 2018.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BACZKO, Bronislaw. “A imaginação social”. In: *Enciclopédia Einaudi*, vol 5. Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1985.

- BARBOSA, Carlos Alberto Sampaio Barbosa; GARCIA, Tânia da Costa. (Org.). *Cadernos de Seminários de Pesquisa Cultura e Políticas nas Américas*. Volume I. Assis: FCL-Assis-Unesp Publicações, 2009.
- BASILIO, Miriam; BERCHT, Fatima; CULLEN, Deborah; GARRELS, Gary; PEREZ-ORAMAS, Luis Enrique, (orgs.). *Latin American & Caribbean Art: MoMA at El Museo*. New York: El Museo del Barrio & The Museum of Modern Art. 2004.
- BAXANDALL, Michael. *Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- BAYÓN, Damián. *Qué es la crítica de arte*. Buenos Aires: Editorial Columba, 1970.
- \_\_\_\_\_. (org.). *América Latina en sus artes*. Paris: Unesco; Siglo XXI Editores, 1974.
- \_\_\_\_\_. (org.). *El artista latinoamericano y su identidad*. Caracas: Monte Avila editores C.A., 1977.
- \_\_\_\_\_. (org.). *Arte Moderno em América Latina*. Madrid: Taurus Ediciones, 1985.
- BEIRED, J. L. B. (Org.); CAPELATO, M. H. R. (Org.); PRADO, M. L. C. (Org.). *Intercâmbios Políticos Mediações Culturais nas Américas*. Assis: FCL-Assis-UNESP, 2010.
- \_\_\_\_\_. "Vertentes da História Intelectual". In: BARBOSA, Carlos Alberto Sampaio Barbosa; GARCIA, Tânia da Costa. (Org.). *Cadernos de Seminários de Pesquisa Cultura e Políticas nas Américas*. Volume I. Assis: FCL-Assis-Unesp Publicações, 2009.
- BELLUZZO, Ana Maria de Moraes (Org.). *Modernidade: Vanguardas Artísticas na América Latina*. São Paulo: Unesp/Memorial, 1990.
- BENJAMIN, Walter: *Obras Escolhidas*, v.1, 2 e 3. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e a história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, v.1)
- \_\_\_\_\_. "A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica". In: ADORNO, T. *Teoria da Cultura de massa*. São Paulo: Paz e Terra, 2000. p. 221-254.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia da Letras, 2007.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2010.
- BULHÕES, Maria Amélia; KERN, Maria Lúcia (orgs.). *Artes plásticas na América Latina*. Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS, 1994.
- BURKE, Peter. *O que é história cultural?* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Testemunha Ocular: História e imagem*. Bauru, SP: EDUSC, 2004.
- BURUCÚA José Emilio. *Historia, arte, cultura: de Aby Warburg a Carlo Ginzburg*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- CANDIDO, Antonio. *Conversa cortada: a correspondência entre Antonio Candido e Ángel Rama (1960-1983)*. Pablo Rocca (ed.). Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul; São Paulo: Edusp, 2018.
- CAPELATO, M.H.R. "Modernismo latino-americano e a construção de identidades através da pintura". *Revista de História (USP)*, v. n 153, 2005, p. 251-282.
- CARDOSO, Ciro Flamarion; MALERBA, Jurandir (Orgs.). *Representações: Contribuição a um Debate Transdisciplinar*. Campinas: Papirus, 2000.

CASTELNUOVO, Enrico. *Retrato e sociedade na arte italiana: ensaios de história social da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CÁTEDRA MARTA TRABA. **El programa cultural y político de Marta Traba**. Gustavo Zalamea (ed.), Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2010.

CAUQUELIN, Anne. *Teorias da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

\_\_\_\_\_. *Arte contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CERTEAU, Michel de. *A Escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

CHAIA, Miguel (org.). *Arte e Política*. Rio de Janeiro: Editorial, 2007.

CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1990.

CHILVERS, Ian (org.). *Dicionário Oxford de Arte*. Tradução Marcelo Brandão Cipolla. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CHIPP, H. B. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

CLARK, T. J. *A pintura da vida moderna. Paris na arte de Manet e de seus seguidores*. São Paulo, Companhia das Letras, 2004.

\_\_\_\_\_. As condições da criação artística. In: SALZSTEIN, Sônia (org.). *Modernismos*. São Paulo. Cosac Naif, 2006.

\_\_\_\_\_. *Modernismos: ensaios sobre política, história e teoria da arte*. São Paulo: Cosac Naif, 2007.

COCKCROFT, Eva. Abstract expressionism, weapon of the cold war, *Art forum*, June 1974

COLI, Jorge. *O que é arte?* São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Minas Gerais: UFMG, 1999.

COSTA, Adriane Vidal; MAÍZ, Claudio (orgs.) *Nas tramas da “cidade letrada”: sociabilidade dos intelectuais latinoamericanos e as redes transnacionais*. Belo Horizonte: Fino Traço, 2018.

COTA JR., Eustáquio Ornelas. *A formação da coleção latino-americana do MoMA: arte, cultura e política (1931-1943)*. Jundiaí (SP): Paco Editorial, 2019.

COUTO, M. de F. M. Para além das representações convencionais: A ideia de arte latino-americana em debate: *Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*, p. 124–145, 2017. Disponível em:

<https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15709> . Acesso em: 12 set. 2022.

CROUSIER, Elsa. *De Europa a América: la obra critica de Marta Traba y sus evoluciones*, *Artelogie* [En ligne], 15 | 2020, mis en ligne le 20 avril 2020, consulté le 13 septembre 2022.

URL: <http://journals.openedition.org/artelogie/4962> ; DOI :

<https://doi.org/10.4000/artelogie.4962>.

DARNTON, Robert. “História Intelectual e Cultural”, In: *O beijo de Lamourette. Mídia, cultura e revolução*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

DEMENECH, Pedro. Coleção e identidade na crítica de Ángel Rama nos anos setenta. *História da Historiografia: International Journal of Theory and History of Historiography*. Ouro Preto: N. 20, abril 2016, p. 87-101.

- DENIS, Benoît. *Literatura e engajamento. De Pascal a Sartre*. Bauru: EDUSC, 2002.
- DEVÉS VALDÉS, E. *El pensamiento latinoamericano en el siglo XX. Entre la modernidad y la identidad. Del Ariel de Rodó a la CEPAL*. Tomo I Buenos Aires: Biblos, 2000.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: História da Arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: UFMG, 2015.
- DURAND, Gilbert. *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Rio de Janeiro: Difel, 1999.
- DURAND, José C. Negociação Política e Renovação Arquitetônica: Le Corbusier no Brasil. *Rev. bras. Ci. Soc.* v.6 n.16 Rio de Janeiro jun. 1991.
- EAGLETON, Terry. *A ideia de cultura*. São Paulo: Ed. Unesp, 2005.
- EDER, Rita. Muralismo Mexicano: Modernidad e identidad cultural. In: BELLUZZO, Ana Maria de Moraes (Org.). *Modernidade: Vanguardas Artísticas na América Latina*. São Paulo: Unesp/Memorial, 1990.
- \_\_\_\_\_. “Why a Latin American Art?” *Southern California Art Magazine (Los Angeles)*, no. 25 (December 1979): 62-65.
- ESCOSTEGUY, Ana. *Cartografias dos estudos culturais: uma visão latinoamericana*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.
- ESPAGNE, Michel. Transferências culturais e história do livro. *Livro-Revista do Núcleo de Estudos do Livro e da Edição*. São Paulo: Núcleo de Estudos do Livro e da Edição, n. 2, p. 21-34, 2012.
- FABRIS, Annateresa (org.). *Arte e política: algumas possibilidades de leitura*. São Paulo: FAPESP; Belo Horizonte: C/ Arte, 1998.
- FAJARDO-HILL, Cecilia; GIUNTA, Andrea (orgs.). *Mulheres radicais: arte latino-americana, 1960-1985*, 2018.
- FATIO, Carla Francisca. *Processos artísticos no continente latino-americano: uma perspectiva histórica e crítica da I Bienal latino-americana de 1978 e seu legado para a América Latina e o Brasil*. Tese de doutorado defendido no Programa de Pós-Graduação Interunidades em Integração da América Latina (PROLAM-USP). São Paulo, 2012.
- FERES JÚNIOR, João. *A história do conceito de “Latin America” nos Estados Unidos*. Bauru: USC, 2005.
- FERREIRA, Marieta M.; AMADO, Janaina; (Orgs.). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: ed. Fundação Getúlio Vargas, 1998.
- FRANCASTEL, Pierre. *Sociología del arte*. Buenos Aires: Emece, 1972.
- FRANCO, Jean. “Art and the political struggle”. In: *The modern culture of Latin America-society and the artist*. New York, Frederick A. Praeger, 1967.
- FRANCO, Stella Maris Scatena (Org.); JUNQUEIRA, Mary A. (Org.). *Cadernos de Seminários de Pesquisa*. São Paulo: Humanitas, 2011.
- \_\_\_\_\_; MISKULIN, Silvia Cezar. *Revoluções e reformas no século XX*. São Paulo: Pueri Domus Escolas Associadas, 2002.
- \_\_\_\_\_; PRADO, Maria Ligia Coelho. *Cultura e política. Participação feminina no debate público brasileiro*. In: Carla Pinsky; Joana Maria Pedro. (Org.). *Nova História das Mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2012, p. 194-217.

\_\_\_\_; TORRÃO FILHO, Amilcar. "Apresentação". In: *Revista Projeto História* (PUC-SP), Dossiê Alteridade: territórios da diferença, v. 57, 2016.

FREDRIGO, Fabiana de Souza; BITTENCOURT, Libertad Borges. Narrativas sobre a América: o trauma e suas expressões temporais. In: *Revista Eletrônica da ANPHLAC*. n.17, p. 59-86, jul.-dez. de 2014.

FREIRE, Maria Cristina M. *Arte conceitual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

\_\_\_\_.; LONGONI, Ana *Conceitualismos do Sul/Sur*. São Paulo: Editora Annablume, 2009.

\_\_\_\_. *Terra incógnita: Conceitualismos da América Latina no acervo do MAC USP*. Volumes I-III. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2015.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *A produção simbólica: Teoria e metodologia em sociologia da arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

\_\_\_\_. *A socialização da arte: teoria e prática na América Latina*. São Paulo: Cultrix, 1980.

\_\_\_\_. *As culturas populares no capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

\_\_\_\_. *A globalização imaginada*. São Paulo: Editora Iluminuras, 2007.

GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GIUNTA, Andrea. "Strategies of Modernity in Latin America", In: Mosquera, Gerardo (éd.), *Beyond the Fantastic. Contemporary Art Criticism from Latin América*, Institute of International Visual Arts, London, 1995.

\_\_\_\_. *América Latina en disputa. Apuntes para una historiografía del arte Latinoamericano*. Apresentado en el International Seminar Art Studies from Latin America, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM and The Rockefeller Foundation, Oaxaca, Febrero 1-5, 1996. Disponível em :

[http://www.esteticas.unam.mx/edartedal/PDF/Oaxaca/complets/giunta\\_oaxaca96.pdf](http://www.esteticas.unam.mx/edartedal/PDF/Oaxaca/complets/giunta_oaxaca96.pdf) (acesso em 13/07/2020).

\_\_\_\_. *Escribir las imágenes. Ensayos sobre arte argentino y latinoamericano*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2011.

\_\_\_\_. (orgs.). *Mulheres radicais: arte latino-americana, 1960-1985*, São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2018.

\_\_\_\_. [entrevista para INFOBAE]. In: BATALLA, Juan. 60 años del Di Tella: vanguardia, escándalos e historia del instituto que cambió el arte argentino para siempre. Buenos Aires: INFOBAE, Junho de 2018. Disponível em: <https://www.infobae.com/cultura/2018/07/29/60-anos-del-di-tella-vanguardia-escandalos-e-historia-del-instituto-que-cambio-el-arte-argentino-para-siempre/> (acesso 08 de junho de 2022).

GOMBRICH, E. H. *A História da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

\_\_\_\_. *Arte e ilusão*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

\_\_\_\_. *Para uma História Cultural*. Lisboa: Gradiva, 1994.

GÓMEZ, Nicolás. "Transmisiones de la crítica: Marta Traba en televisión, radio y prensa".

In: CÁTEDRA MARTA TRABA. *El programa cultural y político de Marta Traba*. Gustavo Zalamea (ed.), Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2010.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. *Sergio Milliet, 100 anos: trajetória crítica de arte e ação cultural*. São Paulo: ABCA: Imprensa Oficial, 2005.

\_\_\_\_\_. *Entre cenografias: O Museu e a Exposição de Arte no Século XX*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/FAPESP, 2004.

GONZÁLEZ, Beatriz. *Marta Traba en Pensamiento colombiano del siglo XX*. Tomo 1, Santiago Castro, Alberto Flórez, Guillermo Hoyos, Carmen Millán, eds. Universidad Javeriana, ed. Bogotá, 2007.

GORELIK, Adrian. *Das vanguardas à Brasília: cultura urbana e arquitetura na América Latina*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005.

GRECCO, P. M. F.. “Diálogos: algumas presenças intelectuais encontradas na gestação de *El laberinto de la soledad*, de Octavio Paz”. *Revista Eletrônica da ANPHLAC*, v. 01, p. 1-23, 2010.

GREENBERG, Clement. *Arte e Cultura: Ensaio crítico*. São Paulo: Cosac Naif, 2013.

GREET, Michele. *Occupying Paris: The First Survey Exhibition of Latin American Art*. In: *Journal of Curatorial Studies*, vol 3, n 2&3, 2014. pp. 212–236.

GULLAR, Ferreira. *Vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984.

HALL, Stuart. *Da Diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

\_\_\_\_\_. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução Tomás Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

HARRISON, Charles. *Modernismo*. São Paulo: Cosac Naif, 2001.

HAUSER, Arnold. *História Social da literatura e da arte*. São Paulo: Mestre Jou, 1982, Vols.2

\_\_\_\_\_. *Teorias da arte*. Lisboa: Presença, 1988.

HOBBSBAWM, Eric. *Sobre História*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

\_\_\_\_\_. *Era dos Extremos: o breve século XX (1914-1991)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

INDYCH-LÓPES, Anna. *Muralism without walls: Rivera, Orozco, and Siqueiros in the United States, 1927-1940*. Pittsburgh: University of Pittsburgh, 2009.

JAMESON, Fredric. *Cultura do dinheiro: ensaios sobre a globalização*. Petrópolis: Vozes, 2001.

LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre. *História: novas abordagens*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

LOURENÇO, Maria Cecília França. *Museus acolhem o moderno*. São Paulo: EDUSP, 1999.

MACHADO, C. E.; MACHADO JR., R.; VEDDA, M.. (Org.). *Walter Benjamin: experiência histórica e imagens dialéticas*. São Paulo: Editora UNESP, 2015,

MAGALHÃES, Ana Gonçalves. A narrativa de arte moderna no Brasil e as coleções. Matarazzo, MAC USP. *Revista Museologia & Interdisciplinaridade*, v. 1, 2012.

MALOSETTI COSTA, Laura. *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001.

MANGUEL, Alberto. *Leyendo imágenes. Una historia privada del arte*. Bogotá: Editorial Norma, 2002.

MARICONDA, Pablo Rubén. *O crítico de arte em obra*. São Paulo: FFLCH/ USP, 2001. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ts/v13n2/v13n2a06.pdf>

MARQUES, Cristiélen Ribeiro. Arte latino-americana entre vizinhos distantes e mulheres radicais. In: *Revista Visuais - Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da UNICAMP*. Nº 12. Vol 17. 2021.

MAZZA, Giovanna Pezzuol. Esculpindo a mulher indígena: produção artística e autobiográfica de Marina Núñez del Prado (1908-1995). *Dissertação de Mestrado defendida no Programa de História Social da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (USP)*. São Paulo, 2018.

MENESES, Ulpiano T. B. de. “A problemática da identidade cultural nos museus: de objetivo (de ação) a objeto (de conhecimento)” In.: *Anais do Museu Paulista. História e Cultura Material*. São Paulo, nº 1, 1993.

\_\_\_\_\_. Do teatro da memória ao laboratório da história: a exposição museológica e o conhecimento histórico. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material* (Nova série, vol. 2 - Jan./Dez. 1994). São Paulo: Museu Paulista da USP, 1994.

\_\_\_\_\_. Os usos culturais da cultura: contribuição para uma abordagem crítica das práticas e políticas culturais. In: YAZIGI, E. (Org.). *Turismo, espaço, paisagem e cultura*. São Paulo: Hucitec, 1996.

MIGNOLO, Walter D., *La idea de América Latina: La herida colonial y la opción decolonial*. Barcelona: Editorial Gedisa, 2005.

\_\_\_\_\_. A colonialidade de cabo a rabo: o hemisfério ocidental no horizonte conceitual da modernidade. En libro: *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*. Edgardo Lander (org). Colección Sur Sur, CLACSO, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. setembro 2005. pp.71-103.

\_\_\_\_\_. Geopolítica de la sensibilidad y del conocimiento. Sobre (de) colonialidad, pensamiento fronterizo y desobediencia epistémica. *Revista de Filosofía*, Nº 74, 2013-2, pp. 7-23.

MIRZOEFF, Nicholas. *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós, 2003.

MORAIS, Frederico. *Artes plásticas na América Latina: do transe ao transitório*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1979.

MYERS, Jorge. Músicas distantes. Algumas notas sobre a história intelectual hoje: horizontes velhos e novos, perspectivas que se abrem. In. SÁ, Maria Elisa Noronha de (org.). *Historia intelectual latino-americana : itinerários, debates e perspectivas*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2016. p. 23-56.

NAPOLITANO, Marcos. A relação entre arte e política: Uma introdução teórico-metodológica. *Temáticas*, Campinas, 19(37/38): 25-56, jan./dez. 2011.

\_\_\_\_\_. A arte engajada e seus públicos (1955/1968). *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 28, p. 103-124, fev. 2002. ISSN 2178-1494. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2141>>. Acesso em: 21 Nov. 2016.

NEPOMUCENO, Margarida M.C.; SUZUKI, J. C. ; ARAUJO, G. C. O. . *Organismos internacionais nas políticas culturais para a América Latina Arte, cultura e resistência*. São Paulo: FFLCH/PROLAM, 2021. v. 01.

- NOCHLIN, Linda. Why have there been no great women in the arts? ARTnews, 1971.
- OBRIST, Hans Ulrich. *Uma breve história da curadoria*. São Paulo: BEI. Comunicação, 2010.
- PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.
- PAZ, Octavio. *Pintura Mural*. In: México en la Obra de Octavio Paz III- Los Privilegios de la Vista Arte de México. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.
- PELLEGRINO, Gabriela; PRADO, Maria Lígia Coelho. *História da América Latina*. São Paulo: Contexto, 2014.
- \_\_\_\_\_. *Escrita e edição em fronteiras permeáveis. Mediadores Culturais na Formação da Nação e da Modernidade na América Latina (século XIX e primeiras décadas do XX)*. São Paulo: Intermeios, 2017.
- PIZARRO, Ana. *Las grietas del proceso civilizatorio: Marta Traba en los sesenta*. Santiago, Lom Ediciones, 2002.
- POLLOCK, Griselda. Diferenciando: El encuentro del feminismo con el canon. In: CORDERO REIMAN, Karen; SÁENZ, Inda (orgs.). *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, México, Universidad Iberoamericana, Universidad Nacional Autónoma de México, FONCA, CURARE, 2007, p.142.
- PALADINO, Luiza Mader. Projetos de modernização cultural na América Latina - década de 1950 - Intercâmbios artísticos entre Brasil e Argentina. *Arte ConTexto*, v. 3, p. 20, 2016.
- PEDROSA, Mario. “Visconti diante das modernas gerações”. Rio de Janeiro: *Correio da Manhã*. 1 de janeiro de 1950.
- PINTO, Júlio Pimentel. “Do fingimento à imaginação moral: diálogos entre história e literatura”. *Tempo*. v. 26, p. 25-42, 2020.
- PRADO, Maria Lígia Coelho. América Latina: tradição e crítica. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, n. 2, p. 167-174, set. 1981.
- \_\_\_\_\_. Repensando a História Comparada da América Latina. *Revista da História da USP*, São Paulo, n.153, p.11-34, 2005.
- \_\_\_\_\_. Uma introdução ao conceito de identidade. In: BARBOSA, Carlos Alberto Sampaio Barbosa; GARCIA, Tânia da Costa. (Org.). *Cadernos de Seminários de Pesquisa Cultura e Políticas nas Américas*. Volume I. Assis: FCL-Assis-Unesp Publicações, 2009.
- QUEIROZ JUNIOR, T. Crítica de arte. Sociologia. Compromissos políticos. In: *Ciencia e Cultura*. Suplemento, v.39, n.7, p.206, jul. 1987.
- QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANGER, Edgardo. *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: Clacso, 2005.
- RAMA, Angel. *A cidade das letras*. São Paulo, Boitempo, 2015.
- REIMAN, Karen Cordero. Aparições corporais/além das aparências: mulheres e o discurso do corpo na arte mexicana, 1960-1985. In:[catálogo] FAJARDO-HILL, Cecilia; GIUNTA, Andrea (orgs.). *Mulheres radicais: arte latino-americana, 1960-1985*, 2018.
- RÉMOND, René (org.). *Por uma história política*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2003.
- RESTREPO, E.; ROJAS, A. *Inflexión decolonial: fuentes, conceptos y cuestionamientos*. Popayán: Samava, 2010.



- RIOUX, J. P.; SIRINELLI, J. F. *Para uma história cultural*. Lisboa: Estampa, 1998.
- RODÓ, José Enrique. *Ariel*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1991.
- RUGGIERO, Amanda Saba. "Territórios da Arte Latino-Americana". São Paulo: *Revista ARA* Nº4. Outono/Inverno, 2018. Grupo Museu/Patrimônio FAU-USP.  
<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2525-8354.v0i4p99-120>
- SÁ, Maria Elisa Noronha de (org.). *Historia intelectual latino-americana: itinerários, debates e perspectivas*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2016.
- SARLO, Beatriz. *Modernidade periférica: Buenos Aires 1920 e 1930*. Trad. Júlio Pimentel Pinto; prólogo de Sergio Miceli. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- SAID, Edward W. *Cultura e imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Representações do intelectual*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- SALZSTEIN, Sônia (org.). *Modernismos*. São Paulo: Cosac Naif, 2006.
- SANTOS, Fabiana Fernandes Paiva dos. Em busca da América Latina e suas arquiteturas: contextos, proposições e tensões nas exposições do MoMA (1955 e 2015). *Dissertação de mestrado defendida na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP)*. São Paulo, 2019.
- SANTOS, Milton; SOUZA, Maria A. A.; SILVEIRA, Maria L., *Território: Globalização e fragmentação*. São Paulo: Hucitec/Anpur, 1993.
- SCHAPIRO, Meyer. *A Arte Moderna: Séculos XIX e XX*. Ensaios Escolhidos. São Paulo: Edusp, 2010.
- SCHWARTZ, Jorge. *O fervor das Vanguardas. Arte e literatura na América Latina*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- \_\_\_\_\_. *Vanguardas latino-americanas. Polêmicas, manifestos e textos críticos*. São Paulo: Iluminuras/EDUSP/FAPESP, 1995.
- SERVIDDIO, Fabiana. Exibiciones y propaganda panamericanista. La construcción de identidades culturales. In: *Anais Eletrônicos do XXXII Colóquio CBHA: Direções e sentidos da História da Arte*. Brasília, 2012.
- SEVCENKO, Nicolau. *Arte Moderna: os desencontros de dois continentes*. São Paulo: Memorial da América Latina, 1995. 32 p.
- \_\_\_\_\_. *Pindorama revisitada: cultura e sociedade em tempos de virada*. São Paulo: Editora Fundação Peirópolis, 2000. 120 p.
- SILVA, Tomaz Tadeu da (org.); HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.
- SIMIONI, Ana. Paula C.. Artistas latino-americanos na Paris modernista: a difícil consagração. *Anais Do Museu Paulista: História E Cultura Material*, 29, 1-39, 2021.  
<https://doi.org/10.1590/1982-02672021v29e17>.
- \_\_\_\_\_. *Mulheres Modernistas. Estratégias de Consagração na Arte Brasileira*. São Paulo: Edusp, 2022.
- SIRINELLI, J. F. "Os intelectuais". RÉMOND, René (org.). *Por uma história política*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2003.

SQUEFF, Letícia. “Vanguardas”. *Revista História Viva - Especial Idade Contemporânea de A a Z*, São Paulo, p. 38 - 39, 2009.

\_\_\_\_\_. Originalidade e Modernidade na Arte Latino-americana: A Exposição de arte Latino-americana [Exposition D’Arte Americain-Latin] de Paris (1924). In: COLÓQUIO LABEX BRASIL-FRANÇA. *Uma história da arte alternativa: outros objetos, outras histórias? Da história colonial ao pós-modernismo*, 2016, São Paulo. *Anais do LabeX*. São Paulo: MAC-USP e Université Paris Ouest, 2015.

STANGOS, Nikos. *Conceitos da arte moderna*. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 1995.

TORRES-GARCÍA, Joaquín. *Universalismo Constructivo*. Buenos Aires: Poseidón, 1941.

THOMPSON, John B. *Ideologia e cultura moderna*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

VASCONCELLOS, Camilo de Mello. “As representações das lutas de Independência no México na ótica do muralismo: Diego Rivera e Juan O’ Gorman”. In: **Revista de História**, N° 152 (1º semestre de 2005).

VELHO, Gilberto. *Sociologia da arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1967-1969.

VENTURI, Lionello. *História da crítica de arte*. Lisboa: Edições 70, 1998.

VILLAÇA, Mariana.. Políticas culturais na América Latina. *Revista do centro de Pesquisa e Formação*, v. 14, p. 152-168, 2022.

WEIMBERG, Liliana. *Situación del ensayo*. Cidade do México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.

WEINSTEIN, Barbara. “Pensando a história fora da nação: a historiografia da América Latina e o viés transnacional”. In: *Revista Eletrônica da ANPHLAC*, no. 14, 2013.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

\_\_\_\_\_. *Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade*. São Paulo: Boitempo, 2007.

\_\_\_\_\_. *Política do Modernismo*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.