

A “VALIDADE” DA “ARTE PARANAENSE” NA CRÍTICA DE ADALICE ARAÚJO

The “Arte Paranaense” “validity” in Adalice Araújo art critic

Luana Hauptman Cardoso de Oliveira ³⁶

RESUMO: Adalice Araújo (1931 – 2012) foi a principal crítica de arte do Paraná. Durante sua trajetória uma de suas principais preocupações foi a de que a arte e os artistas paranaenses fossem entendidos como parte de um sistema de arte nacional e não classificados como regionais. Para alcançar esse objetivo Adalice atuou em várias frentes, mas foi como crítica de arte vinculada aos jornais de Curitiba que suas ideias tiveram maior repercussão. Assim, tendo em vista o que Roland Barthes chamou de “validades”, este artigo tem como objetivo analisar o sentido do uso do termo “arte paranaense” por Adalice Araújo. A hipótese é de que ao se referir à arte do Paraná em uma chave que leva a interpretações “regionalistas” e ao mesmo tempo aproximar a produção desses artistas de discussões sobre vanguarda e “Geração 80”, Adalice Araújo cria um recurso para destacar o que, apesar de respaldado em discussões nacionais, era específico do campo paranaense, sem, no entanto, defender algum tipo de regionalismo.

Palavras-chave: Adalice Araújo. Crítica de arte. Arte do Paraná.

Abstract: Adalice Araújo (1931 - 2012) was the main art critic of Paraná. During her career, one of her main concerns was that art and artists from Paraná would be understood as part of a national art system and not classified as regional. To achieve this goal Adalice acted on several fronts, but it was as an art critic linked to the newspapers in Curitiba that her ideas had the greatest repercussion. Thus, in view of what Roland Barthes called “validities”, this article aims to analyze the meaning of the use of the term “arte paranaense” by Adalice Araújo. The hypothesis is that when referring to the art of Paraná in a key that leads to “regionalist” interpretations and at the same time bringing the production of these artists closer to discussions about avant-garde and “Geração 80”, Adalice Araújo creates a resource to highlight what , although supported by national discussions, it was specific to the Paraná field, without, however, defending any type of regionalism.

Keywords: Adalice Araújo. Art critic. Paraná art.

³⁶ Universidade Federal do Paraná. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9530680369855764> E-mail: luana_hdeoliveira@yahoo.com.br

A “validade” da crítica

A crítica de arte Adalice Araújo³⁷ teve uma carreira muito profícua no campo da arte do Paraná. Sua atuação múltipla seja como educadora, pesquisadora, diretora de museu, agitadora cultural e crítica de arte faz com que todo o material produzido por ela e a influência que ela exerceu no campo cultural de Curitiba se confundam com o próprio campo artístico do Paraná.

O início de sua atuação como crítica, a partir de 1969, representa um processo de profissionalização na crítica de arte do estado. Em um momento em que esta atividade, anteriormente concentrada em intelectuais do Rio de Janeiro e São Paulo, passa a se tornar muito mais disseminada em periódicos de várias regiões do país, seu lugar como a crítica de arte do Paraná logo é reconhecido fazendo com que essa atividade se torne, pela primeira vez, relevante na imprensa curitibana.

Durante os anos em que Adalice Araújo atuou como crítica de arte (1969 – 1995) sua aproximação com as ideias de vários críticos de sua época aconteceu sempre no sentido de afirmar a produção paranaense a partir de uma discussão artística nacional e, às vezes, internacional. Assim, ao noticiar todo o tipo de acontecimento relacionado ao cenário artístico do estado, variando sua escrita entre agenda cultural e análises críticas, Adalice dialogava com o pensamento e a atuação de vários outros críticos de destaque nacional. Frederico Morais, Roberto Pontual, Walmir Ayala, Mário Barata, foram alguns dos nomes que tiveram seus caminhos compartilhados com Adalice, seja ideologicamente ou através de parcerias profissionais. Desta forma, tendo como campo teórico as discussões sobre crítica apresentadas por Roland Barthes (2007), interessa-nos neste texto levantar alguns pontos que apoiados em um discurso “nacional” sobre arte

³⁷ A crítica de arte Adalice Araújo (1931-2012) nasceu em Ponta Grossa-PR, mas foi em Curitiba-PR que ela se tornou a principal crítica de arte do Paraná, escrevendo semanalmente de 1969 a 1974, no jornal Diário do Paraná e depois, de 1974 a 1995 no jornal Gazeta do Povo. Além disso, atuou em paralelo como professora universitária na Escola de Música e Belas Arte do Paraná e na Universidade Federal do Paraná, além de responder pela direção do Museu de Arte Contemporânea do Paraná entre 1986 a 1988.

foram utilizados por Adalice Araújo em suas análises da produção paranaense.

Hoje quase inexistente para o grande público de arte no Brasil, a crítica de arte esteve por muito tempo vinculada a jornais de grande circulação e seu exercício no Brasil iniciou-se no final do século XIX. Apesar de não haver uma pesquisa voltada à recepção³⁸ destes textos ou ao alcance deles junto aos leitores de jornais, é bastante plausível imaginar que, mesmo acessível a quem soubesse ler – dado que já deixa bastante relativo ao alcance dos jornais no Brasil – a crítica conversava com seus pares. Neste sentido, “a crítica é escrita para o público, mas a serviço da arte” (OSÓRIO, 2005, p.17) e um de seus papéis é gerar debate entre os atores do meio, discutindo a relevância das práticas que, ao longo do tempo, vão sendo propostas. Assim, o alcance das ideias e a influência do crítico dentro do campo está estritamente relacionado com o tipo de relação estabelecida com seus pares e desta forma, para Adalice Araújo era muito mais interessante ser “nacional” do que “regional”. No entanto, a singularidade de cada meio servirá para que os tantos artistas e críticos não se transformem em uma massa homogênea e tenham suas vozes abafadas e, neste sentido, é melhor ser “regional” do que “nacional”, sendo o “regional” aqui visto como elemento de distinção.

Assim, sendo o crítico interprete de uma produção artística ativa e viva e ao mesmo tempo o veículo que tornará público as práticas internas ao campo, devemos evidenciar que se “o eu do crítico e a realidade do mundo são elementos indissociáveis no trabalho literário e crítico” (AVANCINI, 1998, p.28), seu discurso corresponde a uma perspectiva histórica e nunca a uma verdade.

A partir disto e segundo Roland Barthes a crítica “é objetivamente o termo de um certo amadurecimento histórico do saber, das idéias (sic), das paixões intelectuais, ela é uma necessidade (...) a construção da inteligência

³⁸ Levantamento realizado online a partir das palavras chaves: recepção/leitura de crítica de arte; recepção de crítica de arte no Brasil; leitura de crítica de arte.

de nosso tempo” (BARTHES, 2007, p. 162). Além de sua função como mediadora entre arte e público é reveladora das ideias de um determinado momento. Isto quer dizer que o discurso crítico está sujeito a regras referentes a um determinado sistema de signos e isso não traz em si uma verdade, mas uma interpretação daquela cena a partir de critérios artísticos e referências pessoais. No caso da arte estas regras pertencem ao estético, ao formal, ao imagético. Assim, as questões que definem, por exemplo, um artista, pintor, da década de 1980 no Brasil como “Geração 80” não é simplesmente o fato dele fazer pinturas ou de produzir durante a década de 1980, mas sim que as suas pinturas trazem um determinado conjunto de características – temáticas e formais – que o aproximam de um debate que levou a caracterizar vários artistas daquele momento como Geração 80.

É nesse sentido que Barthes vai afirmar que a função da crítica não está relacionada à produção de verdades, mas sim à de “validades”. Para ele, “uma linguagem não é verdadeira ou falsa, ela é válida ou não: válida, isto é, constituindo um sistema coerente de signos” (BARTHES, 2007, p. 160), próprio da estrutura daquele campo do saber. Caberia a crítica então, aproximar, a partir dos argumentos que ela mobiliza, os discursos que lhe são ofertados em sua época do formalismo em obra, ou seja, da produção artística.

Barthes fala a partir da literatura, mas acredito que seu raciocínio seja plenamente transponível à arte. Diz ele que o propósito da crítica não deve ser:

(...) o deciframento do sentido da obra estudada mas a reconstituição das regras e constrangimentos de elaboração desse sentido; com a condição de admitir imediatamente que a obra literária é um sistema semântico muito particular, cujo fim é dar “sentido” ao mundo, mas não “um sentido”; a obra, pelo menos a que chega geralmente ao olhar do crítico, e talvez seja essa uma definição possível de “boa” literatura, a obra nunca é completamente insignificante (misteriosa ou “inspirada”) nem jamais completamente clara; ela é, se se quiser, sentido *suspenso* (...). (BARTHES, 2007, p.161)

Assim, alimentado por esse sistema de significados e por todas as demais informações disponíveis para além deste, o crítico fará sua leitura desse “sentido suspenso” da obra.

Desta forma, não cabe na aproximação de Adalice Araújo com seus pares buscar verdades em seus discursos ou tentar mostrar qual grupo de artistas e suas respectivas produções estariam “mais certos” do que o outro, mas sim, buscar “validades”, ou seja, entender os sentidos dos discursos, os signos e como eles se estabeleceram no campo. Por exemplo, não discutiremos neste artigo se houve ou não vanguarda no Paraná ou se a “Geração 80” se constituiu aqui da mesma forma e com os mesmos dilemas que no Rio de Janeiro, mas sim em que medida existe coerência entre as ideias e as práticas, se há uma validade de raciocínio que permitiu à Adalice Araújo apresentar a produção artística do Paraná a partir de debates nacionais e ao mesmo tempo destacar a “regionalidade” da arte do Paraná sem diminuir seu valor.

Os debates “nacionais” ou as mudanças na crítica entre os anos 1960 e 1980

A partir da segunda metade dos anos 1960 artistas com propostas inovadoras como a abstração informal (tachismo) e a abstração geométrica criaram um campo próprio, relativamente autônomo e ampliado não só para as linguagens artísticas, mas para todo o sistema da arte. Críticos como Ferreira Gullar, no entanto, questionavam essa autonomia, entendendo que essas experimentações eram o contraponto de uma arte verdadeiramente nacional, por que, de acordo com ele, essas movimentações “não eram colocadas numa história própria, ao contrário do que acontecia na Europa e nos Estados Unidos, constituindo-se assim como uma ruptura negativa nas trajetórias artísticas locais (REIS, 2006, p.18).

Em partes, a historiadora Maria de Fátima Morethy Couto (2012) confirma esse panorama ao dizer que a insatisfação de parte da classe artística com o

juízo da crítica que se baseava em antigos ismos – expressionismo, abstracionismo, surrealismo etc. – era internacional. Jasper Johns e Robert Rauschenberg nos Estados Unidos, promoviam “o fim da “ditadura dos expressionistas abstratos”” e na Europa, um grupo de artistas liderados pelo crítico Pierry Restany pedia a definição de uma nova expressividade através da “apropriação de fragmentos do real para fins poéticos” (COUTO, 2012, p.73). No entanto, ao contrário de Gullar, Couto também insere o Brasil nesse panorama ao dizer que os artistas brasileiros tentavam promover “um diálogo crítico com a realidade nacional, com a tensa situação política do país, e ao mesmo tempo pretendiam suscitar a integração entre prática artística e reflexão teórica por meio de debates e da publicação de textos diversos” (COUTO, 2012, p.72). Assim, apesar de beber em fontes internacionais, o contexto (instável) político brasileiro criava para a produção daqui condições singulares e por isso, os resultados não se aproximavam formalmente da produção da Europa ou dos Estados Unidos. Isso ficou tão evidente que o próprio Ferreira Gullar reavaliou sua posição mais tarde, passando a entender a vanguarda não como simples ruptura da arte nacional, mas como operação de absorção crítica ligadas às experimentações artísticas internacionais (REIS, 2006, p.19).

Assim, tanto Couto (2012) quanto Reis (2006) apontam vários eventos que foram, em alguma medida, representativos das mudanças pela qual o campo da arte passava naquele momento. A primeira exposição neste sentido foi *Opnião 65*. Realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, de agosto a setembro de 1965, teve a presença de 17 artistas brasileiros e 13 estrangeiros, representando, segundo Paulo Reis “o momento privilegiado no qual as discussões sobre a volta da figuração tomaram corpo pela primeira vez e de forma variada” (2006, p.31). Foi nesta exposição que Hélio Oiticica apresentou seus *Parangolés* ao mundo e, a partir deles, questionamentos sobre as estruturas da arte e das instituições foram levantados, mostrando que o objeto de arte não dependia do “cavelete” ou do cubo branco para ser entendido como tal.

Depois disso *Proposta 65, Opinião 66 e Proposta 66* propuseram novas problematizações, como: debates públicos sobre a vanguarda no Brasil, abrindo “as portas para a constituição de um projeto de arte experimental nos anos 60 ao unir as pesquisas de figuração de vertente pop com as pesquisas derivadas do concretismo e neoconcretismo dos anos 50” (REIS, 2006, p.39); debates entre críticos e artistas e a necessidade de reformulação da vanguarda brasileira em relação ao que estava acontecendo fora do Brasil; e, a tentativa de definição a partir do termo *nova objetividade brasileira* de todas as experiências que estavam preocupadas com a tomada de posições políticas, a superação do quadro de cavalete e a participação corporal, tátil e visual do espectador naquele momento.

Para além disso é importante lembrar que também havia os artistas que não se aproximaram dessas discussões e continuavam ligados, por exemplo, ao movimento concretista dos anos 1950, com uma produção que, apoiada por *marchands*, não tinha sofrido grandes abalos e continuava a ser vendida, exposta e premiada.

Integrando-se às linguagens contemporâneas apenas na década de 1960, o Paraná passou a estar mais conectado com as discussões nacionais e, mesmo afastado fisicamente do epicentro desses debates o Salão Paranaense passou a ser visado não só por artistas locais, mas por artistas do eixo Rio-São Paulo, ganhando reconhecimento nacional.

O Salão Paranaense de 1968 abriu suas portas já sob a vigência do Ato Institucional nº 5, de 13 de dezembro. Nos próximos anos, o AI-5 restringiria ainda mais a liberdade de expressão de todos através de várias medidas radicais como censura prévia, prisão sem habeas corpus, violência policial e tortura, entre outros.

Foi neste momento que começaram a aparecer no Salão os primeiros artistas dispostos a reavaliar a relação entre arte e vida social. Essas novas propostas, mesmo a partir de obras de artistas de fora do estado, pois “entre os artistas paranaenses dos anos 1960, o silêncio, em obra, diante

dos problemas específicos da ditadura militar é um fato concreto” (FREITAS, 2013, p.113), encontraram no Paraná um terreno fértil e receptível. Acontecia assim um intercâmbio de ideias através de críticos e artistas que participaram do evento: Anna Bella Geiger (1963), Antônio Dias (1963), Rubens Gerchman (1964), Frederico Nasser (1965 e 1967), Antônio Manuel (1966 e 1968), Ivan Serpa (artista em 1961 e júri, 1968), Mário Pedrosa (júri, 1961), Frederico de Moraes (júri, 1961), foram alguns dos nomes que propiciaram essa aproximação das cenas.

Apesar dos artistas do Paraná ainda não terem articulado as questões de arte e vida em suas poéticas, não em relação a uma temática, mas no sentido da apropriação do que caracterizou essa tendência, como o uso de elementos cotidianos, a incorporação da dinâmica social da cidade, a introdução do debate político, uma participação efetiva do público na obra ou ainda, a criação de uma atmosfera de troca onde artista e observador compartilhavam o mesmo status, o sentimento de que este era o caminho estava presente ideologicamente e se confirmou com a premiação do Salão de 1968 para Antônio Manuel com a obra Movimento estudantil. A afirmação de sintonia para a arte daquele momento e contra o regime militar se deu não apenas pela premiação bastante representativa, mas pela forma com que esta aconteceu:

Como ocorria até 1976, as premiações de 1968 foram majoritariamente concedidas pelo Governo do Estado do Paraná, através de diversos de seus órgãos. De um total de NCr\$ 16.100,00 em dinheiro, mais da metade – NCr\$ 8.500,00 – veio dos cofres públicos estaduais. Curiosamente, talvez por alguma lúdica e inteligente sutileza da comissão julgadora – que era afinal, quem decidia qual prêmio de qual instituição iria para qual obra –, o único prêmio federal coube à Antônio Manuel. A premiação? Uma ironia: ao garantir NCr\$ 1.000,00 para o bolso do artista, Movimento Estudantil foi laureada com o “prêmio Universidade Federal do Paraná” – justamente o maior palco da movimentação estudantil paranaense em 1968. (FREITAS, 2013, p.143)

Essa efervescência entre política e arte está inserida no que ficou caracterizado como a longa década de 1970. O ano de 1968 e a instituição

do AI-5, juntamente com os movimentos de maio pelo mundo, são o marco inicial de um período que, segundo Maria Librandi Rocha (2005, p.244) se estenderá até 1984 com o início da redemocratização. Nesse momento, para Marcos Napolitano (apud LIBRANDI, 2005, p.244), três grandes circuitos coexistiram e influenciaram a cultura e a arte: “1) o nacional-popular engajado, ligado à esquerda ortodoxa; 2) o circuito alternativo, das vanguardas e subculturas jovens pós-68 e; 3) o circuito da indústria cultural (editorial, fonográfica e televisual)”, que caracterizou um confronto entre anti-arte e sociedade do espetáculo. Assim, a experimentação da vanguarda e as novas discussões trazidas a partir da tecnologia, por exemplo, passarão a coexistir, mas, já na década seguinte as discussões em arte tomarão outro caminho e as ideias do crítico de arte italiano Achille Bonito de Oliva terão uma recepção positiva entre alguns críticos no Brasil.

Frederico Morais, por exemplo, será um de seus divulgadores. No texto “A transvanguarda, o último grito vital vive entre a comédia e o drama”, publicado no Jornal O Globo, em 1982, diz que:

Esta nova pintura, que parece indicar finalmente, o tão esperado estilo dos anos 80 (...). O termo transvanguarda é o que parece falado a maior fortuna crítica. Foi cunhado pelo crítico italiano Achille Bonito Oliva (...) – nas décadas anteriores, a arte era experimental e continha dentro de si uma idéia (sic) otimista de seu desenvolvimento. No fundo existia uma espécie de euforia criativa, ligada à idéia (sic) de que para atualizar a arte bastava experimentar novas temáticas, novos materiais. Hoje, o presente está atravessado por instâncias do passado e por dúvidas, problemáticas e atitudes que põem em discussão essa euforia que a vanguarda praticou com excessivo otimismo.” (MORAIS, 1982)

Em seu manifesto *Avanguardia, Transvanguardia*, Achille Bonito celebrou a criatividade trazida pela pintura na década de oitenta, entendendo a obra de arte como objeto encarnado, coexistente entre pensamento e materialidade, onde o artista era o sujeito criador. Portanto, o experimentalismo das décadas de 1960-70, teria se transmutado e se

aproximado das emoções individuais, sendo transportado para a pintura através de procedimentos e desenvolvimentos próprios da linguagem. A pesquisa particular, individual, em detrimento de um grupo ou homologação internacional se tornou um elemento importante neste momento, uma vez que houve um retorno para uma produção voltada para o próprio campo da arte. Serão esses os critérios que identificarão a produção de toda uma geração como “Geração 80”.

Assim, a partir dos debates divulgados por diversos críticos na imprensa nacional durante as transformações que a arte viveu nos períodos de 1960 a 1980 a arte produzida no Paraná será divulgada por Adalice Araújo a partir de problemas análogos aos nacionais, mas sem deixar de lado as particularidades “paranaenses”. Desta forma, assim como os artistas da década de 1970 serão classificados por Adalice Araújo como vanguarda, a década seguinte será identificada como “Geração 80”. No entanto, esses termos sempre estarão seguidos do adjetivo “paranaense” e é nesse sentido que acreditamos que ao aproximar a produção do Paraná dessas discussões “nacionais” Adalice dá a produção local um sentido global ao mesmo tempo que destaca as qualidades locais.

Aproximações críticas ou a “validade” da “arte paranaense”

Em 1969, a partir do diretório estudantil da Escola de Música e Belas Artes do Paraná, Adalice Araújo promoveu o I Encontro de Arte Moderna, evento que acontecerá anualmente até 1980. “Centrados na discussão sobre as promessas e os impasses da vanguarda no país, os eventos aproximaram-se do horizonte contracultural (...)” (FREITAS, 2017, p.87). Associando-se às propostas entre arte e vida, onde as situações eram as mais banais e colocavam artista, crítico e público no mesmo patamar de criação, os Encontros promoveram ações emblemáticas como: “Sábado de Criação”, “Expedição Poética ao Centro Politécnico”, “Gravura conceitual de Anna Bella Geiger”, “Gincana ambiental de Josely Carvalho” (FREITAS, 2017), entre outras. Os III e IV EAM, por exemplo, que contaram

com a presença do crítico Frederico Morais, se aproximaram muito de sua proposta dos “Domingos de Criação”³⁹, realizadas em 1971 no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

No todo, essas ações apontavam para uma preocupação por parte de Adalice, de uma “uma forma de democratização, de acesso à cultura para muita gente, e da introdução da arte contemporânea” (ARAÚJO, 2005) no Paraná, uma equivalência da cena local a partir de pessoas e diálogos que estavam em voga no cenário nacional.

Contando com a presença de artistas como Anna Bella Geiger, Artur Barrio, Frederico Nasser, Jocy de Oliveira, José Rezende, Josely Carvalho, Paulo Leminski, Pedro Escosteguy e Pietrina Checcacci, além de críticos como Frederico Morais, Mário Barata, Roberto Pontual e Walmir Ayala, os Encontros comportaram palestras, lançamentos de livros, cursos práticos e manifestações artísticas radicais. Centrados na discussão sobre os eventuais limites estéticos e políticos da vanguarda brasileira, os eventos aproximaram-se do imaginário contracultural, e com ele viabilizaram as primeiras ações performáticas realizadas no Paraná. No entendimento da própria Adalice, os Encontros de Arte Moderna “introduziram a contemporaneidade na arte paranaense”. (FREITAS, 2017, p.10)

Sobre o II Encontro de Arte Moderna, Adalice relata o seguinte:

A sua característica principal é a integração da arte paranaense na realidade nacional; visto que uma das principais propostas é não só valorizar como divulgar o que é nosso. Existindo ao mesmo tempo o sentido de dinamizar e pesquisar a contemporaneidade brasileira. Entre outros, participará como convidado especial o crítico de arte Roberto Pontual (...) [que] pretende não só fazer uma pesquisa “in loco” sobre arte paranaense, como também organizar uma seleção dos artistas que julgar mais representativos para uma “Mostra de Arte Paranaense Contemporânea” a ser realizada numa das principais galerias do Rio de Janeiro. (ARAÚJO, 1970)

³⁹ Os temas dos Domingo de criação foram, em ordem cronológica: 24 de janeiro, "Um domingo de papel"; 17 de março, "O tecido do domingo"; 29 de março, "O domingo por um fio"; 25 de abril, "Domingo terra a terra"; 28 de maio, "O corpo e o domingo"; e 29 de julho, "O som do domingo"

Na sequência do texto, Adalice destaca os trabalhos de Pietrina Checacci, Fernando Calderari, João Osório Brzezinski, José Altino, Inácio Rodrigues e Vicente Sgreccia como possíveis nomes para figurarem na exposição de Pontual, revelando que os Encontros não tinham apenas uma intenção de reconhecimento da produção dos artistas do Paraná, no Paraná, mas uma tentativa de “integração” da arte daqui com a “realidade nacional”. Além disso, os EAM também proporcionavam, a partir da atuação de atores externos ao Paraná, como é o caso de Roberto Pontual, certa “validação nacional” desses artistas. No entanto, para além dessa “dependência” do “nacional”, o texto enfatiza a necessidade de “não só valorizar como divulgar o que é nosso”, explicando o porquê do uso “arte paranaense”.

Em outro texto, Adalice nomeia mais alguns artistas do Paraná como “vanguarda paranaense” (ARAÚJO, 1972). Para ela Ivens Fontoura, Carlos Zimmermann, Bia Wouk e Tereza Bakker, participantes do Salão Paranaense de 1972 representavam a vanguarda paranaense e em relação à vanguarda nacional, ao menos no Salão de 1972, “a vanguarda paranaense leva vantagem” em relação ao aceite do público. Neste mesmo texto, Adalice traz a opinião de outro crítico que valida sua análise a respeito da vanguarda em relação aqueles artistas:

Antonio Bento de Araújo Lima, um dos pioneiros da moderna crítica de arte no território nacional, autor de “Manet no Brasil” e “A crítica de vanguarda”, voltou recentemente de Paris, onde representou o Brasil como presidente da Associação de críticos de Arte. Manifestou-se surpreso com Curitiba declarando: Eu tive de sua terra a melhor impressão possível, sobretudo porque neste salão apareceram trabalhos que eu considero de vanguarda não só nacional como internacional. Eu cito o caso dos cartomas de Aluísio Magalhães que estão em plena atualidade na Europa, sendo apresentados inclusive na Documenta de Kassel que é a exposição de maior gabarito no mundo atual. Considero a proposta de Ivens Fontoura como uma obra importante para o Brasil – uma proposta ecológica e ambiental da maior contemporaneidade. Há outros artistas jovens no Paraná que estão perfeitamente atualizados / cuja participação dá dignidade e um interesse nacional a este salão. (ARAÚJO, 1972)

Existe, portanto, um diálogo que legitima a análise de Adalice, mas é interessante notar que ao contrário do crítico Antônio Bento que depõe sobre as obras dos artistas paranaenses em um sentido de vanguarda nacional mesmo, Adalice prefere a designação “vanguarda paranaense”.

Essa tendência de (re)valorização ⁴⁰ do “regional” passa a ficar mais evidente a partir da segunda metade da década de 1970, quando a arte brasileira passa a viver o que a crítica de arte Aracy Amaral chamou de “estado de espera” (OLIVA, 2017, p.64). Neste momento a pauta da importância de uma identidade da arte nacional, da busca das raízes da arte brasileira, ganham mais espaço na crítica. Para Frederico Moraes essa preocupação foi marcada por uma aproximação com artistas de fora do Rio de Janeiro como, por exemplo, Humberto Espíndola (MS), Juraci Dórea (BA), João Câmara (PB), entre outros (OLIVA, 2017, p.62) e ainda, a retomada da importância do Núcleo Bernardelli ⁴¹ em oposição aos artistas da Semana de Arte Moderna de 1922. Já Adalice Araújo aproxima-se da arte catarinense, sendo convidada a participar dos simpósios da I Bienal Latino-Americana de São Paulo ⁴² que aconteceu em 1978 sob a coordenação do crítico peruano Juan Acha. O tema central da Bienal, Mitos e Magia, coincidia com o tema de sua tese livre docência: Mito e Magia na Arte Catarinense ⁴³ publicada no ano anterior e estava inserida nessa retomada das discussões sobre identidade da arte brasileira.

O eixo central da pesquisa de Adalice Araújo sobre a arte de Santa Catarina analisava aquela produção a partir de uma relação mítica do artista com a natureza e com a necessidade humana de acreditar em algo que está além

⁴⁰ A escolha do uso do termo revalorização desta forma: “(re)valorização”, busca ressaltar que a valorização do regional como identidade da arte brasileira já aconteceu no modernismo, no entanto, o ressurgimento desta proposta traz novos elementos e acontece de uma forma mais ampla, inserida em um contexto de América Latina.

⁴¹ Fundado em 1931, o Núcleo Bernardelli era composto por um grupo de pintores modernistas influenciados pelos movimentos vanguardistas da Europa. Participaram do Núcleo nomes como Milton Dacosta, Bruno Lechowsky, Eugenio Proença Sigaud, Bráulio Poiava, Quirino Campofiorito, Joaquim Tenreiro, entre outros.

⁴² PONTUAL, Roberto. Hay que hablar. Jornal do Brasil, Caderno B, 12 de novembro de 1978. Os simpósios do evento contam com a participação de Nestor Canclini, Jorge Alberto Manrique, Rita Eder, entre outros.

⁴³ A tese “Mito e Magia na Arte Catarinense” foi apresentada por Adalice Araújo em 1977 por ocasião do concurso para a disciplina de História da Arte na Universidade Federal do Paraná.

do mundo físico. Ela sugere que o folclore e as tradições locais poderiam ser a chave de leitura da poética de alguns artistas que relacionavam o imaginário e o mundo mito-mágico com um universo de símbolos e crenças.

O estado Santa Catarina, mais especificamente a ilha de Florianópolis que é conhecida como “Ilha da magia”, é cercada por inúmeras histórias de bruxas e lendas que fazem parte do folclore daquela região. Assim, a correlação feita por Adalice Araujo entre essa temática popular e a produção poética dos artistas de lá advém da necessidade de defender a identidade cultural catarinense a partir de uma construção própria daquele lugar e não com reducionismos que classificam todo o sul do país como uma Europa abrazeirada. Desta forma, através da análise das obras de artistas que estavam em produção naquele momento, Adalice apresenta uma arte catarinense a partir desta linha “mitológica” que não separa qualitativamente o que era fantasia, mito, religião ou contemporaneidade.

Sendo assim, o debate de questões identitárias a partir de uma produção da qual ela não fazia parte deixa claro um incomodo que Adalice tinha em relação a classificações “regionalistas” que, obviamente, eram dadas por aqueles que se classificavam como “centro”. Para ela, a contemporaneidade era uma questão temporal e sincrônica. O fato de estar fora do eixo Rio/São Paulo não significava uma desqualificação da produção, mas sim, a possibilidade de se construir local e nacionalmente.

Essas discussões que buscavam definir um novo tipo de arte que pudesse ser identificada como “arte brasileira” e que ainda traziam traços da vanguarda passam a dividir espaço, no final da década de 1970, com um novo contexto que surgia a partir da redemocratização do Brasil e mudava novamente a posição de artistas e críticos. O ensaio “Arte brasileira, anos 70: o fim da vanguarda?” publicado em 1979 por Frederico Moraes marcava não só uma nova fase do crítico, mas a ruptura com os ideais da vanguarda e uma aproximação com novos horizontes.

Para alguns artistas, a sensação é quase de alívio: a vanguarda acabou. Libertos da camisa de força da vanguarda, que os obrigava a estar sempre na linha de frente, na guerra diária da arte, e que nos anos 60 transformou-se em autêntica guerrilha artística, sentem-se, hoje, livres para fazer o que bem entendem, por exemplo, pintar e desenhar. E redescobrem, com indisfarçável alegria, a importância do gesto, da cor e do traço e sentem outra vez o prazer de realizar um trabalho simples, direto, comunicativo e, naturalmente, mais modesto em seus objetivos, mas quem sabe, socialmente mais eficaz, e menos egocêntrico no seu conteúdo. (MORAIS, 1985)

Esse momento estava ligado a um cenário internacional de “retorno à pintura” que mesmo não consensual entre os críticos e artistas do período, rotularia a produção daquele momento como “Geração 80”. Junto com essa pintura de cunho mais experimental, concebida a partir de novos pressupostos como uso abusivo das cores, grandes formatos, uso de objetos do cotidiano, gestualidade, figurativismo e expressionismo, existia uma sensação de que a autonomia da arte enquanto construtora de significado perdia sentido junto aos jovens artistas, marcando essa tendência, para alguns críticos, como reacionária.

Quando a exposição “Opinião 65”, uma das principais exposições para a vanguarda no Brasil, foi remontada em 1985, Moraes não deixou de reafirmar sua visão de que a pintura passava a ditar as regras:

A remontagem de Opinião 65, na aurora da Nova República, quando, no Brasil e no Mundo, a pintura retoma o filão figurativo, ganha um significado preciso. Afinal, estamos todos nós, brasileiros, os artistas inclusive, nos esforçando por criar uma nova imagem do país, depois de um longo período de dificuldades. E um país não se constrói sem a contribuição imaginativa do artista. (MORAIS, 1985)

O crítico via nesse cenário o peso do mercado, entendido como baliza de reordenamento da arte: “Ora, o filé do mercado sempre foi a pintura e é ela, portanto, que volta a dominar, se é que já o deixou alguma vez” (MORAIS, 1979, p.44-45). Entretanto, não parece que a economia do

período apontava para um crescimento desse tipo de venda. “Com uma inflação anual de 100%, o quadro precisava pelo menos dobrar de preço de um ano para outro, sob pena de corroer o investimento feito” (MARANCA, 1981), portanto, a afirmação de Moraes, talvez não aponte para um mercado de arte aquecido, mas, sim, usa esse filão para justificar um tipo de produção que mudava completamente seus preceitos.

Já Adalice Araújo recusava a influência do mercado apesar de também ver que seria “na pintura que a Geração 80, no Paraná, encontrará um de seus mais fortes veículos de expressão” (ARAÚJO, 1987, p.25) do período.

A Geração 80, no Paraná, vem conseguindo manter uma postura de total independência face à política cultural, não se deixando, por outro lado, corromper pela merchandise local. É impossível explicar o fenômeno desta geração como uma simples releitura do que se passa no eixo Rio/São Paulo ou na jovem pintura italiana ou alemã. (ARAÚJO, 1995, p.25-26)

Esse trecho do texto “Paraná e Santa Catarina” de Adalice Araújo reafirma mais uma vez nossa hipótese. Ao utilizar o termo “Geração 80, no Paraná” Adalice especifica que mesmo se tratando da “Geração 80”, parte do contexto nacional, no Paraná, essa geração é diferente. Apesar de conectada com Rio/São Paulo, ela é independente e não uma simples releitura de contextos distintos, ou seja, estamos conectados, mas temos nossas preocupações locais.

Em outro texto, Adalice Araújo identifica a “Geração 80” em três artistas paranaenses a partir do que ela chamou de “experiência existencial curitibana”.

Obras de três dos mais representativos artistas paranaenses da Geração 80 – Geraldo Leão, Mohamed e Rossana Guimarães – estão sendo mostrados desde a última 5ª feira, 05 de fev., no Paço das Artes, Av. Europa, 158, em São Paulo. (...) Cada qual com uma personalidade muito definida, mas representando a experiência existencial curitibana da Geração 80, que tem no questionamento um de seus traços mais característicos. (ARAÚJO, 1987)

Percebe-se então, que as aproximações de Adalice Araújo com o debate nacional se construíam a partir de uma sincronicidade, uma “evolução” própria das dinâmicas da produção artística que se refletia na produção do Paraná.

Assim, se no Paraná a arte dos anos 1960-70 não defendeu, em linhas gerais, um discurso político-combativo, a aproximação com o contexto nacional aconteceu em uma chave mais formal, a partir da percepção da introdução de novos materiais e propostas mais aberta pelos artistas paranaenses. Nesse sentido, a ruptura aqui, não assumiu um caráter de separação que deixava para trás uma “arte de guerrilha”. Houve sim, uma mudança de leitura que via a vanguarda como um momento vencido e que, na década de 1980, voltará a ver a pintura como a grande representante da arte.

Desta forma, a partir dessa breve análise podemos levantar alguns pontos que caracterizam a aproximação da crítica de Adalice Araújo com o debate nacional a partir do que Barthes chamou de “validades”: 1) no período de 1960, apesar da produção artística “nacional” assumir questões mais políticas, a busca de uma aproximação entre arte e vida que justificavam aquelas propostas também apareceram na crítica e na produção paranaense, seja no acolhimento das obras cariocas em nosso circuito, como foi o caso da premiação de Antônio Manoel no Salão Paranaense, seja na proposição dos Encontros de Arte Moderna como “aproximador” dessas ideias ou incentivador de práticas abertas; 2) na década de 1970 a produção artística de vanguarda continuou, mas junto dela preocupações “nacionais” de retorno ao regional como resgate da “arte brasileira” aparecem na crítica nacional e também em Adalice Araújo. Sua aproximação com a arte catarinense lhe permitiu falar sobre questões de “identidade” a partir de outra produção e ainda assim continuar defendendo como contemporânea questões regionais da arte, e, 3) finalmente, na década de 1980 discurso e prática pareceram assumir um caráter mais homogêneo, para além das particularidades de cada lugar. O

crítico Frederico Moraes, por exemplo, passou a ver na pintura a verdadeira liberdade artística que os artistas de vanguarda tinham sido privados, aproximando esse novo cenário das questões de mercado, já Adalice, apesar da recusa da influência do mercado, vê nessa geração o momento em que o Paraná entra em sincronia com o cenário nacional.

Desta forma, a designação “arte paranaense” nos textos de Adalice Araújo deve ser lida como afirmação de uma produção que ao estar conectada com o mundo, considerava e conversava com a sua realidade e que nem por isso, deveria ser considerada uma arte menor, regional, pois para Adalice Araújo havia um “inconsciente coletivo” (ARAÚJO, 1987) que gerava nos artistas do mundo inteiro preocupações análogas e que também se fazia sentir entre os jovens artistas curitibanos, de uma produção que ao “dar “sentido” [ao seu] mundo”, também fazia parte do mundo.

Referências

- AVANCINI, José Augusto. **Expressão plástica e consciência nacional na crítica de Mário de Andrade**. Porto Alegre: Ed. Universidade UFRGS, 1998.
- ARAÚJO, Adalice. **A participação de Roberto Pontual no II Encontro de Arte Contemporânea**. Diário do Paraná, 20 de setembro de 1970.
- ____. **Arte – é hoje pró-texto**. Diário do Paraná, Curitiba, 27 ago. 1972.
- ____. **Salão da Jovem Arte Paranaense**. Diário do Paraná, 19 de novembro de 1972.
- ____. **Arte paranaense/geração 80**. Jornal Gazeta do Povo, fev. 1987.
- ____. **Raul Cruz artista símbolo da Geração 80**. Curitiba: Revista Galerie, ano I, n.º. 9, 1987, p. 25.
- ____. Paraná e Santa Catarina. In: **BR80: pintura Brasil década 80**. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1991, p. 25-26.
- ____. **Paranismo e a Arte Pós-Moderna**. Gazeta do Povo, 26 de julho de 1987. Acervo MAC.
- ____. **Entrevista concedida a Lilian Hollanda Gassen**. Curitiba, 27 jun. 2005, p. 2.
- BARTHES, Roland. **Crítica e verdade**. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 157-164.
- CORREIO BRAZILIENSE. **Arte moderna consagra porco empalhado**. 9 de janeiro de 1968.
- COUTO, Maria de Fátima Morethy. Arte engajada e transformação social: Hélio Oiticica e a exposição Nova Objetividade Brasileira. *Estud. hist. (Rio J.)* vol.25 no.49 Rio de Janeiro Jan./June 2012.

FREITAS, Artur. *Arte e Contestação: o Salão Paranaense nos anos de chumbo*. Curitiba: Medusa, 2013.

_____. *Festa no vazio: Performance e contracultura nos Encontros de Arte Moderna*. São Paulo: Intermeios, 2017.

LIMA, Pedro Ernesto Freitas. **“A Nova crítica” que nasce da crise: crítica no Brasil nos anos 1960-70**. Anais do II Colóquio de Teoria Crítica e História da Arte, 2015.

MARANCA, Paulo. **As medidas para superar a crise**. Folha da tarde, São Paulo, 28 de agosto de 1981.

MORAIS, Frederico. **Arte brasileira, anos 70: o fim da vanguarda?** Revista Módulo, Rio de Janeiro, n. 55, p. 50-60, set. 1979.

_____. **A Transvanguarda, último grito vital, vive entre a comédia e o drama**. O Globo, 02 de janeiro de 1982.

_____. **Opinião 65: ontem, hoje**. In: **Opinião 65**. Rio de Janeiro: Galeria Banerj, 1985.

PONTUAL, Roberto. **Hay que hablar**. Jornal do Brasil, Carderno B, 12 de novembro de 1978.

OLIVA, Fernando Augusto. **Um crítico em mutação: Frederico Moraes e a arte brasileira em três momentos (1966-1973; 1974-1984; 1985-2012)**. Tese Doutorado, ECA-USP, 2017.

OSÓRIO, Luiz Camillo. **Razões da crítica**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 2005, p. 17.

REIS, Paulo R. O. *Arte de vanguarda no Brasil: os anos 60*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

ROCHA, Maria Librandi. *Anos 70: trajetórias*. São Paulo, Iluminuras, Itaú Cultural, 2005.

Trabalho recebido em: 01 de novembro de 2020.

Publicado em: 30 de dezembro de 2020.

Como citar este artigo:

OLIVEIRA, L. H. C. de. A “validade” da “arte paranaense” na crítica de Adalice Araújo. **Revista do Colóquio**. Recuperado de <https://periodicos.ufes.br/colartes/article/view/33055>