

Futuros da História da Arte: 50 anos do CBHA

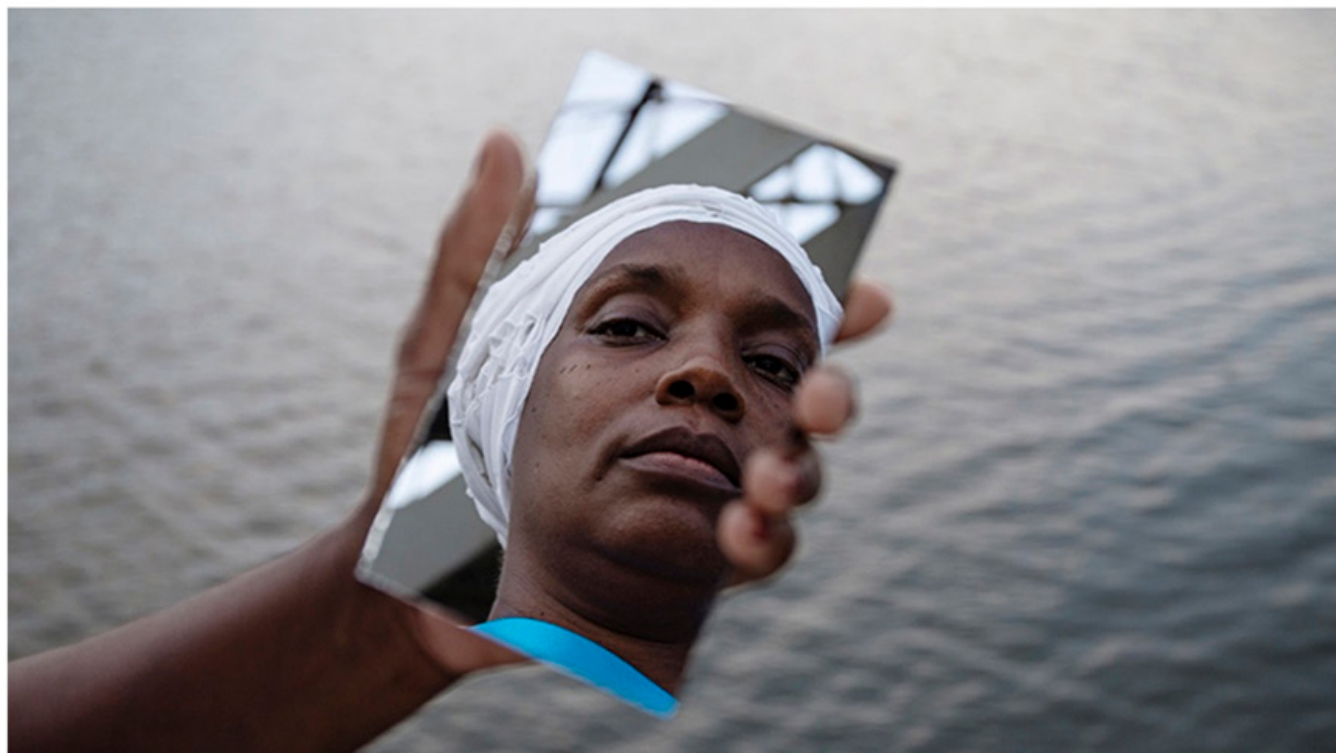


Imagem: Aline Motta, (Outros) Fundamentos, 2017-2019

Anais | Edição especial

42º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte
07 a 12 de novembro de 2022 - Rio de Janeiro, Brasil

Locais de realização:
Universidade Federal do Rio de Janeiro
Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro



Futuros da História da Arte: 50 anos do CBHA

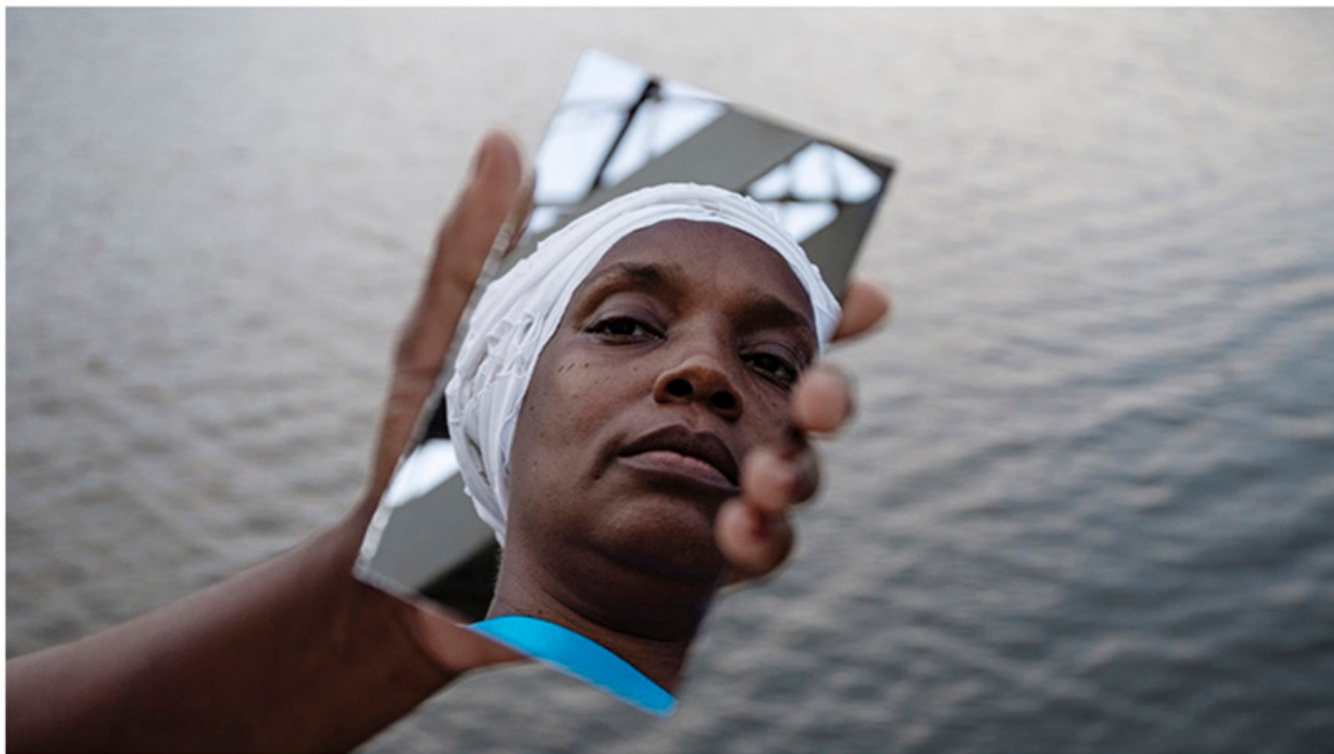


Imagem: Aline Motta, (Outros) Fundamentos, 2017-2019

Anais | Edição especial

42º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte
07 a 12 de novembro de 2022 - Rio de Janeiro, Brasil

Locais de realização:
Universidade Federal do Rio de Janeiro
Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro



Organização



Apoio



42º COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE (2022)

PRESIDÊNCIA DE HONRA (*in memoriam*) – Walter Zanini

DIRETORIA DO CBHA (2023-2025)

Presidente - Vera Maria Pugliese de Castro (UnB/CBHA)
Vice-presidente - Eduardo Ferreira Veras (UFRGS/CBHA)
Secretário - Ivair Junior Reinaldim (UFRJ/CBHA)
Tesoureira - Daniela Pinheiro Machado Kern (UFRGS/CBHA)

DIRETORIA DO CBHA (2020 - 2022)

Presidente - Marco Antonio Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA)
Vice-Presidente - Neiva Maria Fonseca Bohns (UFPeL/CBHA)
Secretária - Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/CBHA)
Tesoureiro - Arthur Gomes Valle (UFRRJ/CBHA)

COMISSÃO ORGANIZADORA DO 42º COLÓQUIO DO CBHA- 2022

Presidente - Marco Antonio Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA)
Angela Brandão (UNIFESP/CBHA)
Arthur Gomes Valle (UFRRJ/CBHA)
Camila Carneiro Dazzi (CEFET-RJ/CBHA)
Fernanda Pequeno (UERJ/CBHA)
Ivair Junior Reinaldim (UFRJ/CBHA)
Neiva Bohns (UFPeL/CBHA)
Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/CBHA)
Sheila Cabo Geraldo (UERJ/CBHA)

COMITÊ CIENTÍFICO DO 42º COLÓQUIO DO CBHA- 2022

Elisa Souza Martinez (UnB/CBHA)
Maria Izabel Branco Ribeiro (FAAP/CBHA)
Maria Inez Turazzi (IBRAM/CBHA)
Paulo Knauss de Mendonça (UFF/CBHA)
Rita Lages (UFMG/CBHA)

COMISSÃO ORGANIZADORA DO PRÊMIO CBHA DE TESES/ 2022

Camila Carneiro Dazzi (CEFET-RJ/CBHA)
Dária Jaremtchuk (USP/CBHA)
Maria de Fátima Morethy Couto (UNICAMP/CBHA)
Paula Ramos (UFRGS/CBHA)
Vera Beatriz Siqueira (UERJ/CBHA)

COMISSÃO ORGANIZADORA DOS ANAIS DO 42º COLÓQUIO DO CBHA

Daniela Pinheiro Machado Kern (UFRGS/CBHA)
Eduardo Ferreira Veras (UFRGS/CBHA)
Fernanda Pequeno da Silva (UERJ/CBHA)
Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/CBHA)

IMAGEM: Aline Motta, (*Outros Fundamentos*, 2017-2019).

DIAGRAMAÇÃO: Thaís Franco

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

C72 - Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte (42: 2022)

Anais do 42º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte - Futuros da História da Arte: 50 anos do CBHA, Rio de Janeiro, 7-12 nov. 2022. (Organizadores: Vera Marisa Pugliese de Castro, Eduardo Ferreira Veras, Ivair Junior Reinaldim, Daniela Pinheiro Machado Kern, Fernanda Pequeno da Silva e Rogéria Moreira de Ipanema. Porto Alegre: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2023 [2022].

Vários autores

1367 p. 21x29,7 cm: ilustrado

ISSN: 2236-0719

<https://doi.org/10.54575/cbha.42>

1. História da Arte. I. Comitê Brasileiro de História da Arte. II. Anais do 42º do Colóquio do CBHA.

CDD: 709.81

Os textos dos artigos e as imagens reproduzidas nesta publicação são de responsabilidade dos respectivos autores.

Comitê Brasileiro de História da Arte (filiação ao *Comité Internationale de Histoire de l'Art*).

<http://www.cbha.art.br/index.html>

e-mail: cbha.secretaria@gmail.com

'Um' moderno em Carybé: considerações a partir de exposições

Isadora Gamba Dallapria, Universidade Federal de Santa Catarina/

<https://orcid.org/0000-0002-2666-5225>

isadoradallapria@gmail.com

Resumo

A comunicação parte da inserção da produção artística de Carybé (1911-1997), artista argentino radicado na Bahia em meados do século XX, em exposições que celebram o centenário da Semana de Arte Moderna ocorrida em fevereiro de 1922 em São Paulo. Para tanto foram consideradas três propostas curatoriais desenvolvidas em exposições artísticas temporárias da contemporaneidade, a pensar: "Notícias do Brasil", "Raio-que-o-parto" e "Identidades 22&22&22". O estudo de caso tem em vista, muito além de um caso típico, o modo pelo qual instituições artísticas e respectivas propostas expositivas orientam disputas narrativas e vias históricas do modernismo brasileiro face à escrita da história da arte.

Palavras-chave: Arte Brasileira. História da Arte. Exposição. Modernismo. Carybé.

Abstract

The communication takes as its starting point the inclusion of the artistic production of Carybé (1911-1997), an Argentine artist who lived in Bahia in the mid-20th century, in exhibitions commemorating the centenary of the Week of Modern Art held in São Paulo in February 1922. To this end, three curatorial proposals developed in contemporary temporary art exhibitions were considered, namely "Notícias do Brasil", "Raio-que-o-parto" and "Identidades 22&22&22". The case study aims to go beyond a topical case to examine the ways in which artistic institutions and their respective expository proposals guide narrative disputes and historical trajectories of Brazilian modernism in the face of art historical writing.

Keywords: Brazilian art. Art history. Exposition. Modernism. Carybé.

Instituições artísticas distintas inseridas no amplo sistema expositivo contemporâneo trouxeram em exposições temporárias com propostas de comemoração e revisão da efeméride da data que completa os 100 anos do evento da *Semana de Arte Moderna*, a reputação do artista argentino Carybé (1911-1997) junto de outros nomes familiarizados.

De certa feita, o presente ano de 2022 é prestigioso ao campo das Ciências Humanas, Letras e Artes. No que tange ao volume das discussões e debates capitaneados pelo mote do centenário, a historiografia, fortuna crítica e memória artística nos colocam frente a uma "Semana de cem anos" nos termos de Fred Coelho (2021). Um ano que se encerra a um conjunto de exposições realizadas colocando nas respectivas agendas dessa data simbólica, os temas indesejáveis que as comemorações oficiais de efemérides anteriores buscavam desviar.

A veemência dessa abordagem crítica opera em chaves conhecidas há décadas. Por um lado, de forte denúncia à "farsa do modernismo" referente ao ideário vanguardista brasileiro e suas evidentes limitações, ainda junto aos articuladores da *Semana* com suas atuações relativizadas. Numa área disputada e de conceituação pouco precisa, o problema só toma contornos mais arbitrários quando levamos em consideração que as estratégias narrativas necessárias para criar o que venha ser o "moderno" são, por vezes, imprecisas e artificiais. Cientes do fato de que a noção de moderno também se construiu enquanto autoimagem dos modernistas da *Semana*. Ou enquanto contraponto ao popular, negando as tradições e os territórios. Os discursos da modernidade e sobre a modernidade, são portanto, partes essenciais de um conjunto de construções teóricas em tempos e em espaços historicamente determinados.

Uma desnaturalização da narrativa mestra fez evidenciar a canonização como processo histórico e social, do qual o papel de historiadores se faz decisivo no surgimento, estabelecimento e perpetuação de hierarquias artísticas e suas assimetrias. Por sua vez, por meio da seleção e seu correlato ocultamento, artistas antes relegados foram resgatados por via de traçar pontos significativos de suas trajetórias, novas correlações teóricas e rever conceitos já cristalizados.

Paralelamente ao acúmulo crítico e teórico das obras e artistas icônicos que em geral definem as características prosódicas, temáticas e materiais desse estilo artístico, uma possível história do que passou a ser entendido como modernismo brasileiro se fez e faz na prática de caráter efêmero das exposições no momento que a arte é apresentada, recebida, percebida.

Também aqui incide uma preocupação autorreflexiva quanto à hierarquia institucionalizada – de que maneira escolhas pretéritas incidiram na consolidação de nomes e artistas como representantes dessa área em detrimento de outras

possibilidades. Com seus critérios de seleção, o ambiente expositivo não é somente espaço de exibição, mas criador de discursos e fontes poderosas no estabelecimento de nomes, obras e estilos característicos de certo tipo de produção de arte (OLIVEIRA, 2018). Difundem modos de ver, são estratégias de representação da realidade, convenções culturais, projeções de interesses político.

Tendo o projeto de fazer uma espécie de reparação histórica, com a tarefa de movimentar por direções ainda não cristalizadas as narrativas sobre a arte moderna no Brasil, tratam-se de novas exposições, mas velhos dilemas – da impossibilidade de capturar o moderno a partir numa única dimensão, seja estética, social, cultural, histórica.

E se o ano de 1922 fosse relacionado exclusivamente à destruição do ecossistema, da paisagem, do patrimônio e da memória de um país? [...] e se as narrativas hegemônicas forjadas pela história da arte, das coleções e das exposições no/sobre o Brasil fossem realinhadas e compusessem outras constelações de relações? (SESC, 2022).

Contextualizando e historicizando seus próprios paradigmas de definição e função, o catálogo da exposição *Raio-que-o-partia*, uma das mostras em questão dá o tom do direcionamento do pensamento curatorial às narrativas de protagonismos exacerbados pela história da arte. Esta, não nasce num curso de lei natural embora sustente essa imagem abstrata.

Dispostos a reconhecer os méritos do que está fora das coleções de museus e como a colocam em cena/modos de expor arte, a complexificação do modernismo artístico diz muito sobre como essas instituições artísticas vêm ensaiando desvios a uma suposta essencialidade. Dada sua dimensão superlativa e os debates públicos gerados em torno do evento, a discussão se faz valer de grande ambição e espaço expositivo.

O museu atual tornou-se um local de atividades públicas para além de exposições. O historiador da arte alemão Hans Belting (2012) diz respeito a como as instituições projetam sua identidade, reorientam seus discursos e práticas junto da política cultural, de sensibilidades sociais que se dão no mundo – adaptações, respostas, soluções frente a movimentos de atualização, ruptura, de papéis, agentes e desafios. Exigências essas, de uma nova realidade política, social e cultural sobretudo em fins do século XX, de maior participação e protagonismo dos interlocutores – o público busca autorrepresentação, manifesta desejo de informação cultural e tensiona um ideal único de arte e de história.

Tratando-se tanto do público de arte, quanto o que Belting denomina como minorias de diferentes procedências, a participação nas revisões parte segundo esse, de uma “compreensão da história da arte como imagem da própria cultura” (2012, p. 115). A disputa em torno da história da arte, portanto, tem o seu lugar atual no museu.

Isso explica de que modo os desejos atuais e necessidades culturais de conferir um significado mais denso ao presente – presente no qual o cânone perdeu validade (REINALDIM, 2021) – estão articulados à prática contemporânea e de caráter efêmero das exposições.

São espaços para onde confluem dilemas, na medida em que especulam e reagem sobre o público que exige e espera dos artistas, historiadores e instituições o que a escrita não apresenta; e tensões em relação ao processo de produção do conhecimento. É desse modo que o museu e outras instituições de arte apresentam peças que a narrativa historiográfica produzida no âmbito da disciplina não escreveu, pensando tanto na aparição de objetos deslocados para o domínio da exposição, promovidos a outro estatuto como objeto que se apresenta ao olhar. Ou na reaparição das obras, nas alterações processuais que cada exposição introduz. No sentido de que a arte também se submete ao processo de produção de sentidos que a envolvem.

A exposição, portanto, não como ponto de chegada de um conhecimento produzido, mas como ponto de partida, decorrida do paradigma tanto cognitivo como discursivo (MENESES, 2013, p. 58) traz a possibilidade de várias histórias da arte, de se aproximar da matéria por diferentes lados e mobilizar outro lugar para as obras. Sobretudo, a despeito da problemática aqui colocada – uma imagem da modernidade que conquistou seu perfil imaculado, diante da pretensão de atribuir um lugar definitivo à obra institucionalizada.

É partindo desse avançado debate que podemos pensar um câmbio ou diluição das fronteiras entre regional e nacional, à vista de uma abordagem crítica que apresenta obras canônicas como componentes de um sistema mais amplo de relações de poder em vez de aparecerem como exemplos paradigmáticos de valor estético ou expressão significativa, processo de descentralização do qual Carybé figura.

Seu trabalho que, no entanto, passou pela chave do “regional”, quando não do “popular” e folclórico em sua fortuna crítica e historiográfica. A escolha de uma moldura de pertença regional aponta para uma prática confessa da atividade de Carybé. Mas essa amálgama artista e região, muito além de um terreno visual limitado, poderia expressar uma outra possibilidade de “brasilidade” artística. Uma singular concepção pictórica, uma verdadeira aliança junto da tradição afro-brasileira, da visualidade do nordeste brasileiro, do misticismo das matrizes indígenas latino-americanas, de enunciados estéticos como construção com a cor, economia de traços, impressão do movimento, espacialidade ambígua ou abstrata, desconstrução dos corpos, e suportes técnicos marcados pela modernidade.

Expor o moderno

Tomamos os diferentes argumentos de três de algumas exposições edificadas ao redor do termo moderno, pelas quais torna-se evidente a multiplicidade de manifestações e definições deste, e pelas quais ecoam sussurros das discussões dessa polifonia contemporânea. As exposições em questão são: *Raio-que-o-parta: ficções do moderno no Brasil*, *Notícias do Brasil e Identidades 1822, 1922, 2022*. Contemporâneas e realizadas por importantes instituições culturais brasileiras, as três mostras buscam, a seus modos e com suas diferenças, visibilizar artistas colocados em um lugar lateral pela historiografia, modernismos não mais alternativos a uma versão canônica e irradiadora, se não de uma arte reivindica sair da condição de lado oposto, secundário e silenciado.

Ao mesmo tempo que tentam desfazer-se das parcialidades que sustentam as tendências legitimadas do "moderno", os artistas que idealizaram a *Semana* não foram excluídos das exposições. Partindo de seu centenário, a importância do cânone não se altera com a entrada de mulheres, afrodescendentes, autodidatas e indígenas em seu repertório. (REINALDIM, 2021). No entanto, desmantela uma hierarquia entre artistas e obras, supostos graus de modernidade ou a existência de falsos modernismos. Mais do que repensar o lugar da semana, abre múltiplas possibilidades de se ler e se narrar a noção de modernidade e modernismo no Brasil.

Todas as obras dos conjuntos expositivos, ainda que diversas, fazem incidir na ideia de país simbolizada por eventos históricos resgatados por meio de suas memórias e contra memórias com as urgências do presente. Para além dos completos 100 anos da *Semana de Arte Moderna* de 1922, se valem do bicentenário de Proclamação da Independência, para incursionar histórica e geograficamente pelo Brasil, muito além das fronteiras paulistas, a pensar o país de forma suficientemente diversa (SESC 24 DE MAIO, 2022).

A principiar pela exposição *Raio que o parta: ficções do moderno no Brasil*, organizada pelo Centro Cultural Sesc 24 de maio em São Paulo (SP), esteve em exibição entre fevereiro e agosto de 2022. A equipe curatorial foi composta por profissionais oriundos de diferentes estados brasileiros, fruto de uma pesquisa também coletiva: Aldrin Figueiredo, Clarissa Diniz, Divino Sobral, Fernanda Pitta, Marcelo Campos, Paula Ramos e Raphael Fonseca.

A mostra, estruturada em quatro núcleos, reúne cerca de 800 obras e 200 artistas e personalidades históricas associados ao modernismo e à modernidade, num arco temporal que vai aproximadamente da Proclamação da República até os anos de 1970. A proposta, segundo catálogo, foi apresentar obras históricas que causariam fricções

com a própria noção de moderno, desafiando a versão canônica paulistocêntrica a começar pelo título que expõe os limites e o caráter ficcional que o termo traz.

As obras são ainda enviesadas por marcadores de diferença social, como raça, gênero e etnia. Traz a presença de sujeitos, personagens e manifestações advindos dos povos originários, afro-brasileiros, minorias imigrantes, autodidatismo, centrais na criação de uma ideia de arte moderna. O núcleo denominado *Deixa Falar*, um nome próprio, é referente a uma das primeiras escolas de samba do Brasil, criada no Rio de Janeiro no percurso da modernidade no Brasil.



Figura 1.

Vista geral da exposição *Raio-que-o-parta*.

Fonte: Catálogo da Exposição, 2022. https://issuu.com/sesc24demaio/docs/rqp_folder_issu



Figura 2.

Carybé, Parte do storyboard para o filme *O Cangaceiro* (1953) de Lima Barreto, 1952.

Nanquim sobre cartão, 18x25 cm cada.

Acervo: Coleção Marcos Amaro.

Fonte: Exposição Raio-que-o-parta – Ficções o Moderno no Brasil.

Crédito da imagem:

Fotografia de Rafael Salim.

A produção de Carybé, trazida à exposição dentro deste núcleo, se trata de seis esquetes feitas pelo artista em 1952 para o filme *O cangaceiro* (1953), escrito e dirigido por Lima Barreto, e do qual ainda fora responsável pela direção de arte, montagem e interpretação de pequenos papéis. Ao todo foram executados 1.600 desenhos sanfonados que apresentam a estética do cangaço – uma das culturas sertanejas que entre outros artefatos em exposição, é trabalhada por um viés histórico-artístico, lugar de adornada beleza cromática, como de modernidade, para além de um imaginário do cangaço como índice de vulnerabilidade, penúria e seca. Além dela própria se deixar marcar tecnicamente pela modernidade, lançando-se pelos meios de comunicação a um público maciço.

Por sua vez, a exposição *Notícias do Brasil: Carybé, Cícero Dias e Glauco Rodrigues*, organizada pelo Centro Cultural Arte Sesc do Rio de Janeiro (RJ), foi exibida de janeiro a abril de 2022. Contou com a curadoria de Marcelo Campos e co-curadoria de Pollyana Quintela. A mostra de 48 obras lança luz a manifestações modernas ocorridas em geografias como Bahia, Pernambuco e Rio Grande do Sul.

Sua proposta propôs pensar a experiência moderna atravessada por contradições entre a modernidade sociocultural e a econômica. Buscou ainda tensionar o papel da arte como ferramenta de construção de um imaginário regional e nacional, dos quais é possível mensurar os reflexos dessa identidade brasileira ainda hoje. Uma modernidade que se expressava através da ilustração e produção gráfica, apresentando um Brasil que se faz no cotidiano das cidades e nas singularidades étnico raciais.

A mostra expôs ilustrações feitas por Carybé em 1990 para o livro *O compadre de Ogum*, do romancista baiano Jorge Amado. Trabalho esse, de acordo com o curador, estimulado pelo encontro sincrético e interracial frequente no cotidiano da cidade de Salvador, revelado em cenas da cultura e da religiosidade populares. A obra faz ver o “povo baiano”: saveiristas, mães-de-santo, capoeiristas, prostitutas. Além de escancarar, como propõe o catálogo “a proclamação da alegria, muito mais autêntica do que qualquer Grito do Ipiranga” (SESC RJ, 2022), fazendo menção ao bicentenário da Independência e concomitantemente tensionando a criação de heróis e canonização de eventos de outrora.



Figura 3.

Vista geral da exposição *Notícias do Brasil*.

Fonte: <https://www.behance.net/gallery/138733973/Noticias-do-Brasil>.

Crédito da imagem: Maria Carolina Marchi.

Figura 4.

Carybé, *Álbum de serigrafias O Compadre de Ogum*,

Vista da exposição *Notícias do Brasil*, 1997.

Aquarela italiano, impressas em papel.

Acervo: Coleção Arte Sesc.

Fonte: <https://www.behance.net/gallery/138733973/Noticias-do-Brasil>.

Crédito da imagem: Maria Carolina Marchi.

Por fim, a mostra *Identidades 1822, 1922, 2022*, organizada pelo Centro Cultural Farol Santander de São Paulo, esteve em exposição de fevereiro a maio de 2022. Com a curadoria de Ana Cristina Carvalho, Carlos Faggin e Fernando Brandão (arquiteto da exposição), teve uma seleção de quase 200 obras, dividida cronologicamente por três andares do edifício em torno das datas: 1822, 1922 e 2022. A ambientação das obras buscou recriar a atmosfera com que estas foram criadas.

A proposta partiu de uma reflexão sobre a identidade brasileira no período de 200 anos entre duas celebrações fundamentais para a construção das identidades no Brasil: a luta pela independência política e a autonomia cultural e artística que se deu no desenrolar do século XX. No entanto, recua as portas do moderno para o marco da transferência da sede do governo da metrópole e na vinda da Missão Artística Francesa, demarcando uma modernidade trazida por estrangeiros que conheciam as belezas do desenvolvimento.



Figura 5.

Vista geral da exposição *Identidades 1822, 1922, 2022*.

Fonte: Catálogo digital da exposição, 2022.

https://cms.santander.com.br/sites/WPC_Farol/documentos/link_cat22_222222/22-07-06_124842_catalogo_vfinal+sem+djanira.pdf

Crédito da imagem: Germano Lüders.

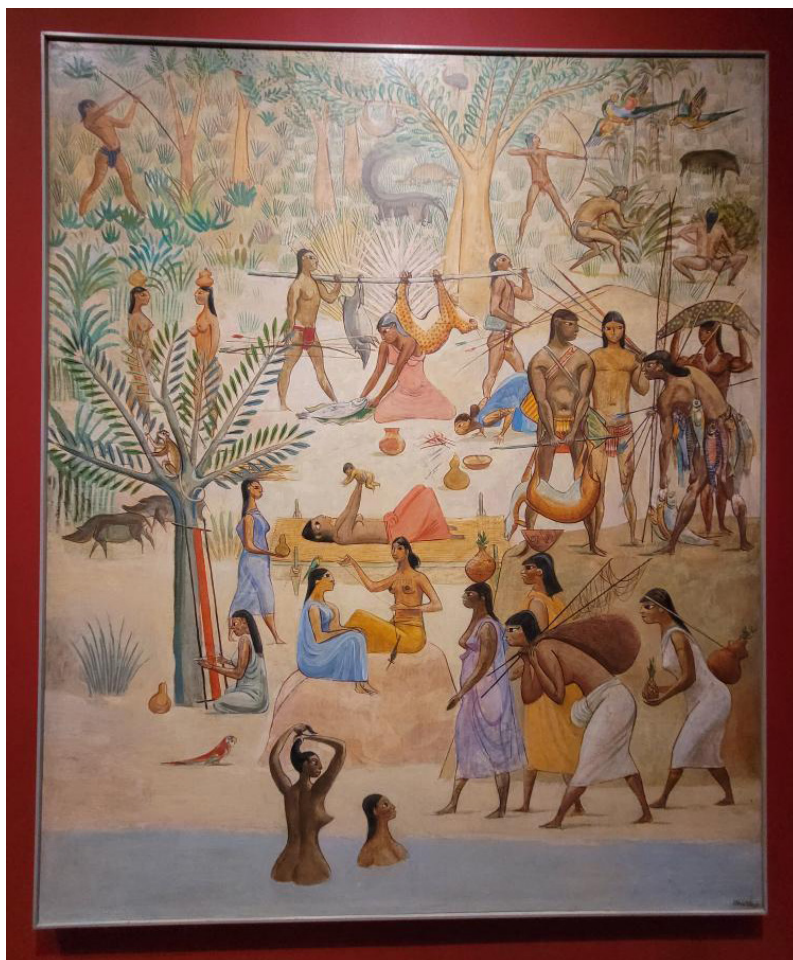


Figura 6.

Carybé, *Fauna, flora e nativos brasileiros*, 1953.

Óleo sobre madeira.

Acervo: Coleção Santander Brasil.

Fonte: Exposição Identidades 22&22&22.

https://cms.santander.com.br/sites/WPC_Farol/documentos/link_cat22_222222/22-07-06_124842_catalogo_vfinal+sem+djanira.pdf

Crédito da imagem: Produzido pela autora.

O que a vista geral das mostras nos dá a ver é muito além de um modernismo pictórico alheio à estrutura social na qual se insere, autônomo em relação a sua difusão, divorciado da cultura de massa, da vida cotidiana e da subjetividade. Sem a pretensão de constituir qualquer narrativa que se entendesse coesa por todo o espectro tratado, seus critérios curatoriais apontam a simultaneidade de ensaios não coincidentes e descentralizados das manifestações de modernidade. Obras oriundas de diferentes origens sociais e geográficas, temporalidades diversas e intencionalidades heterogêneas. Por outro lado, artistas são friccionados não apenas na cronologia, mas também na criação correlata, marcada por motivos de algum modo associados pela interrogação artística compartilhada.

Em termos práticos, no Brasil e em nenhum dos países sul-americanos, o modernismo foi a adoção mimética dos modelos importados das propostas europeias, nem a busca por soluções meramente formais. Críticos como Ronaldo Brito (COUTO, 2004), já apontaram a pouca aderência às realizações formais da vanguarda. A arte é moderna numa acepção peculiar e local. Se entendermos o modernismo como resposta artística, literária, musical à condição da modernidade a qual se fez singular a cada contexto, como propõe Rafael Cardoso (2022), então as respostas são várias.

A exposição é um dos meios pelo qual o fato artístico advém aos espectadores. Uma vez que não é possível operar com uma ideia unívoca de modernidade, uma versão de modernismo a despeito de Carybé parece surgir, então, a partir de critérios críticos que apontam a construção histórica e o valor cultural de sua obra no período em que foi realizada, e de seu papel específico na modernidade brasileira. Adotando um olhar desde a margem, de parâmetros provenientes das estratégias locais, nas confluências e influências dessa arte em meio às culturas que a constituem e que com ela se associam.

Só assim podemos apreender um moderno na aproximação de Carybé com oleiros, carpinteiros ou ourives ao desenhar figurinos e cenários; de sua atuação num roteiro escrito por Rachel de Queiroz, que marca a ascensão do cangaço no cinema brasileiro, e a busca do diretor por uma imagem "pura" da Bahia para cima. A despeito, ainda, de sua participação num romance do sincretismo entre orixás e santos, de personagens de mães e filhas de santo, prostitutas, jogadores e boêmios da capital da Bahia. Isso tudo produzido dentro de um campo atravessado por redes de dependência que o vincularam ao mercado e indústrias culturais, com preocupações lucrativas, estéticas e técnicas.

Temos o desenvolvimento de uma nova visualidade e modernidade cultural de maneira mais dialética, apontando o redimensionamento da atuação por condições intrartísticas e sociopolíticas: o fascínio pela cultura de massa, ânsia de contaminação, a imersão na cultura popular, a reprodutibilidade atuando com estratégias pictóricas do modernismo.

No entanto, se as exposições desarmam a existência de "um" Brasil, no singular, apostam por certo lado numa "centralidade do discurso nacional" (COUTO, 2004; 2011) do modernismo, que sincroniza toda produção cultural brasileira pelo resgate da identidade nacional. O lugar do popular de Carybé ressaltado no núcleo ao qual está inserido na exposição *Raio-que-o-partia*, aponta esse demarcador ao artista como um espaço tanto de experimentação quanto de resistência. Portanto, sem uma marcada preocupação de representar uma ideia de Brasil ou alcançar uma expressão nacional das narrativas alavancadas pelos modernistas paulistas e cariocas. A incursão em

conhecer o Brasil profundo, seus arquétipos e seu repertório mítico, a figuração de personagens indígenas, estiveram distantes do desejo de decantar a ancestralidade brasileira enquanto raça fundadora às representações da nação.

A seu modo, tais referências configuram a trincheira de luta do artista contra a hegemonia das tendências europeias no campo artístico no decorrer do século XX. Via na América a mistificação idealizada enquanto cultura 'autêntica', 'pura', nobre, testemunha de uma realidade de outrora. Perspectiva que não surge com outra intenção se não de colocar-se como contraponto a uma tendência colonizada das elites culturais a copiar e valorizar o elemento estrangeiro. Nas palavras da escritora Lidia Besouchet "a Carybé causava uma espécie de mal estar o rebuscamento teórico, técnico e frio dos pintores que o rodeiam" (FURRER, 1989), em referência ao grupo *Martinfierrista* de estreita vinculação com escolas europeias.

O desejo de ultrapassar a especulação estética se coloca a favor de um valor atribuído por Carybé à personalização, à inovação, à originalidade, às custas, ainda, da transgressão de recursos clássicos de figuração. Nas palavras do próprio artista: "se há algo novo, de moderno na obra de um artista, esse algo é resultante de caminho andado e personalidade" (FURRER, 1989).

Um passo ainda maior, e que a proposta curatorial de *Raio-que-o-parta*, a despeito da outra duas posições, já demonstra concretizar, é denunciar e ocupar-se da configuração e institucionalização de um modernismo de caráter nacionalista com aspiração de estruturar uma arte essencialmente brasileira. Adjetivo esse que pelas obras expostas de Carybé como de tantos outros artistas, não aporta nada à inteligibilidade da obra. Se trata sim, de uma inteligibilidade que emana da rede de relações e condicionantes de que a arte que aqui se fez é resultado.

Referências

BELTING, Hans. *O fim da história da arte*. São Paulo: Cosac&Naify, 2012.

CARDOSO, Rafael. *Modernidade em preto e branco*. Arte e imagem, raça e identidade no Brasil, 1890-1945. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2022.

COELHO, Fred. *A semana de cem anos*. ARS, São Paulo, n. 41, ano 19, 2021.

COUTO, M. de F. M. *A arte de vanguarda no Brasil e seus manifestos*. Revista Do Instituto De Estudos Brasileiros, São Paulo, n. 53, mar.-set. 2011.

COUTO, M. de F. M. *Novas leituras do modernismo*. Anais do I Encontro de História da Arte IFCH UNICAMP, 2005.

COUTO, M. de F. M. *Por uma vanguarda nacional. A crítica brasileira em busca de uma identidade artística (1940-1960)*. Campinas: Editora da Unicamp, 2004.

DOSSIN, Francielly Rocha. *Exposições como problema de pesquisa*. Revista Ciclos, Florianópolis, v. 1, n.2, ano 1, fev. 2014.

FAROL SANTANDER. *Identidades 1822, 1922, 2022*. São Paulo: 2022 (catálogo).

FABRIS, Annateresa. 1922. Semana de arte moderna: uma revisão crítica. In: CAVALCANTI, A.; OLIVEIRA, E.; COUTO, M.; MALTA, M. *Histórias da arte em exposições*. Rio de Janeiro: Rio Book's, Faperj, 2015.

FABRIS, Annateresa (Org.). *Modernismo e modernidade no Brasil*. São Paulo: Mercado de Letras, 1994.

FABRIS, Annateresa. Figuras do moderno (possível). Catálogo da Exposição Brasil, 1920-1950. *Da antropofagia à Brasília*. São Paulo: MAB-Faap, Cosac Naify, 2003.

FURRER, Bruno. *Carybé*. Salvador, Fundação Emílio Odebrecht, 1989.

MARQUES, L.; MATTOS, C.; ZIELINSKY, M.; CONDURU, R. *Existe uma arte brasileira?*. Perspective, 2, 2013.

MENESES, Ulpiano B. A exposição museológica e o conhecimento Histórico. In: FIGUEIREDO, B.; VIDAL, D. (orgs.). *Museus: dos gabinetes de curiosidade à museologia moderna*. Fino Traço Editora, 2013.

OLIVEIRA, E. D. G. de. *A arte brega e as formas de negociar incertezas*. Palíndromo, Florianópolis, v. 13, n. 30, mai. 2021.

OLIVEIRA, E. D. G. de. *Museu-obra: o museu como problema da arte contemporânea*. Museologia & Interdisciplinaridade, Brasília, v. 5, n. 10, Jul.-Dez. 2016.

OLIVEIRA, E. D. G. de. *O ardente, mágico e popular barroco brasileiro: curadoria e arte colonial*. MODOS: Revista de História da Arte, Campinas, SP, v. 6, n. 3, set.2022.

OLIVEIRA, E. D. G. de. *O museu curador: aparecimento, conservação e apagamento da obra de arte*. Palíndromo, Florianópolis, v. 10, n. 22, set. 2018.

OLIVEIRA, E. D. G. de. *O popular no museu: seleção, circulação e suas imagens*. Anais do XXVII Simpósio Nacional de História da ANPUH, Natal, jul. 2013.

OLIVEIRA, E. D. G. de; COUTO, M. de F. M.; MALTA, M. *Toda instituição é um acontecimento político*. MODOS: Revista de História da Arte, Campinas, SP, v. 6, n. 2, mai.2022.

POINSOT, Jean-Marc. A arte exposta. O advento da obra. In: HUCHET, Stéphane (org.). *Fragmentos de uma Teoria da Arte*. São Paulo: EDUSP, 2012.

POINSOT, Jean-Marc. A exposição como máquina interpretativa. In: CAVALCANTI, A.; OLIVEIRA, E.; COUTO, M.; MALTA, M. *Histórias da arte em exposições*. Rio de Janeiro: Rio Book's, Faperj, 2015.

REINALDIM, Ivair. *Cânone(s), globalização e historiografia da arte*. ARS, São Paulo, n. 42, ano 19, 2021.

REINALDIM, Ivair. *Tópicos sobre curadoria*. Revista Poiésis, n. 26, dez. 2015.

SESC 24 de Maio. *Raio-que-o-parta: Ficções do moderno no Brasil*. São Paulo, 2022 (catálogo).

SESC RJ. *Notícias do Brasil: Carybé, Cícero Dias e Glauco Rodrigues*. Rio de Janeiro, 2022 (catálogo).

SIQUEIRA, Vera B. *Anita Malfatti: limites do moderno*. Revista Porto Arte, Porto Alegre, v. 17, n. 29, nov. 2010.

Como citar:

DALLAPRIA, Isadora Gamba. 'Um' moderno em Carybé: considerações a partir de exposições. *Anais do 42º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Futuros da História da Arte: 50 anos do CBHA*, São Paulo: CBHA, n. 42, p. 285-298, 2022 (2023). ISSN: 2236-0719.

DOI: <https://doi.org/10.54575/cbha.42.021>

Disponível em: <http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm>