

## OS MUNDOS DA ARTE DE MILTON DACOSTA

Maria Lúcia Bueno Coelho de PAULA<sup>1</sup>

- **RESUMO:** A construção da modernidade nas artes plásticas no Brasil envolve diferentes mundos da arte, que correspondem a universos culturais e sociais distintos e não estabelecem continuidade entre si. A análise da trajetória artística de Milton Dacosta nos permite a oportunidade rara de viajar por esses mundos em transformação, resgatando as diferentes etapas de nossa modernidade, que se caracteriza por uma história marcada por tradições interrompidas.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Milton Dacosta; mundos da arte brasileira; modernidade; artes visuais e cultura brasileira; tradições interrompidas; arte e sociedade; sociologia da arte.

*Às vezes é preciso morrer de um certo modo para começar a viver de outro. Em arte é assim.*  
*Milton Dacosta (Bloch, 1964)*

O que surpreende na análise da obra de Milton Dacosta é o fato de um expoente da geração modernista do período de 1930 a 1945 no Rio de Janeiro ter sua obra identificada com os mundos da arte que se desenvolveram a partir das décadas de 1950 e 1960 no Brasil. Por esta razão, uma reflexão em torno de sua obra pode nos fornecer algumas revelações a propósito das transformações sofridas pelo universo da arte moderna no Brasil.

Com a modernidade, a produção artística deixou de ser o resultado de um modelo apreendido para se transformar num produto da visão pessoal do artista. Cada artista concebe uma construção particular da realidade, que vem com a marca do universo no interior do qual foi gestada. Discorre a respeito dele e é impregnada por ele. A modernidade aboliu os procedimentos artísticos normativos mas sem fazer da arte um gesto atomizado. Mesmo o artista mais isolado realiza seu trabalho em estreita conexão com a cultura de seu tempo e o meio artístico que o cerca. É o meio que

---

<sup>1</sup> Doutora em Ciências Sociais – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas – Unicamp – 13081-970 – Campinas – SP

fornece condições para que o esforço criador se materialize numa obra e para que esta possa adquirir existência social.

Toda produção artística envolve uma ampla divisão do trabalho. No caso da pintura, o produto final não deixa a divisão transparecer. Mas os pintores, para conseguirem finalizar sua obra, dependem da existência de uma série de profissionais e instâncias. Precisam dos fabricantes e comerciantes para obterem telas, chassis, tintas e pincéis. Dos *marchands*, colecionadores e diretores de museus para disporem de espaços de exposição e suporte financeiro. Dos críticos e historiadores para justificar seu trabalho. Do apoio do Estado com legislações e incentivos. Do público e dos outros artistas, antigos e contemporâneos, por criarem o sistema de convenções com o qual suas obras se relacionam e adquirem significado. No caso do Rio de Janeiro nos anos 30 e 40, o mundo artístico se caracterizava pela precariedade – falta de material para o trabalho, de escolas de arte, de agentes comerciais, de locais de exposição – e pela indefinição. Existiam apenas referências artísticas diluídas, não havia ainda um sistema de convenções. Tratava-se de um mundo artístico em construção.

Os mundos da arte “mudam constantemente à medida que se modifica o recrutamento de seus membros, o volume de recursos disponíveis e os tipos de público” (Becker, 1987, p.436). Com a fundação dos museus modernos, o fortalecimento da crítica de arte e o aparecimento das bienais, na década de 1950, as linguagens artísticas no Brasil tenderam a se internacionalizar e o meio artístico passou por uma transformação. Para Becker, “os mundos da arte nascem, crescem, se transformam e morrem. Os artistas que dele participam devem se defrontar com problemas diferentes segundo o estado do seu mundo da arte” (1988, p.347).

A geração de artistas que se constituiu no ambiente brasileiro dos anos 30 e 40 preservou em sua obra a marca deste universo. Os artistas que despontaram posteriormente, no final da década de 1940, dialogavam com outras referências e estabeleceram um novo sistema de convenções. Foram dois contextos distintos que não se comunicaram. Ocorreu uma ruptura de tradições. Embora a reputação de muitos pintores do primeiro período permaneça até hoje – como é o caso de Cândido Portinari e Alberto da Veiga Guignard –, suas obras se fixaram como um produto do universo em que foram gestadas. Não dialogaram com as tradições posteriores. Alfredo Volpi e Milton Dacosta foram, provavelmente, as únicas exceções que podemos citar, de pintores que deram continuidade às suas obras conectados com o novo universo que se constituía. No caso de Dacosta, encontramos em sua biografia subsídios que nos permitem reconstruir a viagem que empreendeu entre mundos diferentes. Penso que quanto mais precária a organização do ambiente artístico, mais relevante é a biografia como um dado na explicação das obras. Não creio, no entanto, que este venha a ser um bom método para tratar da arte contemporânea. Mas no exemplo de Milton Dacosta, a interação entre a biografia e os mundos artísticos percorridos nos ajuda a compreender como um garoto do subúrbio de Niterói veio a se transformar num artista moderno.

Tomando como referência a obra pictórica de Dacosta, dividimos a reflexão em três segmentos, identificados com diferentes fases de sua produção. Cada um deles corresponde a momentos distintos da vida do artista e a formulações igualmente distintas dos mundos da arte brasileira. O primeiro segmento, que denominamos “Anos de Instabilidade” – cobre o período compreendido entre 1930 e 1948 – está ligado à vida boêmia do artista e ao início da construção do mundo artístico moderno. O segundo, os “Anos de Fixação”, se inicia em 1949, com o casamento com a pintora Maria Leontina; segue até 1961 e está relacionado com a década de consolidação do projeto moderno brasileiro. Por último, o dos “Anos de Maturidade” começa em 1961 e se desenvolve no interior de um mundo artístico em que a modernidade já não é mais uma questão, mas uma realidade consolidada. Este terceiro segmento da produção do artista termina em 1984, quando encerrou sua atividade artística, por ocasião da morte de Maria Leontina. Na pintura, os “Anos de Instabilidade” estão relacionados a um período de experimentação e indefinição. Os “Anos de Fixação”, ao período construtivo, e os “Anos de Maturidade” se iniciam com a retomada da figuração e estão identificados com a fase das Vênus, que se estende até 1984.

## **Anos de instabilidade**

As obras de arte carregam a marca dos mundos em que foram gestadas. Quando o artista ainda é jovem e está construindo seu caminho, este traço torna-se mais evidente. A obra de Dacosta não foi uma exceção. No entanto, não estamos tratando aqui de uma reedição da teoria do reflexo. Cada artista vai construir a sua versão particular do mundo da arte que habita. O mundo da modernidade é por definição o espaço da heterogeneidade. Um dos traços característicos do meio artístico do Rio de Janeiro, nos anos 30 e 40, foi justamente a heterogeneidade, aspecto que exerceu um fascínio especial sobre o jovem artista Milton Dacosta.

A modernidade na Europa se constituiu a partir de um universo em ruínas – a desestruturação da tradição normativa acadêmica. Limitados por uma cultura visual unitária, os artistas modernos europeus se voltaram para o exótico e o estrangeiro – como o Japão, os mares do sul e a Boêmia – a fim de liberar o olhar, com o objetivo de desenvolver uma cultura visual plural.

No Rio dos anos 30 e 40, deparamo-nos com um universo fragmentado, coalhado de referências dispersas. Não se trata de uma nova situação criada sobre ruínas, mas de um mundo em construção. Neste contexto, a cultura artística acadêmica se constituía como mais um fragmento, um dos muitos elementos utilizados na construção da visualidade do período. Cândido Portinari e o núcleo Bernardelli são casos exemplares da influência deste segmento. Não havia necessidade de se voltar para o exterior em busca da pluralidade, ela era parte integrante daquele mundo. Artistas brasileiros retornavam do exterior com formações diversas. Imigrantes e refugiados

de guerra se fixavam trazendo novas perspectivas artísticas. O cinema americano, que se popularizava no período, e a publicidade, que se desenvolvia por intermédio das empresas estrangeiras, introduziam variantes visuais novas no cotidiano da vida urbana carioca. O carnaval de rua, que se sofisticava, e o teatro de revista se transformavam num dos pólos mais ricos e inovadores das pesquisas imagéticas. As fronteiras entre erudito e popular eram fluidas. A arte acadêmica, o único segmento organizado, muito restrito, não conseguiu fazer frente à expansão que ocorria no meio artístico, tendo acabado marginalizada pelas tendências emergentes.

A maior parte dos artistas do período preocupou-se mais com questões relativas ao domínio do *métier*, do que com a elaboração de uma problemática ou a criação de uma linguagem. A crise política na Europa e, a seguir, a Segunda Guerra deixaram o país isolado, sem contato com o exterior. Em decorrência, a produção artística se constituiu em torno das referências disponíveis. A visualidade que se configurou, apesar da heterogeneidade das tendências dominantes, foi invariavelmente figurativa, priorizando os temas sociais, nacionais e populares, os assuntos e as paisagens locais. Os pintores que se iniciaram no Rio, no decorrer da década de 1930, terminaram desenvolvendo e fixando uma obra sintonizada com este quadro estilístico.

O que transformou Milton Dacosta numa exceção entre os de sua geração? O pintor, que nasceu em 1915, vinha de uma família típica de classe média do subúrbio de Niterói, na época considerado o fim do mundo em relação à cidade do Rio. Desde menino se ressentia da limitação de seu meio. Encontrou na arte e na vida boêmia um passaporte para romper com esta realidade. Mas os primeiros impulsos em direção às artes plásticas nasceram naquele cotidiano familiar. O pai pintava, desenhava, enfeitava estandarte e carro de clube no carnaval. Um dos irmãos confeccionava panos de boca para cinema, com anúncios ilustrados. Outro irmão, almirante e engenheiro naval, fazia rótulos em litografia e retratos. Foi uma tia quem o incentivou a pintar, pagando-lhe um curso de desenho, no início de 1930, com um alemão chamado Hantv: “O homem fazia a gente copiar artistas de cinema, como Greta Garbo e Buster Keaton, transportando-os das páginas da revista *Cena Muda* para o papel quadriculado” – relatava o pintor, a propósito do professor, que chegou a organizar uma exposição dos alunos no saguão do Cinema Central. “Não custei a perceber que aquilo não tinha sentido e fui para o curso livre da Escola de Belas Artes do Rio” (Bloch, 1964).

Na ocasião, com 15 anos incompletos, Milton Dacosta, seguindo todos os dias pela barca Rio-Niterói, iniciou o ritual de passagem do universo da sua infância para o mundo. O Rio de Janeiro foi a primeira escala de uma viagem que só terminou na década de 1960. No interior de um espaço ainda provinciano e delimitado geograficamente, conseguiu viver a experiência da desterritorialização, do desenraizamento. Sua obra e sua vida nos sugerem que esteve literalmente em trânsito durante esses anos. Foi um tempo de descobertas, experiências, e não de plantar raízes. Por intermédio da vida boêmia nos cafés – o Vermelhinho e o Amarelinho na Cinelândia – teve acesso e conseguiu circular pelo meio artístico e intelectual da cidade. Entrou

em contato com muitas linguagens e estilos. Mas não se fixou em nenhuma experiência. Não contava ao menos com a privacidade de um canto próprio para morar e trabalhar.

Mario Pedrosa já havia observado que Dacosta

nunca foi um suburbano ou regional como Volpi, Portinari ou Tarsila. Cedo, muito cedo mesmo, atravessou a baía e veio para a capital ... Os temas que o prendem ou são modernos ou "acadêmicos" (por força de sua incoercível vocação clássica), ou impressionistas, a mil léguas dos sentimentalismos sociais ou regionais, das brasilidades que começavam, do anedotário, do pitoresco suburbano. Teve assim formação de autêntico garoto cidadão, sensível, esperto, atilado, voraz assimilador da "civilização" das ruas e dos cafés, essa autêntica incubadora natural de todo artista, "escola de Paris", cujos eflúvios ali absorveu. (1981)

Na barca Rio-Niterói conheceu o artista acadêmico Antonio Parreiras, que passava ali longos períodos, pintando a paisagem da baía de Guanabara. Trabalharam muitas vezes lado a lado, com o acadêmico sempre observando e orientando a pintura do jovem iniciante: "Parreiras corrigia a minha pintura. Me fazia substituir as sombras pretas pelas sombras roxas e colocar amarelos em todos os tons de luz" (Bento, 1980, p.12).

O curso livre na Escola de Belas Artes durou poucos meses, com a Revolução de 30 a instituição ficou fechada temporariamente. Na ocasião, passou a integrar o núcleo Bernardelli que funcionava no porão da escola. Ali se reuniam alguns artistas experientes – Quinno Campofiorito, Manuel Santiago e Bruno Lechowski, que haviam estudado na Europa – ao lado de um grupo de iniciantes. Tinham origens e propostas muito diferentes. Nada os ligava, além da vontade de pintar e de encontrar locais para expor. Provavelmente, foi quando Dacosta despertou para a única determinação que o mobilizou nestes primeiros anos: a de se tornar um artista-pintor, mesmo ainda sem se preocupar com o aspecto profissional de sua atividade. Via o grupo como uma forma de

reação aos coroaos dos salões Um atelier livre onde íamos à noite, com modelo vivo, sem professor, onde cada um pintava como quena. O material a gente tinha que arranjar ou roubava dos outros. Não me lembro se foi nesta época que me apaixonei pela pintura, mas acho que sim porque pintava muito (Rangel, 1973)

O grupo alcançou seus objetivos, projetando o trabalho dos nucleandos e ajudando a conquistar, na década de 1940, um lugar para os modernos no Salão Nacional de Belas Artes. Nos anos 30, suas exposições conseguiram uma boa repercussão no meio artístico. Realizadas em espaços alternativos – como as arcadas da ENBA, e os *studios*, do fotógrafo Nicolas e da dançarina Eros Volússia – chegaram a contar com o prestígio de presenças ilustres, como a da primeira-dama do país, dona Darcy Vargas (Morais, 1982; Castro, 1992). Dacosta, o mais jovem membro do núcleo, permaneceu ligado a ele até sua dissolução, em 1939.

Dedicando-se integralmente à pintura e à boêmia, no interior de um mundo artístico precário, Dacosta sobrevivía com dificuldades. O mercado de arte praticamente inexistia, e os trabalhos que fazia, influenciados por Cézanne e os impressionistas, eram ainda mais difíceis de vender. De vez em quando conseguia colocar aqui e ali um quadrinho pintado em tampa de caixa de charuto de cedro:

muitos tinham os mais diversos empregos durante o dia. Eu fazia cartazes e praticamente empurrava minhas telas para os compradores. Tínhamos 18 anos e estávamos juntos. Sentávamos num bar para tomar um cafezinho e o papo se alongava a noite inteira. (Rangel, 1973)

Em 1936 realizou sua primeira exposição na galeria Santo Antonio, uma casa de molduras. Os trabalhos do período, como *Igreja do Rosário*, *Ouro Preto*, de 1935, e mesmo *Paisagem*, de 1937, trazem o colorido, as pinceladas e os temas da pintura pós-impressionista que predominava nas rodas em que circulava. Mas a preferência pelas construções urbanas, nas quais encontrava mais possibilidades de exercitar o desenho, assim como a falta de inclinação para o barroco, a cor local e a expressividade assinalam “uma propensão formalista que escapava à maioria dos nucleandos: a preocupação em domar a forma, mantendo a cor dentro dos limites do desenho linear” *Vista de Santa Teresa de 1937* (Morais, 1982).

Freqüentador assíduo dos bares e cafés, desenvolveu uma série de pinturas em torno deles (de 1937 a 1940). Manifestou pela primeira vez, nesta série, uma atitude que posteriormente veio a se constituir numa prática do artista. Tomava um motivo que lhe agradava e por meio dele trabalhava exaustivamente uma problemática.

Folheiem-se os seus álbuns ou pastas de croquis e desenhos. São exercícios de mão quase sobre um tema só, como o dos pintores chineses e japoneses tradicionais que treinam o punho, a mão, o pincel indefinidamente sobre um esquema só; pássaro, nuvens, mantanhas, vagas, etc Descobre-se neles uma inconcebível vontade de achar e esgotar todas as variantes... (Pedrosa, 1981, p.142)

Foi o que fez com as *Meninas* e *Alexandre*, na passagem dos anos 40 para os 50. A seguir, com as naturezas mortas no período construtivo e com as *Vênus* na década de 1960. Nas cenas com os bares e cafés foi promovendo uma simplificação formal. As figuras foram perdendo os traços do rosto, restando somente os contornos, como em *Cena de bar* de 1937. Em *Café e restaurante (Vermelhinho)*, de 1940, a simplificação aponta para a geometrização, produto provável de informações sobre o cubismo.

Em 1938, abandonou definitivamente Niterói e mudou-se para o Rio. A mudança significou outra ampliação em seu universo. Iniciou uma nova fase da vida, mais intensa, na qual a tendência à experimentação se acentuou. Na vida noturna, conheceu Roque de Carvalho, um mecenas empobrecido, protegido de um milionário da família Seabra que possuía um casarão na rua Santo Amaro, onde Milton se instalou por uns tempos. Ali, entre pintores, boêmios, transitavam intelectuais como Olegário Mariano e Virgílio Maurício. Segundo depoimento do artista (Dacosta, 1966), o

cotidiano no casarão era precário, vivia faltando água. O quarto era pago com quadros. Ao final, toda aquela boemia foi ficando insustentável, mesmo para um boêmio inveterado como Dacosta. Foi quando se mudou para Santa Teresa, passando a viver, inicialmente como pensionista, na casa da pintora Djanira (1914-1979). Algum tempo depois, Djanira e Dacosta se envolveram numa relação amorosa intensa, que sobreviveu com altos e baixos até 1948.

Com a guerra, Santa Teresa se transformou no reduto favorito dos artistas estrangeiros que vieram para o Rio como refugiados.

O bairro situado na parte alta da Tijuca, com seu bucolismo e clima ameno, guardava algo de europeu, mescla de Montmartre e Montpamasse. Com a vantagem de oferecer aos moradores visões paradisíacas do Rio de Janeiro. (Tempos, 1986)

Foi no Hotel Internacional, hoje transformado em central do corpo de bombeiros, que se instalaram o pintor húngaro Arpad Szenes e sua mulher, a pintora portuguesa Maria Helena Vieira da Silva. “Vivíamos como uma borboleta”, lembrava Vieira da Silva, “tínhamos pouco dinheiro, mas, ao mesmo tempo, havia em Santa Teresa um bondezinho que passava constantemente e que nunca vinha cheio. Era baratinho. Vivemos na pensão de uma forma quase coletiva” (Tempos, 1986).

Arpad e Vieira da Silva – que na década de 1950 veio a se constituir numa das principais expressões da Escola de Paris – eram ligados aos núcleos de vanguarda em Paris, onde se tornaram próximos de Alberto Giacometti e Alexander Calder, na ocasião ainda desconhecidos. Por esta razão, logo se transformaram num dos centros da vida artística e intelectual do bairro. Freqüentavam assiduamente o *atelier* do casal, Murilo Mendes, Manoel Bandeira, Rubem Navarra, Carlos Scliar, Athos Bulcão e Cecília Meirelles. Mais esporadicamente, Djanira e Milton Dacosta. Também circulavam por ali, Lasar Segall, Antonio Bento, Mario Pedrosa e Di Cavalcanti, só que em torno de outro recém-chegado de Paris, o pintor japonês Tadashi Kaminagai.

Outros artistas estrangeiros foram se espalhando pela região. Na pensão de Djanira, vivia a convite da proprietária o pintor romeno Emeric Marcier, que em troca da moradia orientava seu trabalho. Marcier levou-a rapidamente para um universo mais vasto. Por sua intermediação se aproximaram da pintora intelectuais, artistas e boêmios célebres da época, como Mario Pedrosa, Vinícius de Moraes, Murilo Mendes e Lasar Segall.

Criou-se em Santa Teresa, na primeira metade da década de 1940, uma convivência inusitada entre intelectuais, artistas de renome e jovens de origem humilde, como Dacosta e Djanira. Embora um segmento expressivo de artistas e pessoas influentes circulasse pela boemia, até 1940, os encontros intelectuais permaneciam circunscritos aos salões da zona sul, como o que acontecia na residência de Anibal Machado, em Ipanema. A guerra veio romper com esta rotina, transformando o Hotel Internacional e a Pensão Mauá – onde estava alojada grande parte dos artistas refugiados – nos principais pólos de reunião do meio, no Rio de Janeiro. Pelas ladeiras

do bairro, aqueles que chegavam – brasileiros ou estrangeiros – iam logo se integrando ao grupo. A este respeito, Emeric Marcier observa: “Nunca me senti estrangeiro aqui, nem mesmo quando cheguei em 1940, aos 24 anos, sem falar nada de português ... Desembarquei em abril no porto do Rio e em julho já fazia minha primeira exposição individual” (Távora, 1977). O pintor mineiro Inimá de Paula, que se mudou para o Rio em 1940, conta que conheceu

Djanira quando ela morava na pensão ao lado do Hotel Internacional, com Milton Dacosta. Nessa época li artigos que falavam de Vieira da Silva e defendiam a transformação do hotel em atelier coletivo para artistas, fiquei muito curioso em conhecê-la e o lugar onde morava. (Tempos, 1986)

Com a agitação provocada pelo contingente estrangeiro recém-chegado e as trocas que se estabeleciam, o mundo artístico carioca foi se sofisticando. O trabalho de Milton Dacosta, da primeira metade da década de 1940, reflete o esforço do artista para assimilar a multiplicidade de informações novas que recebia. *Os ciclistas*, de 1941, e *Na piscina*, de 1942, denotam uma influência de Modigliani. *A composição*, de 1942, *Figura* e *No estúdio*, de 1943, foram tentativas de realizar uma pintura metafísica. Frequentava o *atelier* de Santa Rosa – artista boêmio, crítico de arte e cenógrafo da primeira montagem de *Vestido de noiva* de Nelson Rodrigues – onde encontrava muitos catálogos, álbuns e livros ilustrados que gostava de folhear. Ali, tomou conhecimento da obra de Modigliani e De Chirico, que exerceram uma influência marcante sobre algumas de suas pinturas. De acordo com depoimento do pintor,

A ausência de reproduções colondas era realmente uma de nossas dificuldades. Lembro-me bem, que nesse tempo, Santa Rosa foi muito útil para alguns de nós. Ele comprava sempre livros e álbuns ilustrados, e eu, particularmente, ia sempre ao seu atelier para ver as reproduções dos principais pintores de vanguarda. Um álbum sobre Modigliani me encantou. (Bento, 1980)

Por intermédio dos artistas refugiados, entrou em contato com os princípios cubistas, que o auxiliaram a dar prosseguimento à geometrização, que começou a se consolidar em trabalhos como *Auto-retrato* e *Composição*, de 1944. *Composição*, que lhe valeu a premiação de viagem ao exterior, na Divisão Moderna do Salão Nacional de Belas Artes, retrata o artista e Djanira trabalhando em seus cavaletes. Para Mario Pedrosa, esta “série de retratos e auto-retratos é a primeira manifestação da personalidade do artista ... Pode-se dizer que Milton começou a ser ele mesmo pela maior ou menor assimilação do cubismo” (1981, p.143). Em 1945, uma curiosidade na trajetória do artista, em *Retrato de menina* abandonou por um momento a geometrização, para realizar um trabalho que parece ter saído do *atelier* de Cândido Portinari.

Com Djanira, viveu um caso tumultuado. Foram anos de brigas e ciúmes. Há indícios de que pintavam juntos – na fase dos retratos e auto-retratos –, um exercitando a partir do outro. Ambos trabalhavam em torno da depuração das formas e usavam o negro na mistura das cores, como faziam os refugiados. A pintora, descendente de

austriacos e índios guaranis, viúva de um marinheiro, era uma figura folclórica no bairro. Sua casa em Santa Teresa era cheia de araras e papagaios, que o marido marinheiro havia trazido de suas viagens. Vieira da Silva conta que a enxergava como "uma figura extraordinária, com muito talento. Era uma mulher fantástica, um conto de fadas" (Tempos, 1986).

Antes de se envolver com as telas, confeccionava fantasias para as dançarinas do teatro de revista e dos blocos de carnaval. No início de sua atividade artística, desenhava a partir do cotidiano: "A observação amorosa das coisas que me cercavam: meus animais, minha varanda, o interior da casa, as crianças na rua, o retrato dos vizinhos" (Guimarães, 1971). Foi ali, inspirados neste dia-a-dia que partilhavam, que nasceram os quadros de Dacosta de cenas de roda e meninas brincando. As "meninas" se tornaram um tema recorrente na obra do artista, que as utilizou na sua passagem para a geometria construtiva.

Na primeira metade dos anos 40, o prestígio da arte moderna no mundo artístico brasileiro se consolidou. Cândido Portinari e Lasar Segall eram os grandes nomes da pintura da época. As pressões do Nucleo Bernardelli ajudaram a criar, em 1941, a Divisão Moderna no Salão Nacional de Belas Artes. Nas principais cidades do país constituem-se núcleos de adesão às novas tendências estéticas. Em 1944, o então prefeito de Belo Horizonte, Juscelino Kubitschek, promoveu a primeira exposição de pintura moderna na capital mineira, uma das coletivas mais significativas da década. Portinari, Guignard, Arpad Szenes, Emeric Marcier, Djanira e Milton Dacosta estavam entre os integrantes. O evento, que teve grande repercussão no meio cultural mineiro, foi alvo de agressões reacionárias, que acabaram contribuindo para consolidar ainda mais a reputação dos modernos. Um grupo de depredadores invadiu o local da mostra, destruindo algumas obras, entre elas, *Atelier*, pintura da fase metafísica de Milton Dacosta. O ato de vandalismo converteu-se em matéria de consagração para o artista, que no mesmo ano foi premiado na Divisão Moderna do Salão Nacional de Belas Artes e realizou grande individual no saguão do edifício moderno da ABI.

No início de 1945, seguiu para os Estados Unidos a fim de cumprir seu prêmio, uma vez que, em razão da guerra, não poderia desfrutá-lo em Paris. Com o fim da guerra, eliminados os impedimentos, o artista seguiu para a Europa. Circulou por vários países no continente europeu e passou uma temporada mais longa na França. A viagem teve o efeito de uma fronteira simbólica, de um divisor de águas, entre dois momentos da vida e da obra do artista. Aprofundou seus conhecimentos de cultura artística moderna, mas não realizou mudanças substantivas em sua produção. Estas só ocorreriam mais tarde, no decorrer dos anos 50, sintonizadas com transformações ocorridas no mundo das artes plásticas brasileiras.

Em dezembro de 1947, estava de volta ao Rio de Janeiro. A cobertura da imprensa ao seu retorno atesta que sua reputação permanecia em alta. "Apesar de muito moço, Milton Dacosta é hoje um dos grandes pintores brasileiros"- escrevia o cronista de *O Jornal*. A manchete da reportagem era: "Pintor brasileiro percorre o mundo. Da Cinelândia para o tumulto de Nova Iorque. Um homem pacato se sente perdido na

Europa desorientada e inquieta” (Alves, 1947). Mas o ambiente artístico “pacato” e provinciano da Cinelândia estava em desagregação. Dacosta encontrou à sua volta um universo em transformação. Com a queda do Estado Novo e o surto de modernização o país entrava em uma nova fase. O fim da guerra encerrou o isolamento cultural e artístico em que o Brasil havia mergulhado. O movimento de internacionalização passou a conferir a tônica na organização do novo mundo que se constituía.

## **Anos de fixação**

No âmbito internacional, o pós-guerra e os anos 50 representam a consolidação das artes plásticas modernas, com a emergência de organismos institucionais internacionalizados, como as bienais e a Documenta de Kassel. A modernidade passava por um processo de institucionalização. Em seu interior não havia espaço para pluralismos. De acordo com Raymonde Moulin (1992), no decênio de 1950, a segmentação visual ficou encoberta pela oposição abstração/figuração, que derivou na hegemonia das tendências abstratas no período. O mercado de arte em expansão ainda não havia se estendido à produção contemporânea. Nos Estados Unidos as universidades ajudaram a corrigir esta defasagem assimilando em seus quadros os artistas contemporâneos. Configurou-se internacionalmente um movimento de acentuada institucionalização dos procedimentos estéticos.

No Brasil, o mundo artístico que emergia a partir de 1948 estava sintonizado com esta condição. Constituiu-se uma rede moderna, de museus, salões e bienais, conectada com a articulação internacional. Por intermédio deste complexo abriam-se aos artistas plásticos brasileiros, além de espaços de exposições, uma via de acesso às correntes artísticas modernas e contemporâneas, até então um privilégio dos que podiam viajar para o exterior.

Foi somente na década de 1950, com o aparecimento de um universo urbano modernizado, que foi possível a emergência de uma linguagem plástica moderna. A sensibilidade e o imaginário se desenvolvem em estreita intimidade com a materialidade histórica e são impregnados por ela. Kasimir Malevitch chamava atenção, no início do século, para o fato de a arte do cubismo e a do suprematismo estarem afinadas com a atmosfera tensa do meio industrial.

Sua existência depende deste meio, assim como a existência da cultura de Cézanne dependia do meio da província ... Os novos movimentos artísticos só podem existir em uma sociedade que assimilou o ritmo da cidade grande, o elemento metálico da indústria. Não pode haver futurismo onde a sociedade ainda preserva um tipo de vida idílico, rural. (Paula, 1990, p.236)

O novo contexto possibilitou a emergência de núcleos de vanguarda, como o Ruptura, em São Paulo, e o Frente, no Rio, que imprimiram o tom do debate artístico no decorrer desses anos. Abstração passou a ser sinônimo de modernidade. Os

movimentos de ponta se organizaram em torno das tendências construtivas em detrimento das expressivas, que manifestaram uma atuação mais marginal. Foi o fim do mundo artístico dos anos 30 e 40, marcado pelas referências locais, pela indefinição estética e pela ausência de convenções. O período que se seguiu, da constituição de um campo artístico autônomo (Bourdieu, 1982 e 1992), criou um quadro de convenções que passou a determinar o que era e o que não era moderno. O manifesto do grupo Ruptura, vertente concretista paulista, lançado em 1952, distinguia “os que criam formas novas de princípios velhos dos que criam formas novas de princípios novos”. Autoproclamando-se como a primeira vanguarda brasileira, marcaram posição

contra todas as principais tendências da arte do país, entendidas, pela primeira vez, do ponto de vista plástico formal e não a partir de questões extra-artísticas como a brasilidade, o regionalismo, ou o realismo social. (Cocchiarale & Geiger, 1987, p.299)

Definia-se neste momento uma ruptura com a visualidade e os princípios do mundo artístico anterior.

Os primeiros sinais de uma nova atmosfera despontam em 1948. Na ocasião, o escultor norte-americano Alexander Calder realizou uma exposição de suas obras no edifício do MEC, no Rio; Cícero Dias, Samson Flexor e Lothar Charoux produziam os primeiros trabalhos abstratos de pintores brasileiros; e na capital federal, constituía-se o primeiro núcleo de artistas abstratos, em torno de Ivan Serpa.

Em 1948, Dacosta, regressando da Europa, terminou seu longo caso com Djanira e se encontrou pela primeira vez com Maria Leontina. Maria Leontina Franco (1917-1984), pintora paulista, figurativa e expressionista, começou a pintar em 1945, quando se tornou aluna de Valdemar da Costa. Em 1946, já expunha na Divisão Moderna do Salão Nacional, tendo sido premiada duas vezes, antes de 1950. Integrou, em 1947, a “Exposição do Grupo dos 19”, em São Paulo, onde, juntamente com Charoux, Marcelo Grassmann, Luís Sacilotto e Flávio Shiró, recebeu destaque especial da imprensa. Participou da I Bienal, em 1951, na qual foi cotada para o prêmio de melhor pintor nacional. Fina e culta – formada em museologia –, exerceu forte impressão sobre Dacosta. Conheceram-se “numa festa em homenagem a Calder, em Botafogo. Dança, namoro, sabe como é? Casamos, sem ter prá comer, sem nada. Só um pintor sem dinheiro casa com outro pintor sem dinheiro” (Bloch, 1964).

Casaram-se em 1949 e permaneceram juntos até a morte da pintora, em 1984. A boemia e os anos de instabilidade ficaram definitivamente para trás. Com Leontina, foi para São Paulo, onde travou conhecimento com um outro mundo e uma outra geração de artistas, formados na atmosfera internacionalizada do pós-guerra. Neste ambiente e sob a ação dele, fixou pela primeira vez uma linguagem e um caminho para sua vida pessoal.

As “meninas” aparecem como um motivo constante em 1948. No ano seguinte, surge Alexandre – “menino, cuja imagem encontrou um dia na rua, e lhe ficou fixada à mente como uma obsessão” (Pedrosa, 1981). Por intermédio deles, prosseguiu com suas pesquisas de geometrização das formas figurativas. A ruptura entre fundo e figura

tinha se completado, revelando que o cubismo fora plenamente assimilado. Trabalhou exaustivamente sobre os dois motivos. Nos anos 40 e início dos 50, persistia uma atmosfera lírica em torno das “meninas”, que foi se diluindo para ceder lugar ao ascetismo e o racionalismo que predominou nas pinturas do período. Era como se trabalhasse com um olho no concretismo, internalizando, talvez inconscientemente, muitos dos princípios construtivos vigentes. Por volta de 1952, influenciado pela obra do italiano Morandi, enveredou pelas naturezas mortas que o conduziram à abstração construtiva. Este processo, iniciado em 1954, se radicalizou, e terminou em 1961.

Maria Leontina, até então figurativa e expressionista, acompanhou o marido no mergulho construtivo, embora de forma mais atenuada, como revelam seus trabalhos de 1956 e 1957. Com ênfases diferentes, boa parte dos artistas, que derivaram para a abstração, foi impregnada, ao menos temporariamente, pela inclinação construtiva dominante. Alfredo Volpi, Samson Flexor, Mira Schendel e até Iberê Camargo foram alguns exemplos de artistas que, mesmo desenvolvendo uma obra à margem do concretismo, revelaram sintonias com algumas de suas soluções plásticas. Como os demais, Dacosta, desligado de uma problemática intelectual, permaneceu afastado das vanguardas, concentrado em seu projeto pessoal. Mas, vanguardistas ou não, todos trazem a marca da visualidade que se constitui no mundo da arte brasileira dos anos 50.

Alguns artistas figurativos, liderados por Di Cavalcanti, e o segmento conservador da crítica de arte, organizado em torno de Sergio Milliet, tentaram fazer frente às novas tendências. Reeditou-se no campo artístico brasileiro o mesmo debate do campo internacional. A I Bienal foi palco do momento mais acirrado do confronto entre os dois mundos. Na III Bienal, em 1955, o conflito foi eliminado, com a vitória definitiva do novo universo na rede institucional moderna. A moderna tradição brasileira, que se fixou a partir de então, fundou-se numa ruptura com os mundos da arte que a antecederam, com os quais não estabeleceu diálogo nas décadas subseqüentes.

A obra de Milton Dacosta contou com a adesão majoritária da crítica do período. Conseguia agradar tanto Mario Pedrosa quanto o conservador Sergio Milliet. Este fato lhe valeu uma posição privilegiada na rede institucional moderna, e contribuiu para transformá-lo em um dos artistas mais respeitados na década. Em 1950, realizou uma individual no MEC e obteve o prêmio Governador do Estado, no I Salão Paulista de Arte Moderna. Participou da I Bienal, em 1951, e recebeu o prêmio de melhor pintor na III Bienal, em 1955. A premiação veio consagrar suas primeiras abstrações construtivas, como *Sobre fundo negro*, de 1954-1955. Sua individual no MAM-SP, em 1956, ganhou o prêmio Leiner de melhor exposição do ano. No ano de 1959, o MAM do Rio de Janeiro organizou uma retrospectiva de sua obra. Em 1961, teve uma sala especial na Bienal de São Paulo. Na apresentação do catálogo da Bienal, Flávio de Aquino o inseriu na “Terceira Geração Modernista Brasileira, naquela que começa a aparecer no após guerra, formando sua arte dentro dos termos anunciados pelos cubistas, fauves e expressionistas”. Mas, o fato de estar associado também à segunda geração de modernistas foi um dos fatores que contribuíram para que viesse a se tornar um dos raros artistas com mercado na década de 1950.

O mercado de arte moderna, ainda muito incipiente, estava em sua fase pioneira. Eram raras as galerias especializadas. Em São Paulo, havia a Domus, que abriu em 1949, e fechou por volta de 1953. No Rio, a Petite Galerie atravessou o período e conseguiu sobreviver até os anos 80. A clientela para as artes plásticas era reduzida. Entre os colecionadores, em que a presença do contingente estrangeiro era expressiva, predominava uma inclinação para o figurativo ou então para o abstrato informal. A tendência que se delineava no mercado, apesar das rupturas realizadas na esfera artística, era a de valorização dos artistas do período de 1930 a 1940. Em razão desta configuração favorável do mercado, aliada ao prestígio alcançado na rede institucional moderna, Milton Dacosta se converteu em um dos poucos beneficiados pela clientela do período. Talvez, isto decorra do fato de que por meio de sua obra tenha conseguido estabelecer, até um determinado momento, uma ponte entre os dois mundos, que facilitava a assimilação das inovações que introduziu na ocasião.

Apenas na Petite Galerie, realizou duas exposições cercadas de êxito. A primeira delas, em 1955, trazia um catálogo, com várias obras reproduzidas e textos assinados por Sergio Milliet, Flávio de Aquino, Geraldo Ferraz, Antonio Bento, Lourival Gomes Machado, Mario Pedrosa e Santa Rosa. A mostra retratava a dissolução da figuração geométrica em abstração construtiva, por meio de uma montagem em que os dois momentos estavam representados. Esta passagem possibilitou a convergência de um campo crítico dividido, em que cada analista encontrava espaço para construir uma leitura própria da obra, preservando seu quadro estético particular. Lourival Gomes Machado observava que “se Milton Dacosta continuar fiel a si mesmo, jamais deixará de ser um figurativo ... o pintor toma as suas formas aos seres visíveis, às coisas, e mesmo quando transcende a uma organização predominantemente geométrica, continuam a existir como ‘objetos’”. Para Antonio Bento, “Mesmo permanecendo figurativo, Milton Dacosta não reproduz em suas mulheres as formas da natureza. Transforma cabeças, troncos, braços e pernas em formas e signos geométricos”. Enquanto para Santa Rosa, tratam-se de “esquemas secos, abstratos, uma geometrização apurada no espírito ... um resultado de combinações de linhas, num ritmo vário, servindo à associação tão-somente de ponto de apoio a uma recriação logicamente abstrata”. Em 1962, expôs na galeria uma nova série, apresentada no catálogo por Mario Pedrosa.

Mesmo tendo fixado uma direção em sua vida e sua obra, Dacosta prosseguia sua viagem entre os mundos da arte. No meio artístico dos anos 30 e 40, cada artista era um pequeno mundo, no qual se concentrava um universo de referências. Para ter acesso às informações era necessário entrar em contato com as pessoas. O mundo de Cicero Dias era diferente do de Portinari, do de Guignard, de Vieira da Silva, e assim por diante. A inexistência de um campo artístico que estabelecesse delimitações e hierarquias possibilitou a convivência e intimidade entre grandes artistas e iniciantes.

Nos anos 50, fundou-se um campo artístico, constituído em torno de grupos que competiam entre si pelo controle em seu interior. Não eram mais as pessoas, mas os grupos, os depositários do saber estético do período. Para estar afinado com as tendências emergentes fazia-se necessário circular no interior destas esferas restritas.

Por esta razão, Dacosta prosseguiu viajando, sempre buscando uma interação com os núcleos atuantes. Entre 1951 e 1952, ficou em Paris. Mudou-se novamente para o Rio em 1955. Voltou a São Paulo em 1961. Em 1966 iniciou o retorno definitivo ao Rio de Janeiro, que se completou em 1970.

Nessas idas e vindas, prosseguia concentrado no projeto que vinha desenvolvendo desde 1948. A partir de 1958, a tendência construtiva em sua obra se acentuou. Trabalhos como *Sobre fundo azul* e *Sobre fundo vermelho* atestam este movimento, que se radicalizou até atingir um impasse em 1961. A pintura *Encontro II* é a última produção de uma seqüência. Ela assinala o final da fase abstrata de Milton Dacosta, que coincidiu com o início da crise das vanguardas construtivas no Brasil. Conforme Celso Favaretto, a crise se manifestou por volta de 1961 e 1962, e “no período até 65, quando os artistas voltam às atividades coletivas, houve um certo isolamento criativo, fruto da indecisão quanto aos modos de assumir ao que se impunha no momento” (1993, p.17). Na ocasião, ocorreu um processo de “retração do concretismo e dissolução do neoconcretismo” (p.17).

Após a seqüência de trabalhos de *Encontro II*, seguiu-se uma nova ruptura na obra do artista. “A construção formal se esgotou num muro branco, com uma única linha horizontal cortando a base do quadro – ponto crítico, final de linha a exigir do pintor novo mergulho na essência de seu gesto criador” (Beccari, 1981). “Estou numa fase, agora, em que o caminho fechou”, dizia Dacosta, em entrevista a Pedro Bloch na ocasião.

Como se eu tivesse chegado a uma parede, entende? Pode-se derrubar a parede, mas não é a solução. Podemos voltar, mas de outra maneira. O mundo roda. Esta fase fechou com uma linha num quadro branco. Você não pode desligar-se do que já fez e do que vai fazer. Tem períodos de retomar o que já fez para recomeçar caminho. (1964)

Até então, mantendo a sua identidade, vinha desenvolvendo um trabalho dialogando com as tendências dominantes de seu tempo. Nos anos 30 e 40, seu período de formação, circulou por muitos universos, extraiu ensinamentos de cada um deles, mas não se deteve em nenhum. Na década de 1950, quando o mundo artístico se fechou em torno de um projeto unitário, construiu uma trajetória pessoal, porém sintonizada com a atmosfera vigente. A crise das vanguardas no início dos anos 60 e o impasse em que derivou sua fase construtiva imprimiram uma nova direção à sua obra, que encontrou uma solução, mediante uma retomada do passado. Anos mais tarde, em 1973, lembrando este período crítico, Dacosta recolocou o problema da necessidade de renovação na pintura, citando Modigliani:

Imagine só o Modigliani hoje, insistindo naqueles pescoços compridos, naquela estilização. Este é o mal da estilização, porque esgota, satura. É uma luta constante, uma revolta contra o nosso próprio ngor. É preciso meter o pé mesmo. Matar o outro. Já me matei um milhão de vezes ... Às vezes custa. Passei meses sem pintar. Ou repetia coisas ou esperava pacientemente que outras viessem. Elas não vêm pela janela, mas devagarrinho. Uma fase tem várias etapas. O pintor é assim. Se aborrece e no dia seguinte começa tudo outra vez. (Rangel, 1973)

## Anos de maturidade

E o pintor recomeçou, retomando a figuração, como a vinha trabalhando no período das “meninas”, que agora ressurgem transformadas numa mulher, de formas barrocas como a dos modelos de Rubens. No início predominou o rigor da geometria construtiva no tratamento. O artista segue experimentando devagar. “Não gosto de coisas feitas de improviso. Tratando-se de minha arte, desconfio das coisas feitas com espontaneidade. São sempre perigosas” (Bento, 1980). Mas o motivo coloca novos problemas, e a obra renasce a partir deles. Em 1963 e 1964, as mulheres vão se tomando mais barrocas e sensuais, introduzindo uma atmosfera até então inédita no trabalho do artista – ver *Figura*, 1963, *Figura e pássaro*, 1964 e *Vênus VIII*, 1965 (Museu, 1982). Em *Vênus e pássaro* de 1969, emerge um erotismo, que se acentuou no decorrer dos anos 70. As *Vênus* foram seu último motivo, que trabalhou exaustivamente como os demais, até encerrar sua produção em 1984.

Esta terceira e última fase assinalou uma ruptura no diálogo que o pintor vinha mantendo até então com o mundo artístico do seu tempo. Apoiado num universo pessoal, maduro, elaborado no decorrer dos anos, retomou fragmentos de sua produção do passado para construir um caminho próprio. Uma obra isolada. Segundo o artista, uma pintura fechada, que não abria possibilidades e caminhos para outros pintores. “Há pinturas que abrem caminhos, outras não. Um Modigliani só pode ser um Modigliani. Como um Pancetti. É uma limitação que não diminui o caminho do artista” (Rangel, 1973). Trabalhava lado a lado com Maria Leontina. Mas operavam por meio de esferas visuais distintas, que não se comunicavam. A obra de Dacosta recuperava um clima de ingenuidade, de sensualidade, que remetia ao passado popular, a vida em Santa Teresa, mas que nunca havia estado presente em suas pinturas. Uma atmosfera deslocada, no contexto artístico politizado dos anos 60.

No mundo da arte da década de 1960 a modernidade não era mais um problema em pauta, mas uma realidade sedimentada. O debate que estava colocado girava em torno do que era e do que não era vanguarda. O campo artístico, que abarcava a rede institucional e um mercado de galerias em ascensão, estava articulado em torno das vanguardas, deflagradoras de toda mobilização da vida artística do período. Dominavam o espaço dos museus e das bienais, e foram responsáveis pelos principais eventos promovidos pelas galerias de arte.

Os *marchands*, embora buscassem legitimidade promovendo exposições de vanguarda, viabilizavam comercialmente seus empreendimentos, vendendo a produção dos artistas dos anos 30 e 40. A morte de Portinari e Guignard, em 1962, consolidou ainda mais o mercado em torno da produção do período – com eles, morriam dois monstros sagrados da pintura “moderna” brasileira. Na ocasião, pintores como Bonadei, Volpi e Milton Dacosta estiveram entre os primeiros artistas vivos a alcançarem uma situação financeira invejável, com a venda de seus trabalhos. As vanguardas, embora na ordem do dia, tinham um mercado muito restrito, uma vez que os galeristas estavam mais preocupados em investir em uma produção que tivesse

público certo. Foi esta defasagem entre mercado e campo artístico que possibilitou a sobrevivência de uma obra isolada como a de Dacosta.

Em virtude do novo contexto, o pintor foi forçado a reconstruir o seu universo, agora num âmbito mais restrito. Vivia em torno de poucos amigos, como Décio Vieira, Alfredo Volpi, Sergio Camargo e Krajberg. No centro deste mundo estava a sua pintura, um vício que partilhava com Maria Leontina e o filho Alexandre, nascido em 1959.

Na primeira metade dos anos 70, quando ainda prevalecia a atmosfera da década anterior, em que as artes plásticas permaneciam identificadas com movimentos e projetos, Dacosta, lembrando dos tempos de formação, às vezes se ressentia do isolamento em que ficou confinado: “Agora estou mais sozinho, porque naquele tempo haviam mais identidades. A gente vai ficando mais com a gente mesmo e mais isolado também” (Rangel, 1973). Continuou dando andamento ao seu projeto artístico pessoal, trabalhando sobre as formas femininas por meio das “Vênus”, com a mesma postura obsessiva que imprimiu no tratamento dos motivos anteriores.

Não me importa uma árvore, um carneiro, uma casa Isso eu fazia quando era criança A mulher me interessa como forma e como mulher também A pintura é um instrumento de conquista do que eu quero Porque talvez a pintura seja uma mulher mais difícil, mais caprichosa, mais cruel (Ibidem)

A pintura foi se fixando em torno do motivo, dentro de um esquema de cores cada vez mais suave. Exprime uma sensualidade, um erotismo feliz – na ocasião, freqüentemente acusado de fácil e oportuno – que contrastava com o clima dominante no país, e encobria a relação, ao mesmo tempo transformadora e torturada, que o artista estabelecia com a sua atividade:

A pintura é o que mais nos maltrata, é um assunto que fere o pintor. Às vezes sinto prazer quando estou pintando e logo em seguida, penso que este sentimento é falso, que não dura Tenho sofrido mais pela pintura do que realmente sentido prazer E com minha mulher acontece a mesma coisa . Pinto para mim e para os outros Por uma vontade de comunicação O Volpi um dia me disse que pintava para ele É muito ciumento de suas telas O Segall fazia questão, quando compravam um quadro seu, de ir ele mesmo pendurá-lo Eu não. Se continuo a ver meus quadros tenho vontade de sempre mexer neles, modificar alguma coisa A minha necessidade é de transformar o que existe ... Não há nunca o artista satisfeito Há épocas, em que no caminho para o atelier, tenho vontade de dobrar a esquina e fugir Mas a gente tem que enfrentar mesmo. Não adianta (Ibidem)

Milton Dacosta sempre se posicionou como um artista moderno, e foi esta a razão de ter conseguido circular pelas esferas artísticas muito distintas. Jamais se submeteu a tendências e modelos, ou se acomodou numa fórmula. Mesmo dialogando com as linguagens dominantes, guiava-se por seu eixo interior. Um desterritorializado, não deixou se constranger pelos grupos e pelo ambiente. Mundos da arte se construía e se desfazia, enquanto o pintor prosseguia em seu caminho. Nem nacional, nem popular, cubista ou concretista. Fiel apenas a si próprio. Produto de um universo em constante transformação, concebeu uma obra afinada com este espírito. Marshall Berman lembra que:

A experiência ambiental da modernidade anula todas as fronteiras geográficas e raciais, de classe e nacionalidade, de religião e ideologia: nesse sentido pode-se dizer que a modernidade une a espécie humana. Porém é uma unidade paradoxal, uma unidade de desunidade: ela nos despeja a todos num turbilhão de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambiguidade e angústia (1986, p.15)

A partir dos anos 60, quando a condição moderna se explicitou e se consolidou, aprofundou-se o movimento de segmentação nas artes plásticas. O campo artístico, porém, permaneceu por um certo tempo articulado em torno dos projetos e tendências de vanguarda. Otília Arantes observa que de 1965 a 1969, “boa parte dos artistas brasileiros pretendia, ao fazer arte, estar fazendo política” (1986, p.69). Por esta razão, a obra de Dacosta, em virtude de sua singularidade e seu caráter intimista, foi marginalizada pelos segmentos artísticos dominantes. Em 1968, em decorrência da repressão política, iniciou-se um processo de desagregação do campo das artes plásticas brasileiras. Em meados da década de 1970, um novo mundo da arte se estabelecia, trazendo a segmentação como elemento constitutivo.

De 1975 para cá, temos a impressão de que um fato inteiramente novo está acontecendo: vemos os jovens voltarem aos suportes tradicionais, os artistas de vanguarda retornarem ao construtivismo e muitas vezes, à abstração. Pouco a pouco voltou-se, como em toda parte, a expressões artísticas que pareciam esgotadas. (p.77)

Não foi por acaso que no início dos anos 80 localizamos um movimento de resgate da obra de Milton Dacosta, assinalado por uma grande retrospectiva, organizada pelo MAM de São Paulo e do Rio de Janeiro. O catálogo da exposição foi diagramado por Hércules Barsotti e Willys de Castro, dois artistas consagrados nos círculos de vanguarda, expoentes dos movimentos concreto e neoconcreto. Milton Dacosta, “um astro sem atmosfera” nos anos 60 e 70, para lembrar uma imagem de Walter Benjamin a propósito de Charles Baudelaire, começa a encontrar, finalmente, na contemporaneidade, o seu lugar no mundo das artes plásticas no Brasil.

PAULA, M. L. B. C. de. The artistic worlds of Milton Dacosta. *Perspectivas* (São Paulo), v.17-18, p 267-285, 1994/1995.

- **ABSTRACT:** *The construction of modernity in Brazilian plastic arts implies different art worlds, who coincide with distinguished social and cultural universes. There is no continuous relationship between them. The analysis of Milton Dacosta's artistic life can give us the rare opportunity for travel through this worlds in transformation, recovering the different stages of our modernity, characterized for a history marked by discontinued traditions.*
- **KEYWORDS:** *Milton Dacosta; Brazilian art worlds; modernity, visual arts and Brazilian culture; discontinued traditions or broken traditions, art and society, sociology of art*

## Referências bibliográficas

- ALVES, O. Pintor brasileiro percorre o mundo. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 7 fev.1947.
- ARANTES, O. B. F. De "Opinião 65" à 18 Bienal. *Novos Estudos CEBRAP*, n.15, jul.1986.
- BECCARI, V. D'H. A linguagem muito especial de Dacosta. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 28 set.1981.
- BECKER, H. La distribution de l'art moderne. In: \_\_\_\_\_. *Sociologie de l'art*. Paris: La Documentation Française, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Les mondes de l'art*. Paris: Flammarion, 1988.
- BENTO, A. *Milton Dacosta*. São Paulo: Liv. Kosmos, 1980.
- BLOCH, P. Pedro Bloch entrevista Milton Dacosta. *Manchete*, Rio de Janeiro, 1964.
- BOURDIEU, P. O mercado de bens simbólicos. In: MICELI, S. (Org.) *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1982.
- \_\_\_\_\_. *Les règles de l'art*. Paris: Seuil, 1992.
- CASTRO, R. *O anjo pornográfico*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- COCCHIARALE, F., GEIGER, A. B. *Abstracionismo geométrico e informal: vanguarda brasileira nos anos cinquenta*. Rio de Janeiro: FUNARTE, Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1987.
- DACOSTA procura uma Vênus de carne. *Visão*, 18 fev.1966.
- FAVARETTO, C. *Anos 50/60: modernidade, vanguarda, participação*. 1993. (Inédito).
- GUIMARÃES, H. Djanira. *Manchete*, Rio de Janeiro, 27 nov.1971. (Entrevista).
- MORAIS, F. *Núcleo Bernardelli: arte brasileira nos anos 30 e 40*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1982.
- MOULIN, R. *L'artiste, l'institution et le marché*. Paris: Flammarion, 1992.
- MUSEU DE ARTE MODERNA, São Paulo. *Milton Dacosta*. Retrospectiva, 1982.
- PAULA, M. L. B. C. de. *Artes plásticas no Brasil: modernidade, campo artístico e mercado (de 1917 a 1964)*. São Paulo, 1990. Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica.
- PEDROSA, M. *Milton Dacosta – vinte anos de pintura: dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- RANGEL, M. L. Milton Dacosta, 40 anos de pintura. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 15 ago.1973. (Entrevista).
- TÁVORA, A. Emeric Marcier. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 7 nov.1977. (Entrevista).
- TEMPOS de guerra: Hotel Internacional/Pensão Mauá. Catálogo número 6, do Ciclo de Exposições sobre Arte no Rio de Janeiro, Galeria de arte BANERJ, mar./abr., 1986. (Curador Frederico de Moraes).

## Bibliografia consultada

- AVENTURA e vitória de uma pintora brasileira. *O Globo*, Rio de Janeiro, 1 set.1947. (Entrevista com Djanira).

- BENJAMIN, W. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: *Textos escolhidos*: Walter Benjamin, Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, Jürgen Habermas. São Paulo: Abril Cultural, 1986. (Col. Os pensadores).
- BERMAN, M. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- BIENAL DE São Paulo. Catálogo da VI Bienal, 1961.
- COUTINHO, S. Djanira, na fase das minas as cores do drama. *O Globo*, Rio de Janeiro, 12 fev.1975. (Entrevista).
- COUTINHO, Wilson. As múltiplas fases de Milton Dacosta. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 16 set.1980. Caderno B.
- MORAIS, F. Um campo, uma água, um rodinho. *O Globo*, Rio de Janeiro, 1º jun.1979.
- MORAIS, F. Bruno Lechowski, mestre esquecido de Pancetti e do núcleo Bernardelli. *O Globo*, Rio de Janeiro, 23 out. 1981.
- PETTTE GALERIE. Milton Dacosta na Petite Galerie. Rio de Janeiro, nov./dez., 1955.
- \_\_\_\_\_. Pinturas de Milton Dacosta. Rio de Janeiro.
- RAMALHETE, C. Pintura de Dacosta. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 1957. Supl. Literário.
- VENTURA, M. Djanira, um começo de vida. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 22 maio 1972. Rev. de Domingo.