

O campo artístico sul-americano nas letras de um pintor uruguaio¹

MARIA DE FÁTIMA FONTES PIAZZA*

O pintor uruguaio Carlos Washington Aliserís Genta (1898-1974) aparece no epistolário do pintor Cândido Portinari (1903-1962) que está depositado no Projeto Portinari na cidade do Rio de Janeiro, como um missivista dedicado, com cartas, bilhetes, cartões com desenhos da sua lavra e um conjunto de plantas dos salões da *Sociedad Amigos del Arte* de Buenos Aires e Montevideú.

A partir da leitura desse conjunto epistolar, algumas hipóteses são cabíveis: Por que Aliserís não é atualmente conhecido no circuito artístico brasileiro, como são os seus conterrâneos Juan Manuel Blanes, Pedro Fígari e Joaquin Torres-Garcia? Por que durante a sua ativa participação no campo artístico mereceu apresentação nos seus catálogos de escritores do quilate do espanhol Ramón Gómez de La Serna e de Mário de Andrade? Por que ilustrou “Os Congos” de Mário de Andrade? Podemos considerá-lo um mediador cultural no sentido atribuído por Sirinelli ou, este papel está próximo das políticas de amizade de que fala Giorgio Agamben?

As respostas encontram-se no campo intelectual, no qual os estudos tendem a negligenciar os escritores, poetas, artistas gráficos e plásticos considerados “menores”. Também merecem uma reflexão, os grupos de intelectuais, seus periódicos, suas *côteries*, o papel da crítica, a posição do escritor/artista no campo, as injunções políticas, os movimentos artísticos e as correntes de intelectuais. O ponto de partida está em *A ilusão biográfica*, na qual Bourdieu (1998: 190) apontou que as trajetórias de vida não são lineares, porque “os acontecimentos biográficos se definem como colocações e deslocamentos no espaço social,

¹ Esta comunicação faz parte de um projeto de pesquisa sob o título “À margem do circuito artístico brasileiro: do projeto iberoamericanista do início do século XX ao esquecimento no século XXI”, no qual contei com as bolsistas Aline Cherini Costa (Bolsa Permanência) e Josiana Carvalho Barbosa (Bolsa Permanência), a quem devo meus agradecimentos.

* Professora do Departamento de História da UFSC e Doutora em História.

isto é, mais precisamente nos diferentes estados sucessivos da estrutura da distribuição das diferentes espécies de capital que estão em jogo no campo considerado”.

No caso em estudo, as missivas indicam que o primeiro registro é de outubro de 1934, uma carta escrita a bordo do navio “Gal. Artigas” e o último, é de dezembro de 1952, um cartão de Boas Festas com desenho de uma paisagem do centro de Montevideu da lavra do pintor uruguaio. A partir desses indícios, localizei na biografia dos artistas plásticos que compõem a Coleção Mário de Andrade (BATISTA & LIMA, 1998: 293), que Aliseris esteve no Brasil, no segundo semestre de 1934, onde fixou paisagens cariocas em óleos e guaches, em São Paulo apresentou uma exposição individual em outubro/novembro de 1934 patrocinada pela Sociedade Pró-Arte Moderna (SPAM) e enviou quatro trabalhos para o II Salão Paulista de Belas Artes (1935). Nesta ocasião, conheceu Mário de Andrade e o retratou, além do Conselho de Orientação Artística ter comprado para a Pinacoteca do Estado de São Paulo o óleo sobre tela “*La joven del laurel*” (1934).

Entretanto, as pesquisas indicam que na Pinacoteca do Estado de São Paulo existem outras obras da sua produção, como o óleo sobre tela “Repolho” (1932), o óleo sobre tela “*Vênus del dia*” (1946) e um desenho de tinta ferrográfica sobre papel “Nú feminino (torso)” (1934) e na Coleção Mário de Andrade de Artes Plásticas, depositada no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP), encontram-se três desenhos de tinta de caneta sobre papel “Nú feminino” (1934): torsos de frente, sentado e com cabeça reclinada e um guache sobre papel “Morangos” (1934) de Raquel Aliserís Bernardá, filha do pintor uruguaio.

Após a sua estada de 1934 no Brasil, as missivas indicam que conheceu importantes figuras do campo artístico/intelectual e formou uma importante rede de sociabilidade, com destaque para o poeta Raul Bopp, os escultores Celso Antônio e Victor Brecheret, o Professor Alexandre Albuquerque (que então pertencia ao Conselho de Orientação Artística), o pintor Alberto da Veiga Guignard, o escritor e diplomata mexicano Alfonso Reyes e o arquiteto e pintor Paulo Cláudio Rossi Osir, entre outras personalidades.

Na correspondência com Portinari, é possível apreender que o pintor uruguaio possuía capital cultural e social, o que permite vislumbrar que “a história dos intelectuais permitiu a constituição de um campo historiográfico num outro registro, na encruzilhada do cultural e do político”, como apontou Sirinelli (1998: 259).

Aí reside, o nó da questão: Aliserís demonstrou na troca epistolar com Portinari que tinha conhecimento com figuras exponenciais do campo político uruguaio, convém ressaltar

que as cartas são “escritas de si” ou construções autobiográficas. As missivas permitem desvendar as estratégias sociais e seus métodos de obtenção de favores, como, por exemplo, quando revela a ida de uma comitiva ao Rio de Janeiro, então capital da República, chefiada pelo ministro de *Instrucción Pública del Uruguay*, de 1936 a 1938, Eduardo Victor Haedo (1901-1970) e que entre os integrantes estava o poeta, romancista e folclorista Fernán Silva Valdéz (1887-1975), o encontro deles com Portinari tinha por objetivo conseguir apoio para obter recursos para a ida do pintor à Montevideu para realizar exposições de arte. O que acabou não acontecendo, apesar do conselho de Aliserís (26 jul. 1937) “*de manera que tu trata de caer-le en gracia – ella [esposa do ministro] es buenísima y él es un poco arisco*”. O ministro Haedo era um experiente jornalista e político (deputado e senador da república) e, portanto, profundo conhecedor do tráfico de influências que existia nos países sul-americanos, como no trato com pedidos, favores, sinecuras, entre outras mazelas que permeavam o universo dos ocupantes de cargos públicos.

Outro exemplo, a sua temporada de 1934, no Brasil, teve repercussão na imprensa uruguaia, como demonstra o periódico *El Pueblo*, de Montevideu, onde aparece um artigo sob o título “*El pintor Aliseris nos transmite las impresiones de su gira artística al Brasil*”, ilustrada com um desenho de Portinari e na legenda “*Hombre del pueblo², dibujo de Candido Portinari, que expondrá este año en Amigos del Arte*”, a matéria tem como eixo uma entrevista concedida por Aliserís, na qual comenta sobre movimentos artísticos e correntes intelectuais do Brasil, com elogios à Portinari e a sua arte, clama por um intercâmbio cultural dos povos sul-americanos e discorre sobre o apoio governamental da administração de José Luís Gabriel Terra (1931-1938) às boas iniciativas no campo artístico.

Também, ao que parece a experiência do dom e da dádiva funcionava para o pintor uruguaio, que falou numa missiva (ALISERIS, 26 nov. 1935): “*he pintado un cuadro representando al Gral. Garibaldi 1,90 x 2,40 y se lo he regalado al Sr. Presidente [Gabriel Terra]. Es un retrato ecuestre sobre un pequeño original de Filippo Palizzi [1818-1899] existente en el Museo de Bellas Artes de la Argentina*”³.

² “Preto” (1933) é um estudo para “Estivador”, desenho em técnica e suporte não identificados. Assinado e datado na metade inferior à direita <<Portinari 933>>, dedicatória no canto inferior direito “Para Ali[seris] com um grande [ilegível] Portin[ari] Rio9[33]”

³ Segundo informações do pesquisador em artes visuais e arquiteto Gabriel Peluffo Linari: “*En esta muestra de los Artistas Independientes que tuvo lugar en Buenos Aires, hay otra obra de Aliseris que lleva el titulo enigmático de “Dibujo para retrato ecuestre”. Seguramente se trata de uno de los bocetos que realiza para su cuadro al óleo “Retrato ecuestre de Garibaldi, que fue expuesto en el Jockey Club de Montevideo en el mes de noviembre de 1935. La obra estuvo inspirada en otra de Filippo Pallizzi perteneciente al Museo de Bellas Artes de Buenos Aires, y pasó a integrar, en 1933 [sic!], la colección privada del Presidente Gabriel Terra*”. Devo meus agradecimentos ao Senhor Gabriel Peluffo Linari, pela generosidade e amabilidade.

A correspondência de Aliserís para Portinari demonstrou que além de conhecer figuras proeminentes do campo político, possuía capital social que consistia em pertencer ao Club Católico, como a poeta Juana de Ibarbourou e o jurista e escritor Eduardo J. Couture, sendo este último influenciado pelas ideias do filósofo francês Jacques Maritain. Na correspondência deixou evidente que conhecia pessoas influentes da sociedade platina, nas duas margens do Rio da Prata, seja no campo cultural/artístico, político ou religioso. Por exemplo, cita com frequência a presidenta da *Asociación Amigos del Arte*, de Buenos Aires, Doña Elena Sansisena de Elizalde, que tinha um espaço expositivo na *Calle Florida* nº 659, onde gostaria que Portinari realizasse uma mostra, por isso, envia plantas das salas e salões.

O seu capital cultural é demonstrado constantemente, quando narra com desenvoltura suas visitas as exposições de arte em Buenos Aires e na Europa, conhecia sobejamente as regras da arte “*de los antiguos*”, como Zurbarán, Velásquez e Goya, e “*de los modernos cosas estupendas*”, como Chagall, Modigliani, Derain, Rouault e Soutine, e dos impressionistas, como Renoir, Sisley, Pissaro e Cézanne. Em Bruxelas, fruiu uma exposição dos “modernos franceses” como Picasso, Bonnard, Braque, Derain, Léger, Laurecin, Masson, Matisse, Utrillo e Vuillard. O pintor uruguaio teceu os seguintes comentários sobre uma exposição que viu em Bruxelas e sobre o artista ante a arte (ALISERIS, 21 nov. 1938):

La exposición la ha traído Rosenberg⁴, es muy completa, enorme pero, yo no sé si tú estarás de acuerdo: el que aguanta la parada es Picasso y Braque. Los demás es bueno ver un cuadro. Leger si acaso pero en general me parecen tantos paquetes. Gente que está seca a causa de no querer o no poder sentir el sufrimiento y los elementos vitales del mundo mismo.

Por suerte no sufro del contagio ese que les ataca a tantos snobs del arte. Creo que tu estás muy arriba de todos éstos. Y, se ve que Rosenberg los quiere mantener a toda costa. Debo citar un lindo paisaje de Utrillo. Pero ... que es esto delante de esa gente del pasado que supone en relación a los grandes espíritus flamencos primitivos por ejemplo? No es el caso de pedir que haya pintores como aquellos, pero es el caso de reconocer, no sé si es el momento o no conozco a que atribuirlo, pero lo que yo noto en general en esta es falta de buen gusto en el sentido del equilibrio y del concepto. En fin ... tendríamos que estar juntos para criticar mejor y reventar a muchos.

A afinidade eletiva de Aliserís com Portinari se dá no campo artístico, o pintor uruguaio demonstrou uma reverência pela obra portinariana, seja com a retratística, quando faz um elogio ao retrato de Mário de Andrade (1935), seja com a muralística, quando pretendia aprender com o pintor de Bródosqui a técnica do afresco, porque “*actualmente tengo bastante amistad con Monseñor Barbieri, nuestro arzobispo y por ello y por ser él una*

⁴ O missivista estava se referindo a um dos irmãos Rosenberg, importantes *marchands de tableaux* na França. Paul Rosenberg (1881-1959) e Léonce Rosenberg (1879-1947), sendo o primeiro representante de artistas, como Picasso, Braque e Matisse (CF. BRASSAI, 2000; WILDENSTEIN, 2004).

persona de gran talento habría la probabilidad de pintar una o más Iglesias” (ALISERIS, enero 1944)

A identificação de Aliserís com Portinari chamou à atenção de um analista, segundo Gabriel Peluffo Linari (2005: 223):

Despierta curiosidad la profunda amistad entre Aliseris y Portinari, documentada en profusa correspondencia y en reiteradas citas periodísticas del uruguayo hacia su colega de Brasil, a quien llega a invitar para exponer en Montevideo – sin que esa exposición llegara nunca a concretarse – en 1935. Hay una gran analogía temática y de concepto en la retratística de Aliserís y en la de Portinari durante los años treinta, del mismo modo que muchas pinturas de la serie Bosques fantásticos que el pintor uruguayo realiza en los años sesenta, presentan figuras de animales extraños en un universo de fulgurante y misterioso cromatismo, que las hace identificables con la serie de Florestas [sic! Tríptico Floresta] que Portinari produce en 1938. Ambos profesaban un culto místico a la realidad y un respecto proverbial hacia los “clásicos” del arte figurativo, empezando por los maestros del Quattrocento, se trataba de un realismo primordial, antiacadémico, y con una moderada carga subjetiva.

A contribuição de ambos para o campo cultural sul-americano ou, o ponto de encontro da trajetória dos dois pintores é a ilustração do *Boletín Latino Americano de Música* (BLAM), cuja parte gráfica e artística coube à Aliserís organizar e convidar artistas gráficos e plásticos do continente para dar forma à publicação. O BLAM foi lançado em abril de 1935, cuja concepção partiu da *Sección de Investigaciones Musicales*, sob a direção do musicólogo Francisco Curt Lange (1903-1997) que era vinculado ao *Instituto de Estudios Superiores da Universidad de Montevideo*. Este boletim repercutiu prematuramente no cenário cultural sul-americano, a ponto do periódico chileno *Revista de Arte* (dec./mar. 1934/1935), ter mencionado o surgimento do periódico uruguaio antes do seu lançamento, com a difusão das idéias de Curt Lange sobre a “consciência americana” e de um “americanismo cultural e artístico”. (PEÑA FUENZALIDA, 2008: 136)

Aliserís insistiu através de várias cartas com Portinari para que colaborasse com o BLAM, segundo o pintor uruguaio “*una publicación de gran calidad que inicia la Universidad de Montevideo*”, pelas suas pretensões colocadas em carta, a parte ilustrada seria: *La Tapa y La trutuka* por Portinari; *La obra musical de Juan Carlos Paz y Monografía Pedagógica* por Juan Del Prete (argentino); *Estética de la juventud y Los Incas* por Lino Spilimbergo (argentino); e *Os Congos y Canciones del Siglo XVII* por Aliserís. (ALISERIS, 25 enero 1935; 12 febr. 1935; 15 mar. 1935)

A capa do Boletín deveria seguir a tendência que “*es de acercamiento americano y difusión de sus valores*”. O projeto gráfico do BLAM não se concretizou como fora planejado por Aliserís: Portinari participou apenas com a capa do Suplemento Musical do número

inaugural do boletim, cuja ilustração é um desenho a grafite e nanquim pincel sobre papel, onde aparece um grupo de “Sambistas” (1935)⁵, que mostra uma característica identitária da cultura musical brasileira, cuja imagem representa uma manifestação da cultura popular prezada pelo público estrangeiro, desde a década de 1930. O sambista representado nesse desenho tem todos os estereótipos dessa imagem, como a indumentária com a camisa listrada e o chapéu de sambista (identificado com a figura do “malandro”), além da cuíca e o samba como uma dança sensual de negros de um país tropical. O conteúdo do Suplemento Musical tem partituras de músicas compostas por musicistas de várias partes da América, como Juan José Castro, Carlos Isamitt, Juan Carlos Paz, Heitor Villa-Lobos, Pedro Humberto Allende, Camargo Guarnieri, Lorenzo Fernandez, Francisco Mignone e J. T. Wilkes.

Pelas páginas do BLAM é possível perceber as modificações no projeto original, como a ilustração do artigo “*Un instrumento araucano: La trutruka*”, do chileno Carlos Isamitt, cujo desenho desse instrumento musical araucano é da lavra do autor do artigo e não de Portinari como previsto. No “*Ensayo sobre la musica Inca*”, do peruano André Sas, consta uma ilustração de Aliserís e em “*La obra musical de Juan Carlos Paz*”, a ilustração é do argentino Juan Del Prete, sendo que o argentino Lino Spilimbergo não participou deste projeto editorial.

Aliserís teve um papel fundamental nesse periódico uruguaio, onde se encontram vários desenhos de sua autoria, incluindo as vinhetas e a ilustração d’*Os Congos*, de Mário de Andrade⁶. A escolha da ilustração d’*Os Congos* foi do pintor uruguaio e não do autor do artigo, conforme Aliserís (1 feb. 1935) revelou em carta: “*Estoy haciendo una ilustración para ‘os congos’ delicioso trabajo que ud. hizo; vamos a ver que piensa ud. de esa interpretación que hago para el Boletín Interamericano de Música (sic!)*”.

O desenho de Aliserís que compõe a página inicial d’*Os Congos* revelou uma luxuriante vegetação tropical da qual sobressaem palmeiras que se assemelham a de Tarsila do Amaral do óleo sobre tela *Morro da Favela* (1924), que por sua vez, é caudatária de *Paisagem animada* de Fernand Léger (1921). Convém ressaltar, que esta conexão foi percebida por Miceli, o qual apontou que as “paisagens animadas” de Léger “exerceu

⁵ “Sambistas” (1935), desenho a grafite e nanquim pincel sobre papel, medindo 23,5 x 22 cm., Rio de Janeiro, assinada e datada na metade inferior à esquerda <<Portinari 935>>.

⁶ *Os Congos* de Mário de Andrade é um estudo sobre o bailado dos congos, dança dramática que mistura em seu entrecho tradições e costumes africanos e elementos de outros bailados de origem luso-espanhola. Este estudo foi tema de conferência na Sociedade Felipe d’Oliveira, em 1934, e foi publicado em quatro artigos no *Diário de São Paulo* e integraria a obra *Na pancada do Ganzá*, também, foi publicado no *Boletín Latino Americano de Música* (Montevideo, tomo 1, n. 1, abr. 1934, p. 57-70) e *Lanterna Verde: Boletim da Sociedade Felipe d’Oliveira* (Rio de Janeiro, n. 2, fev. 1935, p. 36-53).

considerável influência no modernismo pictórico praticado em São Paulo, em especial na modelagem da pintura “pau-brasil”, de Tarsila” (MICELI, 2003: 9). Nessa recepção do modernismo pictórico, as idéias estão em movimento e as correntes artísticas também tinham esse caráter transnacional, apesar do mercado (com seus colecionadores e mecenas) “ditar a moda”, o que revelou uma influência da periferia sobre o centro (MICELI, 2003: 14-15; MICELI, 2012: 139)

Essa ilustração de Aliserís demonstrou que a formação da sua sensibilidade artística foi profundamente marcada “pelos valores plásticos, ou melhor, pelos valores dramáticos da natureza brasileira”, como apontou Mário de Andrade. O que explica o comentário do escritor espanhol Ramón Gómez de la Serna para o catálogo da *Exposición Iguazú* que realizou na Galeria Muller, em Buenos Aires, em novembro de 1936, sobre a obra plástica de Aliserís:

Con inspiración de herbolario y de naturalista ha pintado flores, pájaros y mariposas, pues, él sabe que la mariposa amarilla es la de Iguazú, así como de Río es azulada (...) Aliserís ha sabido traerse el secreto del rumor de las aguas que excita más los colores, como ha sabido recoger en otros cuadros de igual tamaño el secreto de esas playas y esas palmeirales en que la luz del primer día juega aún con alegrías de color inexpresables.

Por esta descrição, Aliserís demonstrou a mesma vocação “naturalista” de Alexander von Humboldt (1769-1859) revelada em *Quadros da Natureza* (v. 1, 1950: 289-290), no qual as representações sobre as palmeiras são descritas como “a forma mais elevada e nobre de todos os vegetais”.

Apesar de toda a identificação de Aliserís com a arte de Portinari, de ter sido aluno de André Lothe, de ter realizado exposições de arte em Bruxelas, Buenos Aires e São Paulo, de ter suas obras integrando a coleção de museus e pinacotecas, o pintor uruguaio permanece excluído do cânone e do circuito artístico sul-americano.

A pergunta que não quer calar: Por que Aliserís não tem no século XXI no Brasil e nos países vizinhos, a mesma visibilidade dos seus conterrâneos Juan Manuel Blanes, Pedro Fígari e Joaquín Torres-García?

A resposta pode ser encontrada nas frequentes queixas do pintor para Portinari, como revelou em carta (ALISERIS, 13 mar. 1935): “*Yo empecé dos retratos, estaba un poco triste, pues aquí todos en general me hacen un silencio que me aflige...*”. Este silêncio a que se refere é da crítica de arte uruguaia, composta majoritariamente pelo campo da esquerda, como revelou um analista (Peluffo Linari, 2005: 216):

En Uruguay, la orientación ideológica de algunos críticos de arte allegados al Partido Comunista o a las izquierdas convocadas por AIAPE [Agrupación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores] – como era el caso de Alejandro

Laureiro, Cipriano Vitoreira, Juan José Pazos, Carlos Herrera Mac Lean, entre otros – se parecía a la de la prensa cultural comunista de Paris en ese momento.

Além da crítica, o *taller* de Torres-García manteve a hegemonia no campo das artes visuais após a volta da Europa em 1934 e a arte uruguaia apresentada no exterior pelas agências culturais estava vinculada a dois pintores, Pedro Fígari (1861-1938) e Juan Manuel Blanes (1830-1901), cujas obras ajudaram a construir um imaginário nacional e a forjar a idéia de nação uruguaia; o primeiro, um documentador *costumbrista*, com cenas da cultura popular (candombes, quitandeiras, lavadeiras, festas populares e o perfil do afro-montevideano) e o segundo, com pinturas históricas, com batalhas, a imagem do gaucho e o ícone *El juramento de los treinta y três* (1878).

No caminho apontado por Peluffo Linari (2003: 52), as propostas estéticas individuais e grupais que apareceram no Uruguai na década de 1930 podem ser resumidas em três grandes vertentes, que se não são excludentes, podem coexistir com outras expressões relativamente isoladas no contexto da época e constituem as mais nítidas fontes de irradiação renovadora. A primeira é a vertente formalista, inspirada nos ensinamentos de Lothe e representada em Montevideú pela *Escuela Taller de Artes Plásticas* (ETAP); a segunda, a vertente do realismo socialista, de amplo espectro figurativo; e a terceira, a vertente construtivista, representada pelo núcleo que rodeou Torres-García. Além dessas vertentes, o campo intelectual/artístico dispunha do *Círculo de Bellas Artes* e das diretrizes estéticas do governo Gabriel Terra que apostou em propostas culturais, como a fundação da *Comisión Nacional de Bellas Artes*, em 1936, que no afã de recriar um imaginário nacional procurou manter uma equidistância dos conflitos políticos e artísticos então em voga.

Com o objetivo de entender a atuação dos intelectuais/artistas a partir dos campos de poder, poder-se-ia vislumbrar que Aliserís no auge da sua atuação no campo artístico, não tinha a sua disposição no Uruguai uma crítica de arte que lhe dispensasse espaço na imprensa escrita, aí incluídos a grande imprensa e periódicos culturais, uma vez que, os críticos estavam mais interessados no realismo socialista, na arte social via muralismo, humanismo e no engajamento político. Pelo que se depreende, a sua obra pictórica da década de 1930 apresentava ainda traços de imaturidade técnica, como chamou atenção Mário de Andrade:

Mas dentro da variedade dos seus assumptos, a gente percebe o quanto o pintor se compraz na descrição do tormentoso, do trágico, da intensidade dramática. Sob esse ponto-de-vista tem mesmo quase uma contradicção entre a psicologia de Aliserís e a sua estética de pintor. (...) No retrato, ainda Aliserís apresenta soluções bem felizes. Se o quadro “Joven del laurel”, me parece um pouquinho

estereotipado, e fraco no desenho do corpo, o retrato de Raul Arocena Capurro é delicioso como composição e tecido dos tons.....

Mesmo com suas exposições em capitais estratégicas para o circuito artístico da América do Sul, como Buenos Aires, São Paulo e Montevideú, com apresentações em seus catálogos dos escritores Ramón Gómez de la Serna e Mário de Andrade, com aquisições de suas obras para integrar acervos de museus e pinacotecas, ao que parece, Aliserís foi escolhido como um “patinho feio” pelo campo artístico uruguaio, leia-se da crítica de arte. Aqui reside, o nó da questão: a sua posição de membro do Club Católico e as injunções políticas (muito próximo dos círculos do poder) ajudam a explicar a sua exclusão. As políticas de amizade – de que fala Giorgio Agamben – e a formação de redes de sociabilidade intelectual tecidas no Brasil e em Buenos Aires elucidam a sua participação num circuito artístico regional.

Neste campo de lutas simbólicas, os indivíduos ou grupos são colocados em situação de concorrência pela legitimidade. Este estudo mostrou que Aliserís pode ser considerado um produtor e mediador cultural, haja vista, a sua trajetória social. Entretanto, segundo análise de Bourdieu (2002: 259), a obra de arte enquanto objeto simbólico dotado de valor depende da crítica de arte, dos historiadores da arte, dos *marchands*, dos donos de galeria, dos conservadores e curadores de museus, dos mecenas, dos colecionadores, dos membros das instâncias de consagração, dos salões, dos júris, entre outros. Pela correspondência com Portinari é possível apreender que se dedicou a vários gêneros de pintura, especialmente aos retratos e as paisagens.

O que revela que no século XXI, no circuito artístico (museus, galerias, bienais) prevalecem as obras do argentino Xul Solar e do uruguaio Joaquín Torres-García que não se circunscrevem a estes gêneros de pintura, cujas obras inovam com os motivos urbanos modernos que se nutrem de fontes pré-hispânicas com visadas místicas. Segundo Kern (2011: 138-139):

Ambos produzem projeções utópicas de ordem cultural e espiritual para a América Latina, cujas idéias permeiam também as suas obras, num momento de crise do materialismo e de crença na possibilidade de surgimento de um novo homem e de unidade dos povos. As obras e os pensamentos desses artistas despertam na atualidade interesse e suscitam debates no meio artístico internacional, sendo objetos de exposições retrospectivas e utilizados como fundamentos de curadorias para importantes eventos, tais como: a Bienal de Artes Visuais do Mercosul.

Por isso, poder-se-ia afirmar que a obra de Aliserís, com suas paisagens e retratos, ficou à margem do campo artístico sul-americano, como tantos outros artistas considerados “menores”.

Referências Bibliográficas:

AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução de Vinicius Nicastro Honesko. 2. reimpres. Chapecó: Argos, 2010.

ALISERIS GENTA, Carlos Washington. *Catálogo da Exposición C. W. Aliseris*, Buenos Aires, 1935. MA-CDE-0069/01. Coleção de Artes Visuais do IEB/USP.

_____. *Catálogo da Exposición Iguazú*. Buenos Aires, 1936. MA-CDE-0070. Coleção de Artes Visuais do IEB/USP.

ALISERIS GENTA, Carlos Washington. [Carta] 26 jul. 1937, Montevideo [para] Cândido Portinari. CO-123/Acervo do Projeto Portinari.

_____. [Carta] 26 nov. 1935, Montevideo [para] Cândido Portinari. CO-105/Acervo do Projeto Portinari/RJ.

_____. [Carta] 21 nov. 1938, Bruxelas [para] Cândido Portinari. CO-107/Acervo do Projeto Portinari/RJ.

_____. [Carta] enero 1944, Montevideo [para] Cândido Portinari. CO-125/Acervo do Projeto Portinari/RJ.

_____. [Carta] 1 feb. 1935, Montevideo [para] Mário de Andrade. MA-C-CPL, n. 123, Arquivo Mário de Andrade/IEB/USP.

_____. [Carta] 25 enero 1935, Montevideo [para] Cândido Portinari. CO-102/Acervo do Projeto Portinari/RJ.

_____. [Carta] 12 feb. 1935, Montevideo [para] Cândido Portinari. CO-128/Acervo do Projeto Portinari/RJ.

_____. [Carta] 15 mar. 1935, Montevideo [para] Cândido Portinari. CO-115/Acervo do Projeto Portinari/RJ.

BATISTA, Marta Rossetti; LIMA, Yone Soares de. *Coleção Mário de Andrade: artes plásticas*. 2. ed. rev. ampl. São Paulo: IEB/USP, 1998.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína. *Usos & abusos da História Oral*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 1998. p. 183-191.

_____. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

BRASSAI, George (Gyula Halász). *Conversas com Picasso*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

HUMBOLDT, Alexander Von. *Quadros da natureza: v. 1*. Tradução de Assis Carvalho. Rio de Janeiro: W. M. Jackson INC., 1950.

KERN, Maria Lúcia Bastos. América Latina: artes visuais, modernidade e projeções utópicas. In: FLORES, Maria Bernadete Ramos; PIAZZA, Maria de Fátima Fontes (Orgs.). *História e Arte: Movimentos Artísticos e Correntes Intelectuais*. Campinas: Mercado de Letras, 2011. p. 119-141.

MICELI, Sérgio. *Nacional Estrangeiro: História social e cultural do modernismo artístico em São Paulo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. *Vanguardas em retrocesso: estudos de história social e intelectual do modernismo latino-americano*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

PELLUFO LINARI, Gabriel. Portinari en Uruguay: centralidad y marginalidad política en el arte realista de los años cuarenta. In: GIUNTA, Andrea (Comp.). *Candido Portinari y el sentido social del arte*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2005. p. 209-228.

_____. *Historia de la Pintura Uruguaya. V. 2: Representaciones de la modernidad (1930-1960)*. 3. ed. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2003.

_____. *Historia de la Pintura Uruguaya. v. 1: El imaginário nacional-regional (1830-1930)*. 4. ed. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2006.

PEÑA FUENZALIDA, Carmen. El poder de Europa. La música en Revista de Arte (1934-1939). In: DRIEN, Marcela; GUZMÁN, Fernando; MARTINÉZ, Juan Manuel (Ed.). *América: Território de transferências: Cuartas Jornadas de História del Arte*. Santiago de Chile: Museu Histórico Nacional, 2008. p. 127-138.

SIRINELLI, Jean-François. As elites culturais. In: RIOUX, Jean-Pierre; SIRINELLI, Jean-François. *Para uma história cultural*. Lisboa: Editorial Estampa, 1998. p. 259-279.

SCHWARTZ, Jorge. *Fervor das vanguardas: arte e literatura na América Latina*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

WILDENSTEIN, Daniel. *Mercadores de arte*. Tradução de Hortênsia Santos Lencastre. São Paulo: Planeta, 2004.

Sítios:

Projeto Portinari: <http://www.portinari.org.br/index2.php>

Pinacoteca do Estado de São Paulo: <http://www.pinacoteca.org.br>

Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo: <http://www.ieb.usp.br/busca-acervo>