



UnB

**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTE**

RICARDO TAGA

Frederico Moraes:
crítica de arte e vanguarda no Brasil (1962-1972)

Brasília
2018



UnB

**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTE**

RICARDO TAGA

Frederico Moraes:
crítica de arte e vanguarda no Brasil (1962-1972)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em arte, da Universidade de Brasília, como requisito para obtenção do grau de Mestre em Arte. Linha de Pesquisa: Teoria e História da Arte.

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Mari

Brasília
2018



Universidade de Brasília



INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTE

**DISSERTAÇÃO DE MESTRADO EM ARTE APRESENTADA AOS
PROFESSORES:**

Professor (a) Dr. (a) Marcelo Mari (VIS/UnB)
ORIENTADOR (A)

Professor (a) Dr. (a) Emerson Dignísio Gomes de Oliveira (VIS/UnB)
MEMBRO EXTERNO

Professor (a) Dr. (a) Marco Antônio Pasqualini de Andrade (UFU)
MEMBRO EXTERNO

Vista e permitida a impressão
Brasília-DF, **quarta-feira, agosto 08, 2018**

Coordenação de Pós-Graduação do Departamento de Artes Visuais do
Instituto de Artes / UnB.

AGRADECIMENTOS

À minha mãe Alice, pelo amor, incentivo e diálogo em todos os momentos.

Ao meu orientador, professor Dr. Marcelo Mari, por todas as contribuições em minha trajetória, pela compreensão, paciência e confiança no meu trabalho.

Aos professores Dr. Emerson Dionísio Gomes de Oliveira, Dr. Marco Antonio Pasqualini de Andrade e Dra. Priscila Rossinetti Rufinoni, pelas leituras e considerações que contribuíram para o desenvolvimento desta pesquisa.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pelo apoio financeiro que possibilitou a realização deste mestrado.

Aos amigos com quem compartilhei momentos e conversas estimulantes, Diego Ferreira, Gustavo Martins Silva, Hugo Brandão, Larissa Cantarino Chagas, Matheus Silveira Furtado e Pedro Ernesto Freitas Lima.

RESUMO

A análise dos debates na crítica de arte durante a década de 1960, confirma a recorrência de discussões a respeito do tema da crise desta atividade entre os profissionais brasileiros, evidenciada principalmente nas publicações de Frederico Morais. Com base nos textos de Morais e outros críticos da época, verificou-se que a noção de crise da crítica de arte em âmbito nacional encontrava-se associada à interferências causadas pelo desenvolvimento do mercado de arte, por meio de práticas de comerciantes de arte e galeristas, bem como das significativas transformações que ocorriam na arte de vanguarda. Em relação ao experimentalismo da produção artística do período e, especificamente às manifestações de antiarte ou de “arte pós-moderna”, notou-se uma divergência de opiniões entre os críticos, houve os que denunciavam como um sinal de decadência da arte, e outros que a defendiam, como uma contribuição autêntica da vanguarda brasileira. Alinhado a essa segunda vertente, Morais contribuiu para os debates envolvendo as propostas de participação do espectador, de denúncia dos problemas sociais e a necessidade de reavaliação dos critérios da crítica empregados até então. Diante dessas circunstâncias, esta pesquisa analisou os escritos e iniciativas de Morais, com destaque para a exposição “A Nova Crítica” e a formação do Centro Brasileiro de Crítica de Arte (ABCA), e ainda realizou um comparativo entre a perspectiva de outros profissionais, com o objetivo de apresentar os principais temas relacionados à crítica de arte no Brasil, ao longo dos anos 1960 e início dos anos 1970.

Palavras-chave: Frederico Morais, crítica de arte, crise da crítica de arte, nova crítica, vanguarda.

ABSTRACT

The analysis of the debates on art criticism during the 1960s decade confirms the recurrence of the discussions about the crisis' theme on this activity among Brazilian professionals and evidenced mainly on the publications of Frederico Morais. Based on Morais' texts and other critics from that period, it was verified that the notion of art criticism at national level was associated with the interference caused by the art market, by the practices of art dealers and gallery owners, as well as the significant changes in the avantgarde art. In relation to the experimentalism in the artworks from the time period and, specifically the anti-art, or "post-modern art", it was noticed a disagreement between art critics, those who denounced it as a sign of arts decay and others that defended it, as an authentic contribution of Brazilian avantgarde. Aligned with the second one, the critic of Minas Gerais contributed to the debates about the propositions of the participation of the spectator in the artwork, the denouncement of social problems and the necessity to reevaluate the criteria used in art criticism until then. Under these circumstances, this research analyses Morais' writings and initiatives, highlighting the exhibition "The New Criticism" (*A Nova Crítica*) and the creation of the Brazilian Art Criticism Center (*Centro Brasileiro de Crítica de Arte*). Lastly, compares it with the opinion of other professionals, with the purpose to present the main themes relate to art criticism activities in Brazil over the 1960s and the start of 1970s.

Keywords: Frederico Morais, art criticism, art criticism crisis, new criticism, avantgarde.

LISTA DE IMAGENS

Figura 1. Página 6 do jornal *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 16.07.1949.

Figura 2. Página 3 do jornal *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 08.12.1951.

Figura 3. Página 3 do *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 07.11.1959.

Figura 4. Cartaz da 5ª Bienal de São Paulo (Fundação Bienal).

Figura 5. Vista da Sala Brasil na 5ª edição da Bienal de São Paulo (Fundação Bienal).

Figura 6. Francisco Matarazzo Sobrinho, Lourival Gomes Machado, Paulo Mendes de Almeida e o presidente Juscelino Kubitschek na abertura da 5ª Bienal de São Paulo (Fundação Bienal).

Figura 7. Ferreira Gullar, “Crítica e compromisso”, publicado no *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 31.10.1959.

Figura 8 – Mário Pedrosa, “Da abstração à auto-expressão”, publicado no *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, 19.12.1959.

Figura 9. Cartaz da 6ª Bienal de São Paulo (Fundação Bienal).

Figura 10. Página 4 do *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 12.12.1961.

Figura 11. Pedro Manuel, “A crítica perdeu o bonde”, publicado em *A Noite*, Rio de Janeiro, 23.09.1961.

Figura 12. Lista de resoluções do II Congresso Nacional de Críticos de Arte.

Figura 13. Lista de resoluções do II Congresso Nacional de Críticos de Arte.

Figura 14. Ferreira Gullar, “A crítica posta em xeque”, publicado no *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20.12.1961.

Figura 15 – Imagem referente à exposição na Galeria G-4, publicada no *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, em 22.04.1966 (Caderno B, página 1).

Figura 16 – Reportagem de José Carlos Oliveira sobre o *happening* na Galeria G-4, publicada no *Jornal Brasil*, em 26.04.1966 (Caderno B, p.1).

Figura 17 – Reportagem de Carlos Dantas a respeito da mostra na Galeria G-4 no jornal *Correio da Manhã*, no dia 22.04.1966 (2º Caderno, p.1).

Figura 18 – Artigo de Frederico Moraes sobre o concurso das caixas promovido pela Petite Galerie, publicado em 13.12.1966 (2ª Seção, p. 1), no *Diário de Notícias*. No detalhe, trabalhos no formato de caixa, do artista Waltércio Caldas.

Figura 19 – Análise de Frederico Morais sobre o concurso das caixas da Petite Galerie. *Diário de Notícias*, 14.12.1966.

Figura 20 – Artigo complementar de Frederico Morais acerca da iniciativa da Petite Galerie. *Diário de Notícias*, 15.12.1966.

Figura 21 – Texto sobre o IV Salão de Arte Moderna de Brasília, publicado por Frederico Morais no Diário de Notícias, em 07.01.1968 (2º Caderno, p. 1) Figura 23 – Resposta de Mário Pedrosa à nota de Nelson Leirner. *Correio da Manhã*, 11.02.1968 (4º Caderno, p. 4).

Figura 22 – Resposta de Frederico Morais à nota publicada por Nelson Leirner. *Diário de Notícias*, 14.01.1968 (2ª Seção, p. 3).

Figura 23 – Resposta de Mário Pedrosa à nota de Nelson Leirner. *Correio da Manhã*, 11.02.1968 (4º Caderno, p. 4).

Figura 24 – Reportagem de Germana Lamare sobre a mostra individual de Thereza Simões da série *Agnus Dei*. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 26.06.1970.

Figura 25 – Matéria de Fernando Gomes sobre a exposição A Nova Crítica, de Frederico Morais, publicada no *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 23.07.1970.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
1 O DEBATE NA CRÍTICA DE ARTE BRASILEIRA NO FINAL DOS ANOS 1950	5
1.1 A DIFUSÃO DA ARTE MODERNA E A PROFISSIONALIZAÇÃO DA CRÍTICA DE ARTE NO BRASIL	7
1.2 A 5ª BIENAL DE ARTE DE SÃO PAULO E A FORMAÇÃO DE UM MERCADO DE ARTE GLOBAL	18
1.3 II CONGRESSO NACIONAL DE CRÍTICOS DE ARTE E O IMPACTO DO MERCADO DE ARTE	31
1.4 ANÁLISE DE FREDERICO MORAIS SOBRE A SITUAÇÃO DA ARTE E DA CRÍTICA DE ARTE NO INÍCIO DOS ANOS 1960	49
2 CRÍTICA DE ARTE E A VANGUARDA BRASILEIRA NA DÉCADA DE 1960	59
2.1 A VANGUARDA BRASILEIRA EM BELO HORIZONTE	60
2.2 A CRÍTICA MILITANTE E A NOVA OBJETIVIDADE BRASILEIRA	71
2.3 O IV SALÃO DE ARTE MODERNA DE BRASÍLIA E O “ <i>HAPPENING</i> DA CRÍTICA”	82
3 A EXPOSIÇÃO A NOVA CRÍTICA E SEUS DESDOBRAMENTOS	92
CONSIDERAÇÕES FINAIS	107
REFERÊNCIAS	110

Introdução

De acordo com estudos publicados no Brasil sobre a crítica de arte (COCHIARALLE, 2006; FABRIS, 2005; FERREIRA, 2009; GONÇALVES, 2005; OSÓRIO, 2005), identifica-se na década de 1960 um momento de intensificação das discussões envolvendo esta atividade e os critérios por ela empregados. Esse processo estaria relacionado às transformações em curso na produção artística do período, que questionava, entre outras coisas, a noção tradicional de obra de arte, causando repercussões em diferentes instâncias do campo artístico, como o museu, as galerias e o discurso crítico. A respeito desse quadro, a historiadora e crítica de arte Lisbeth Rebollo Gonçalves observa a difusão do termo *arte contemporânea*, em detrimento do conceito de “vanguarda”, para referir-se à arte realizada naquele período. De acordo com a autora:

Na ideia de arte contemporânea parece estar pressuposta uma nova estratégia de linguagem na arte, a marca de um *cutting edge*. Nesta ideia, podem ser articuladas formas visuais, literárias, teatrais, musicais, coreográficas, de design, as novidades trazidas pela tecnologia. A arte contemporânea é uma arte que renova as formas de expressão artísticas existentes. Transgride limites desses diferentes meios de expressão artística, coloca-se entre eles, é “intermídia” e transgride significados correntes no uso da cultura. Nesse sentido, é uma arte que propõe um constante processo de “resignificação”. É uma arte que põe em cheque a ideia de perenidade da obra, coloca em evidência a “atitude”, a situação em vez da forma. Estes são alguns dos fundamentos estratégicos na articulação da sua linguagem (GONÇALVES, 2005, p. 36).

Segundo a autora, isso representou um desafio para os diretores, ou curadores, de museus e para os críticos profissionais, responsáveis por delinear o perfil da nova arte e de novas estratégias de conceituação tanto para a arte como para a crítica de arte (GONÇALVES, 2005). Esta é uma perspectiva compartilhada pela curadora Cristina Freire que comenta a maneira como “[...] termos e categorias disponíveis até então como, por exemplo: pintura, escultura, desenho e gravura não dão mais conta do universo de proposições dos artistas contemporâneos” (2005, p. 65). Durante esse período, expressões como *arte pós-moderna*, *arte contemporânea* e *antiarte* eram recorrentes nos textos de crítica de arte.

Outras estratégias observadas nos trabalhos realizados ao longo dos anos 1960 se referem à preocupação crescente com o local de apresentação ou inscrição do trabalho, evidenciados em ambientes (instalações) e intervenções (FERREIRA, 2009). Essas propostas colocavam em questão a ideia de que o significado de uma obra estava contido em si mesma, argumentado que, na realidade, o contexto em que era colocada exercia um fator determinante. Em determinados casos, como no caso do *site specific*, a poética do trabalho consistia justamente dessa relação entre a obra e o local de exibição (CANONGIA, 2005). Já na arte corporal, a presença física do artista problematizava os procedimentos de legitimação da produção artística, ao ocupar o local que historicamente pertencera à obra de arte (FERREIRA, 2009).

Com relação a esse período, a historiadora e crítica de arte Glória Ferreira (2009) destacou a participação crescente dos artistas no campo da teoria, crítica e curadoria, responsável por deslocá-lo da condição de produtor de obras e estabelecer outras relações com o meio artístico. Vários artistas tornavam a sua escrita teórica indissociável da interpretação dos próprios trabalhos, em certos casos como uma resposta ao descontentamento com o discurso crítico vigente.

Por meio do levantamento das publicações sobre a crítica de arte no Brasil (COCHIARALLE, 2006; FREIRE, 2005; FERREIRA, 2009; GONÇALVES, 2005; OSÓRIO, 2005), notou-se uma forma de análise mais abrangente, que relacionou as transformações ocorridas no cenário artístico internacional dos anos 1960 e 1970 com os acontecimentos do meio artístico local. Por um lado, cabe mencionar a quantidade crescente de pesquisas sobre a trajetória de críticos brasileiros, como Mário Pedrosa, Mário Schenberg e Ferreira Gullar, bem como a publicação de coletâneas de textos de críticos renomados, como Ronaldo Brito e Roberto Pontual. Ainda identificou-se uma carência de estudos específicos referentes à situação da atividade da crítica de arte em âmbito nacional, bem como da mencionada *crise da crítica* vinculada ao período.

Sobre esse ponto, destaca-se a pesquisa de mestrado de Tamara Silva Chagas (2012) a respeito dos textos e manifestações artísticas desenvolvidas pelo crítico Frederico Moraes, durante os anos 1960 e 1970. No estudo em questão, a pesquisadora analisa a importância das iniciativas de Moraes, em especial a

proposta da “Nova Crítica”, para as discussões envolvendo o papel da crítica de arte frente aos experimentalismos da arte de vanguarda.

No meio artístico brasileiro, desde o início da década de 1960, os artistas ligados ao Neoconcretismo criavam obras que se distanciavam das propostas do movimento concreto, para trabalhar com a noção de arte como experiência (CANONGIA, 2005). Dentre dessa produção, destacam-se as figuras de Lygia Clark e Hélio Oiticica que, por meio de trabalhos como *Bichos* (1960), *Bilaterais* (1960) e *Grande núcleo* (1960), inovaram pelo abandono do plano para desenvolverem experiências tridimensionais e pela proposta de participação do espectador na obra.

Segundo a historiadora da arte Ligia Canongia (2005), esse período corresponde ainda ao surgimento de uma nova arte de vanguarda, que ficaria conhecida inicialmente como Nova Figuração. Tratava-se de uma geração de artistas que apresentava em suas obras influências da *pop* norte-americana, pela maneira como incorporavam elementos da iconografia urbana e da publicidade. Contudo, como observou a autora, os trabalhos aqui realizados adquiriram elementos próprios, como a ênfase nas questões sociais e uma pulsão lírica e crítica, decorrentes do contexto político opressor durante a Ditadura Militar.

Essa multiplicidade de questões inerentes à produção artística do período apresentaram novos desafios para a prática da crítica, tornando-se um tema amplamente discutido pelos profissionais brasileiros, em artigos de jornal, revistas e livros. Com base nessas observações, a pesquisa investiga os debates sobre atividade da crítica de arte no meio artístico brasileiro, fundamentada em textos publicados durante os anos 1960 e início dos anos 1970, principalmente no Estado do Rio de Janeiro.

Para a realização deste estudo, optou-se como foco de análise os textos de Frederico Morais, para então estabelecer comparações com o ponto de vista de outros críticos acerca de determinado tema. A escolha do crítico mineiro se deve a sua participação ativa nos debates a respeito da atividade crítica, tanto no formato de textual como pela organização de exposições de vanguarda. Dentro do recorte temporal proposto pela pesquisa, Morais seria uma das principais figuras a reconhecer publicamente a necessidade de reavaliação dos critérios na disciplina diante dos desafios representados pelos experimentalismos da vanguarda. Desse

modo, a pesquisa buscou contribuir para historiografia da crítica de arte brasileira ao recuperar os debates ocorridos na década de 1960 e início dos anos 1970, que envolveram tanto as transformações na produção artística como na abordagem da crítica em relação a essas propostas.

CAPÍTULO 1

O debate na crítica de arte brasileira no final dos anos 1950

O final da década de 1950 pôde ser considerado como um momento antagônico no campo da crítica de arte no Brasil, marcado tanto por esforços visando à profissionalização desta atividade como pelo surgimento de publicações que apontavam para sua crise. Durante esse período, observa-se uma série de iniciativas, como a realização de congressos, reuniões, concessão de prêmios, edições de livros e revistas com o objetivo de consolidar a profissão de crítico e manter o público informado. Como contraponto a essa situação, é possível identificar em escritos da época uma preocupação com as condições de atuação da crítica de arte, em grande medida relacionada à influência crescente do mercado no processo de legitimação da produção artística. Nesse sentido, os textos produzidos na passagem para a década de 1960 configuram-se como importantes documentos para a historiografia da crítica de arte no país.

A respeito do debate instaurado, envolvendo o mercado e a crítica de arte, aponta-se a realização da 5ª Bienal de São Paulo¹ e, mais precisamente, a polêmica envolvendo a predominância de obras ligadas à arte abstrata informal, enviadas pelas representações de diversos países, como o acontecimento que desencadeou essas discussões. O número elevado de obras tachistas e do expressionismo abstrato naquele certame, inclusive com algumas premiações concedidas pelo júri, seriam interpretadas por uma parcela dos críticos brasileiros como uma importação da arte em voga no cenário artístico internacional. Ainda segundo essa perspectiva, essa homogeneidade de obras exibidas na Bienal seria compreendida como um reflexo da atividade publicitária realizada por *marchands* e galerias para promover determinados artistas e movimentos.

O impacto causado pelo desenvolvimento de um mercado de arte global permaneceria como a principal questão relacionada ao tema da crise na atividade da crítica de arte e se estendeu até meados dos anos 1960. Tal observação é significativa quando se considera que, naquela mesma época, surgiam obras que desafiavam os métodos e procedimentos de análise de obras consagrados pela crítica de arte durante o período das vanguardas modernas, conforme observou Mário Pedrosa (1900-1981):

¹ A 5ª edição da Bienal de São Paulo ocorreu no Palácio das Indústrias, no período de 21 de setembro a 31 de dezembro de 1959.

Os supremos valores plásticos são agora relativizados. A obra de arte em si mesma perde sua unicidade e pretensão à eternidade. Os materiais com que passa a ser feita não tem mais tampouco a velha nobreza do mármore ou do bronze ou do óleo, que pretende fixar-se para sempre. Os gêneros tradicionais da Escultura e da Pintura são negados. Os materiais mais precários são usados pelos artistas; não perduram, mas são renováveis. A pretensão à originalidade se perde; a ojeriza aristocrática à cópia acabou (PEDROSA, 1968, p.4).

Essas transformações representavam novos desafios para os críticos de arte, que se encontravam diante do desafio de identificar as características dessa nova produção e as relações que estabelecia com as instituições da arte. Dentro desse quadro, a análise realizada pelo crítico mineiro Frederico Morais (1936), no início dos anos 1960, fornece informações relevantes para pensar a situação do campo artístico do período. Influenciado por publicações de intelectuais ligados ao Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), o crítico defenderia a integração da arte às novas técnicas da indústria como uma alternativa tanto à desorientação causada por obras cada vez mais experimentais como à influência dos interesses de mercado (1962).

1.1 A difusão da arte moderna e a profissionalização da crítica de arte no Brasil

Os anos 1950 representam um momento de grande relevância para a história da crítica de arte brasileira, marcado por acontecimentos que contribuíram para a profissionalização da atividade e sua consolidação como um gênero literário autônomo. Os processos observados durante esse período são indissociáveis da própria formação do meio artístico brasileiro, acompanhado das diversas iniciativas de difusão do moderno, como a fundação dos museus de arte e a criação da Bienal de São Paulo.

Sobre o desenvolvimento da arte moderna no Brasil, o crítico Mário Pedrosa (1995a) observa que esse fenômeno estava relacionado à maior participação do Estado na área da cultura a partir da década de 1930. Dentre as ações do governo na época, destacaram-se a nomeação de Lucio Costa (1902-1998) para diretor da Escola Nacional de Belas Artes e a adoção de uma arquitetura de caráter monumental em diversos prédios públicos, o que contribuiu para a formação da

primeira geração de arquitetos modernos, da qual fizeram parte Affonso Eduardo Reidy (1909-1964), Oscar Niemeyer (1907-2012) e Atílio Corrêa Lima (1901-1943).

Uma das referências desse período foi o edifício do Ministério da Educação e Saúde Pública (MESP), elaborado em parceria com o arquiteto suíço Le Corbusier (1887-1965), e cuja realização teve início em 1936 (PEDROSA, 1995a; DURAND, 1989). O projeto destacou-se pelo fato de colocar em prática a ideia de *integração das artes*, colaborando com vários artistas modernos, como Cândido Portinari (1903-1962), Bruno Giorgi (1905-1993), Alberto da Veiga Guignard (1896-1962), Roberto Burle Marx (1909-1994), entre outros. Ao comentar a respeito da importância do MESP para a arquitetura brasileira da época, Otilia Arantes fez as seguintes observações:

O projeto, embora baseado no risco original do próprio Le Corbusier, e obedecer às cinco máximas do Mestre, sofreria entretanto “adaptações” numa direção que já assinalava os novos rumos da nossa arquitetura: a mudança de escala dos pilotis, a verticalidade do prédio, os volumes entrelaçados, a implantação no terreno, acrescidos dos *brise-soleils* na fachada, e os azulejos com desenhos de Portinari – soluções que não só “abrasileiravam” o projeto de Le Corbusier, mas, especialmente, cumprindo o papel que cabia a uma tal iniciativa, patrocinada pelo Estado, monumentalizava o edifício, tornando-o matriz e símbolo da nossa arquitetura e da nossa modernidade (ARANTES, 2004, p. 91).

Em anos subsequentes, surgiram outras iniciativas importantes, como o pavilhão brasileiro na Feira Mundial de Nova York (1939), a sede da Associação Brasileira de Imprensa (1943), o Conjunto Arquitetônico da Pampulha (1943), o Conjunto Residencial Prefeito Mendes de Moraes, conhecido como Pedregulho, (1946) e Brasília (1960). Esses projetos consagrariam os arquitetos brasileiros no cenário internacional, inclusive por meio de publicações em revistas nos Estados Unidos e na Europa, como *Architetur Review*, *Domus* e *L’Architecture d’Aujourd’hui* (DURAND, 1989). O ideal de *integração das artes*, presente em um número considerável desses projetos, promoveria o gosto pelo moderno na arte e na arquitetura de tal modo que se transformaria no principal tema do Congresso Extraordinário Internacional de Críticos de Arte, realizado em 1959 (PEDROSA, 1995a).

Sobre a *integração das artes*, cabe observar que se tratava de uma questão polêmica entre os críticos e teóricos do período e, mesmo durante a realização do Congresso da AICA, não se chegou a um consenso entre os participantes acerca da possibilidade de sua realização. Segundo Jorge Juan Crespo de la Serna (1909-1992), era impossível abordar a ideia de integração quando não havia um plano comum, ou quando se estabelecia uma hierarquia na qual o envolvimento dos artistas era apenas complementar:

Eles são chamados quando o plano já está feito, se há um espaço a decorar, um muro a ser pintado, mas imediatamente se estabelece uma relação de subordinação do artista, uma alienação das ideias que os artistas plásticos poderiam desenvolver. É impossível fazer-se a integração assim (DE LA SERNA apud LOBO; SEGRE, 2009, p. 95).

A retomada desse tema ao final daquela década pelo crítico Mário Pedrosa, principal responsável pela organização do congresso de críticos, tinha como objetivo pensar a relação entre a arte e sociedade, em uma concepção mais ampla do que a articulação entre pintura e escultura com o projeto arquitetônico. Para o crítico brasileiro, tendo em vista principalmente a construção de Brasília, tratava-se de um processo coletivo de síntese que envolvia “toda uma geração de intelectuais, de artistas, de homens vivos deste país – espero que também dos outros países” (PEDROSA apud LOBO; SEGRE, 2009, p. 100).

Outro fator que contribuiu tanto para a formação como difusão da arte moderna em âmbito nacional foi a fundação do Museu de Arte de São Paulo (MASP), em 1947, e dos museus de arte moderna, em São Paulo e no Rio de Janeiro, em 1948. Esses empreendimentos somente foram possíveis graças à entrada do capital privado na área da cultura, nas figuras de Francisco “Ciccillo” Matarazzo Sobrinho (1898-1977) e Francisco de Assis Chateaubriand (1892-1968). De acordo com Lourenço (1995), esses museus apresentavam um apelo maior ao público por meio de um programa cultural que envolvia a organização de exposições, debates e cursos. Como exemplo disso, aponta-se o caso do MASP que

realizou exposições de Alexander Calder² (1898-1976), em 1948, e Max Bill (1908-1994), em 1950 (PEDROSA, 1995a).

Na mesma época, o museu inaugurava o Instituto de Arte Contemporânea (IAC), o Curso para Formação de Professores de Desenho e a Escola Superior de Propaganda, com o objetivo de atraírem jovens e artistas. Sobre a criação desses cursos:

Estes três correspondem à demanda de uma São Paulo em expansão industrial: o de Propaganda poderia subsidiar a veiculação de produtos; o IAC, idealizado e dirigido por Lina Bo e Pietro Maria Bardi, forneceria profissionais aptos ao desenho industrial; e o de Professores de Desenho, liderado por Flávio Motta, uma contribuição ao aprimoramento do ensino formal, equipando pessoal docente para o incentivo artístico (LOURENÇO, 2005, p. 213).

Dentro ainda desse cenário de institucionalização do moderno, ocorre a criação da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA), em 1949, como uma representação local da Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA). Segundo Hughes (2009), essas associações originaram-se da necessidade de se pensar as consequências da Segunda Guerra Mundial e a sua relação com o campo artístico. A partir de uma reunião com 35 especialistas de diferentes nacionalidades promovida pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) acrônimo de *United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization*, em 1948, para debater temas como “arte e educação”, “urbanismo e reconstrução” e “o papel do crítico na sociedade”, optou-se pelo estabelecimento de uma associação profissional de críticos de arte (HUGHES, 2009)³.

O principal evento dos primeiros anos de atividade da ABCA seria o I Congresso Brasileiro de Críticos de Arte⁴, em outubro de 1951, por ocasião da 1ª Bienal de São Paulo (BENTO et al., 1961). Ao comentar o evento, Celso Kelly (1906-

² O artista norte-americano apresentou trabalhos em duas exposições no Brasil, a primeira realizada no mês de setembro no MAM/RJ e, a segunda, em outubro, no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP).

³ O congresso foi dedicado ao tema urgente da “Reconstrução no Pós-Guerra” e cobriu uma grande gama de áreas, tal como a arte e educação, educação nos museus, urbanismo e reconstrução, a restituição de obras de arte, a proteção de sítios históricos e naturais, e a criação de canais de comunicação. Tão importante quanto aos temas discutidos, no entanto, foi o feito logístico de identificar e reunir uma elite de especialistas de 35 países diferentes, permitindo que estes determinassem a necessidade e a base possível do estabelecimento de uma associação profissional (HUGHES, 2009, p. 7).

1979) em 1951 destacava a importância do estabelecimento de seções dedicadas a arte nos jornais cariocas e o amadurecimento da atividade de crítica em um cenário artístico ainda pouco desenvolvido, observando:

A crítica esboça-se ainda, tímida. Contudo, não está desenvolta e amadurecida. Faltam-nos museus, livros acessíveis, debates, escolas e tradição de crítica. Assistimos mais à eclosão de talentos e vocações, produzindo algumas apreciações dignas. Todavia, é de justiça realçar o vivo interesse que se nota, ultimamente, pelos estudos de arte, especialmente os de história. A crítica baseia-se na história da arte, na técnica, na estética e na sociologia. De história desdobram-se os cursos, todos concorridíssimos. Eis a prova do interesse. Necessitamos dos complementos. O Congresso, em São Paulo, há de cuidar de solicitar mais espaço e atenção aos jornais e de facilitar, pela vulgarização, os elementos fundamentais no esclarecimento da crítica (KELLY, 1951, p. 9).

O I Congresso Brasileiro de Críticos de Arte proporcionou o encontro entre profissionais de diferentes regiões, com objetivo de debater a situação do cenário artístico e a função da crítica no Brasil (JEAN, 1951). As sessões do evento contaram com a participação de figuras atuantes do cenário artístico da época, como: Mário Pedrosa, Sérgio Milliet (1898-1966), Flávio de Aquino (1919-1987), Quirino Campofiorito (1902-1993), Antonio Bento (1902-1988), Murilo Mendes (1901-1975), Luis Martins (1907-1981), Flávio Motta (1923-2016), Raul Pedrosa (1892-1962), Santa Rosa (1909-1956), entre outros.

De acordo com um artigo publicado pelo jornal *Diário da Manhã* (JEAN, 1951), o evento foi marcado por preocupações de caráter didático, envolvendo debates sobre o papel informativo da crítica veiculada nos jornais, a necessidade de criação de museus de arte moderna e a defesa do ensino artístico nas escolas. A respeito da crítica jornalística, havia uma preocupação em utilizar uma linguagem acessível, com o objetivo de atrair e educar novos leitores, sem, no entanto, abrir mão de uma análise criteriosa.

Outras questões abordadas pelos congressistas referiam-se a necessidade de maior investimento do Estado no campo artístico, por meio da ampliação de

⁴ O 1º Congresso Brasileiro de Críticos de Arte aconteceu no Museu de Arte Moderna de São Paulo, no mês de outubro de 1951.

bolsas de viagem e o envolvimento dos artistas em obras públicas, em que ficava implícito o ideal de integração das artes.

A respeito do desenvolvimento da crítica de arte no período, Mário Barata (1961) relacionava esse processo à fundação da ABCA e atuação de profissionais como Mário Pedrosa, Lourival Gomes Machado (1917-1967) e Flávio de Aquino (1919-1987), desde o início dos anos 1940. Durante esse período, cabe mencionar ainda o crescimento na área de publicações, tanto de jornais como de revistas, tornando-a propícia para que jovens escritores iniciassem suas carreiras na imprensa (DURAND, 1989). Dentro desse quadro favorável, apareceriam as seções de assuntos culturais, que tratavam de literatura, teatro, cinema e artes plásticas.

Sob uma perspectiva diferente, Pedrosa (1961) argumentava que o principal fator para essas mudanças na crítica de arte foi a criação da Bienal de São Paulo. Criada em 1951 por Ciccillo Matarazzo, a exposição contribuiu de modo significativo para o contato direto do público e dos artistas com aquilo que havia de mais recente na produção artística internacional. Além disso, por meio de mostras retrospectivas, os visitantes da Bienal tomavam contato com a produção de artistas renomados do modernismo internacional, como Pablo Picasso (1881-1973), Paul Klee (1879-1940), e de movimentos, como o futurismo e o surrealismo. Por outro lado, a Bienal paulista foi responsável por iniciar uma série de transformações importantes no meio artístico brasileiro, algumas delas com um impacto negativo. Como avaliou Pedrosa anos depois:

Ao arrancar o Brasil de seu doce e pachorrento isolacionismo, ela o lançou na arena da moda internacional, na arena das especulações não somente comerciais mas de escusas combinações pessoais e mesmo nacionais em torno de prêmios etc., política de prestígio entre delegações nacionais, política de cambalachos entre indivíduos. A mostra de arte passa a ser feira de arte e, os *marchands* passam a dominar (PEDROSA, 1995a, p. 223-225).

No caso da primeira edição da Bienal, o ponto de destaque foi a premiação do artista suíço Max Bill (1908-1994) na categoria de melhor escultura internacional, com a obra *Unidade Tripartida*. Representante da arte abstrata europeia, Bill exibiu um conjunto de obras em que a principal característica eram as formas geométricas, matematicamente planejadas e que serviram de referência para a formação do

movimento concreto brasileiro. De acordo com Mário Pedrosa, essa difusão da arte abstrata modificou a análise crítica, direcionando-a para os elementos inerentes à própria obra de arte:

Foi a partir de então que se começou a falar em elementos compositivos em si, a falar em linha, a falar em plano, a falar em cor, em luz, como elementos que se podia analisar em si mesmos para depois coordená-los num conjunto. Isso influenciou os críticos, porque, desde que não há um assunto, é difícil se falar em uma obra de arte em termos de elementos plásticos, ou de técnica, ou de valores plásticos (PEDROSA, et al., 1961, p. 37).

Para Lourival Gomes Machado (1961), em razão de um comércio de arte ainda pouco desenvolvido até, pelo menos, o estabelecimento da Bienal de São Paulo, a crítica conseguiu atuar de forma independente dos interesses de mercado. Essa condição de autonomia da crítica brasileira se manifestava por uma atuação mais preocupada com o aspecto educativo, de formação do público, do que em produzir uma demanda e interessar possíveis colecionadores.

Acerca da atuação da ABCA durante os anos 1950, apesar da pouca informação disponível na imprensa da época, aponta-se a atuação dos críticos associados, como Mário Pedrosa, Antonio Bento (1902-1988) e Sérgio Milliet (1898-1966), que realizavam palestras, participavam de júris de salões e escreviam regularmente para jornais.

O debate crítico receberia um novo impulso a partir de 1956, quando Juscelino Kubitschek, eleito presidente da república, recuperou a proposta de construção de uma nova capital no interior do país⁵, prevista na Constituição de 1891, como parte da política de nacionalismo desenvolvimentista (SKIDMORE, 2007). A ideia era que Brasília se transformasse em um símbolo daquele momento de otimismo provocado pelo crescimento econômico e industrial, e, a partir desse processo de interiorização, alavancasse melhorias em outras áreas, como, por exemplo, a criação de estradas para o escoamento da produção agrária e a reforma no ensino com base em um novo modelo de universidade instalado no centro do país (SKIDMORE, 2007).

⁵ Thomas Skidmore (2007) observa que a proposta de construção de uma nova capital já estava prevista na Constituição de 1891, no entanto o empreendimento era frequentemente abandonado em razão do alto investimento para a sua realização. O projeto seria finalmente aprovado pelo Congresso em 1956, com a eleição de Juscelino Kubitschek para a presidência da república.

O projeto urbanístico e arquitetônico de Brasília ficou sob a responsabilidade dos arquitetos Lucio Costa e Oscar Niemeyer que, como mencionado anteriormente, gozavam de reconhecimento internacional desde meados da década de 1930. A ambiciosa ideia de planejar uma cidade inteira com base nos princípios da arquitetura moderna se tornaria um tema recorrente nas discussões do meio intelectual e estimularia a produção de textos voltados para a crítica da arquitetura no final dos anos 1950.

Os acontecimentos daquele período Mário Pedrosa a organizar, por intermédio da ABCA, o Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte⁶, em 1959. O evento, que tinha como tema “A Cidade Nova, Síntese das Artes” (PEDROSA, 1995a), foi patrocinado pela Companhia Urbanizadora da Nova Capital do Brasil (NOVACAP) e contou com a participação de várias figuras ilustres do cenário artístico mundial, desde críticos e historiadores da arte como Meyer Schapiro (1904-1996), Giulio Carlo Argan (1909-1992) e Lionello Venturi (1885-1961), a arquitetos e urbanistas renomados como Eero Saarinen (1910-1961) e Bruno Zevi (1918-2000) (PEDROSA, 1981). Durante os oito dias de congresso, os temas centraram-se sobre questões relacionadas à Brasília no aspecto arquitetônico, urbanístico e da integração das artes, temas relevantes dentro da própria história AICA desde o momento de sua criação, como observou Hughes (2009).

As datas do Congresso da ABCA-AICA foram planejadas de uma maneira que os convidados pudessem visitar tanto as etapas bastante avançadas da construção da nova capital como a 5ª edição da Bienal de São Paulo, no Parque do Ibirapuera. Ao comentar sobre esses acontecimentos, Hughes (2009) nota que a exposição paulista representava uma “impressão confusa, mas a mensagem levada pelos críticos era bastante clara, e não universalmente bem-vinda” (p. 8). De fato, seria a partir das obras expostas na Bienal, e mais especificamente da predominância de obras tachistas, que seriam publicados artigos na imprensa brasileira indicando uma possível crise na atividade da crítica de arte.

⁶ O Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte foi realizado no período de 17 e 25 de setembro de 1959. As sessões do evento ocorreram no Palácio da Justiça, em Brasília, em um auditório, em São Paulo, e no Museu de Arte Moderna, no Rio de Janeiro.

Congresso Internacional de Criticos de Arte

A contribuição da delegação brasileira — Constituição da Associação Internacional de Criticos de Arte — Sergio Milliet eleito Secretario-Adjunto para a America Latina

PARIS, 15 (AFP) — O Congresso Internacional dos Criticos de Artes, que se realizou recentemente em Paris sob a égide da UNESCO, revelou-se particularmente interessante. Resultados concretos foram obtidos, dos quais os mais importantes se constituem na constituição da Associação Internacional dos Criticos de Arte e da criação da Carta Internacional de Critica de Arte, de aplicação universal.

A delegação brasileira ao Congresso foi integrada pelos intelectuais Mario Pedrosa, Antonio Bento e Sergio Milliet e assinou-se que ela ofereceu aos trabalhos uma contribuição extremamente apreciada. Sendo, com os delegados mexicanos os únicos representantes da America Latina, os criticos brasileiros de arte trabalharam principalmente na redação do estatuto da nova Associação Internacional dos Criticos de Arte. Intervindo frequentemente nos debates travados sobre o assunto, ajudaram a definir exatamente o fim e o papel dessa entidade mundial na vida das artes.

"De um modo geral — declarou a *France Presse* o sr. Mario Pedrosa — o Congresso foi muito frutífero. Seus trabalhos foram dominados pelo cuidado em preservar a todo custo a autonomia da arte no mundo e a liberdade da criação artística."

Continuando, o sr. Mario Pedrosa sublinhou "ser necessário assinalar que nenhuma consideração de ordem política influíu nos trabalhos do Congresso".

A nova Associação Internacional dos Criticos de Artes já tem a adesão de 29 nações. Seu primeiro presidente é o sr. Paul Fierens, diretor do Museu Real da Belgica e uma das mais altas personalidades da arte contemporânea. Sua direção compreende ainda seis vice-presidentes e dois secretarios gerais, dos quais um tem o titulo de secretario adjunto para a America Latina. Para este ultimo posto foi escolhido o escritor e critico brasileiro sr. Sergio Milliet, que milita principalmente num dos maiores jornais do continente sul-americano — "*O Estado de S. Paulo*".

Uma Comissão Permanente Internacional foi também fundada nos quadros da Associação Internacional dos Criticos de Artes. Trata-se de um organismo de ligação e entre os 36 membros chamados a participar figuram quatro brasileiros: Mario Pedrosa, Antonio Bento de Araujo Lima, Sergio Milliet e Paulo Barata.

De outro lado, a Associação Internacional dos Criticos de Arte projeta para o futuro vasta atividade, visando em primeiro lugar a criação da Associação Internacional da Historia da Arte, destinada a completar os trabalhos de especialização sobre as questões artisticas no mundo. Esta segunda associação objetivaria criar uma vasta federação internacional artistica, na qual os criticos, os conservadores de museus e os escritores especializados se encontrariam reunidos sob o signo da arte universal, como veiculo de paz entre todos os povos.

Durante sua estada nesta Capital, permanecendo no proprio coraço mesmo dos bairros das letras e das artes, onde se erige a sede da nova revista francesa "*NRF*", que edita os trabalhos dos maiores escritores franceses, os delegados brasileiros puderam renovar ou iniciar preciosas amizades com seus colegas franceses e estrangeiros. Visitaram também todas as grandes exposições artisticas atualmente abertas em Paris. Tiveram, sobretudo, a oportunidade de admirar uma exposição retrospectiva das pinturas de Gauguin e as obras mais recentes de mestres universalmente conhecidos, como Pablo Picasso e Henri Matisse. Sergio Milliet teve de regressar mais cedo ao seu país por motivos imprevistos. Quanto a Mario Pedrosa e Antonio Bento, deixarão a França no fim do mês.

Sallenta-se ainda que, especialmente convidados pelas altas autoridades francesas, os criticos de arte brasileiros puderam visitar minuciosamente os admiráveis castellos do Loire, que se inscrevem entre preciosos símbolos da historia da arte de todos os tempos.

Figura 2 – Página 3 do jornal *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, em 08.12.1951.

O 1.º congresso de críticos de arte no Brasil

Reportagem de YVONNE JEAN

APROVEITANDO-SE da ocasião que reuniu em São Paulo, críticos que, nem sempre, tem oportunidade de encontro, a Associação Brasileira de Críticos de Artes Plásticas organizou seu 1.º Congresso. A iniciativa foi pouco conhecida na imprensa. Entretanto, bem merece divulgação, pois representa o começo de um intercâmbio futuro permanente entre os críticos dos diversos Estados do Brasil, cuja união certamente permitirá melhorar não somente a atuação do crítico, como também dos artistas e da arte já que poderá tomar iniciativas de campanhas em prol do aumento de museus e salas de exposição em todo o país, criação de cursos, proteção às artes menores, etc., etc.

O fato de poder organizar um congresso como este já é significativo em si. Quem teria pensado nisso há muito poucos anos, quando existiam dois ou três críticos especializados no país? Agora já temos pelo menos dez no Rio e Jaz em São Paulo, 2 no Rio Grande do Sul, um na Bahia, um no Pará, sem falar daqueles que exercem atividades em outros Estados e que ignora.

Durante dois dias a situação da arte plástica no Brasil e a função da crítica de arte, com seus objetivos e limitações foram discutidas no Museu de Arte Moderna de São Paulo, cujos presidente e diretor deram aos críticos, reunidos em São Paulo, apoio e facilidades que permitiram esta reunião.

"Este 'congressinho' sempre representa um comêço!", exclamou alguém. Mas... Congresso ou congressinho, sempre chegou a interessar críticos como Sergio Millet, coordenador dos trabalhos; Flavio de Aquino, secretário; Mário Barata, que tanto lutou para que esta realização se tornasse possível; Maria Eugênia Franco, Waldemar Cordello, Santa Rora, Quirino Campofiorito, Antônio Bento, Mário Pedrosa, Murilo Mendes, Raul Pedrosa, Luis Martins Fialvo Motta que assistiram a todas as reuniões, como também outros visitantes ocasionais.

Por isso, não me parece desprovido de interesse resumir alguns dos pontos de discussão mais importantes e algumas das resoluções tomadas em São Paulo.

Antes de mais nada, é preciso lembrar que a Associação Brasileira de Críticos de Arte foi fundada em 49, não somente. E, desde então, o trabalho de equipe permitiu, já, a obtenção de uma vitória: a eleição de 4 membros brasileiros para o Conselho Diretor da Associação Internacional de Críticos de Arte, cuja sede se encontra em Paris.

Quanto ao 1.º Congresso, começou os seus trabalhos, comentando uma tese sobre a crítica de arte na imprensa cotidiana, que dizia, em resumo, que este tipo de crítica não pode ser concebido da mesma maneira que a crítica de arte pura, em revistas especializadas, já que sua finalidade é tocar o grande público, despertar seu interesse pela arte, educá-lo e guiá-lo. Para chegar a este fim sempre deverá possuir uma forma jornalística, quer dizer um estilo simples, tão pouco técnico quanto possível, entremeando críticas com noticiário e reportagens parciais, que o grande público chegue a tomar conhecimento da coluna de arte em vez de deixá-la reservada aos entendidos especialistas.

A maioria concordou com este princípio; acrescentando, entretanto, que, apesar de didática, a crítica de arte na imprensa cotidiana, jamais poderá cair abaixo de certo nível até não interessar mais o artista; que a crítica não pode jamais abdicar do seu direito de análise; que o crítico não pode deixar de empregar termos técnicos mas poderá ajudar o público pela explicação dos mesmos e repetição constante de alguns dentre eles, etc. Concluíram recomendando que "a crítica jornalística tenha, na medida do possível, e sem abdicção do seu direito de julgamento, um aspecto, no mais possível, didático".

Outra conclusão foi a necessidade de recomendar aos jornais que ab-

do noticiário que reflete o movimento de arte, seja controlado pelo crítico do jornal; evitando assim que como tantas vezes acontece, o crítico exponha pontos de vista na sua coluna enquanto alguma notícia de exposição, publicada no corpo do jornal venha emitir conceitos opostos, o que só pode criar confusão na mente do leitor desprevenido, incapaz de distinguir entre crítica e anúncio.

Após algumas trocas de ideias sobre a crítica de arte, a reportagem e o noticiário comentado, e o comentário de outra tese que invocou discussões sobre a questão, "deve o crítico criticar tudo, indistintamente, ou ignorar, pura e simplesmente, as exposições que considera péssimas, sem interesse nem originalidade de espécie alguma?", chegou-se ao ponto nevrálgico da limitação da crítica: "Deve o crítico ser exclusivamente estético? Devem outros elementos — psicológicos, sociais, políticos, etc. — ser considerados como igualmente importantes?". Foi o único ponto em que as discussões acaloradas não levaram a nenhuma conclusão unânime já que cada um ficou na própria opinião.

No segundo dia, diversas resoluções concretas foram votadas, após a declaração unânime de que a situação do artista no Brasil, é um problema, principalmente econômico. Eis algumas das conclusões votadas.

O Congresso recomenda que uma certa porcentagem do orçamento destinado a construções públicas fique reservado para o "material nobre", incentivando os artistas à criação de afrescos, esculturas, mosaicos, azulejos, etc., e que, com meios a serem estudados, esta resolução se estenda, mais tarde, às construções particulares.

Outra resolução foi a de incentivar a criação de novas salas de exposição e museus de arte moderna nas diversas cidades do Brasil, promovendo, ao mesmo tempo, intercâmbio entre os museus existentes, interesse por parte das Prefeituras locais para organização de exposições, exposições ambulantes, conferências, etc. José Carlos de Macedo Miranda, que tanto fez para possibilitar a criação do atual Museu de Arte Moderna na cidade de Rezende, até pouco tempo, ainda, desconfiado e ignorante da arte moderna, estava presente, e sua experiência no setor lhe permitiu dar alguns pontos interessantes sobre a maneira de despertar por parte do público um interesse verdadeiro e fecundo.

Os congressistas também se referiram à necessidade de criar cooperativas e sindicatos de artistas; ampliar o número de bolsas de viagens no interior e, se possível, no exterior, para artistas e críticos de arte; a necessidade de planejar um Congresso Nacional do Ensino Artístico que estudará as possíveis soluções do ensino artístico no Brasil e a criação de cursos de história de arte nos ginásios, e resolveram também pleitear junto aos diretores de jornais que não possuem, ainda, nenhuma seção nem noticiário artístico de críticos já que é um meio de educação do público muito importante e que, lentamente, o interesse pela arte está aumentando.

A conclusão a que chegou quem seguiu de perto, todos os debates, é que a grande maioria dos críticos de arte que participaram do congresso estava consciente do seu dever para com o público e da responsabilidade imposta por uma profissão que não pode mais, hoje em dia, ser improvisada, requerendo, ao contrário, conhecimentos básicos e um preparo sério. Assim sendo, podemos esperar que sua ação se torne sempre mais séria e, portanto, benéfica. O resumo do congresso, seco como todos os relatórios, demonstra quantos campos de ação os críticos de arte encontraram. E já encontraram, pois alguns projetos de ação concreta foram votados. Se forem executados, o segundo congresso dos críticos de arte do Brasil não será mais um "congressinho", e sim um acontecimento de qual todos terão de tomar

Fonte: Biblioteca Nacional – Hemeroteca Digital.

Figura 3 – Página 3 do *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, em 11.07.1959.

Temas do Congresso

BRASÍLIA:
16.9.59 — 1.ª seção.
Relator: PEDROSA.
Chefe do Grupo: MURARO

Debates: Introdução: A CIDADE NOVA, SÍNTESE DAS ARTES, CONFRONTO COM O PASSADO

- Pode-se construir uma cidade artificial no isolamento geográfico e econômico?
- A cidade tem de ser um processo genético e espontâneo.
- Brasília é uma utopia? Há precedentes históricos.

17.9.59 — 2.ª seção.
Chefe de grupo: SAARINEN R. RUYER

Debates: Introdução: A CIDADE NA ERA PALEOTÉCNICA, CONDIÇÃOAMENTO TECNOLÓGICO E SOCIOLOGICO

- Em que medida podem os recursos tecnológicos superar a falta de condições naturais, socioeconômicas, na construção de uma cidade como Brasília.
- Quais podem ser os grupos sociais em uma cidade de ordem administrativa e política como deverá ser Brasília.
- Quais serão as relações entre a cidade e o campo adjacente.

18.9.59 — 3.ª seção.
Chefe de grupo: ZEVI, HOLLFORD e GIDEON

Debates: Introdução: DA DINÂMICA DAS ESTRUTURAS URBANÍSTICAS, O ESPAÇO URBANÍSTICO E ARQUITETURAL DE BRASÍLIA.

- A colocação dos monumentos públicos na distribuição dos espaços.
- Em que medida podem os quarteirões e os blocos residenciais ficar isolados dos grandes eixos de circulação.
- A residência privada e a habitação coletiva em blocos e quarteirões residenciais.
- A atmosfera vital: o homem no fórum e em casa.
- O espaço das atividades públicas e culturais do homem na cidade, em casa, e o papel da rua no espaço urbanístico.

18.9.59 — 4.ª seção.
Chefe de grupo: PROUVE, PIZZETTI e JOAQUIM CARBONÓ.

Debates: Introdução: RELAÇÃO ENGENHEIROS-ARQUITETOS, AS NOVAS ESTRUTURAS MECÂNICAS E A ARQUITETURA.

- Pode-se integrar em uma só pessoa o engenheiro e o arquiteto?
- Deve-se reformar o ensino da arquitetura para incluir as técnicas industriais modernas?
- O arquiteto como técnico, o engenheiro como artista criador.
- Técnica e expressividade.

SÃO PAULO:
20.9.59 — 5.ª seção.
Chefe de grupo: HARTMANN e BLOC

Debates: Introdução: AS ARTES MANUAIS NA CIDADE, INTEGRAÇÃO DAS ARTES.

- É a arquitetura necessariamente a arte maior na cidade nova?
- A tradição na arquitetura moderna, a crítica na arquitetura.
- Estão as artes individuais — pintura e escultura — em crise?
- A arte mecanicamente feita e a

Sessenta críticos discutirão no Brasil os problemas centrais da Arte Contemporânea

Artes Plásticas
Ferreira Gullar

arte individual manual.

- As novas técnicas tornam possíveis novas artes?
- Pintura e luz

RIO DE JANEIRO:
22.9.59 — 7.ª seção.
Chefe de grupo: MALDONADO e GIDEON

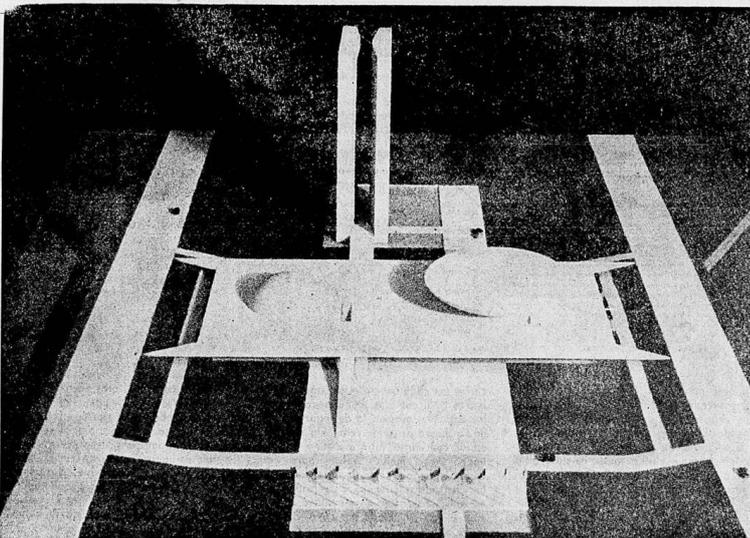
Debates: Introdução: A EDUCAÇÃO ARTÍSTICA E AS NOVAS PERSPECTIVAS CIENTÍFICAS E PEDAGÓGICAS.

- O valor educativo da arquitetura.

21.9.59 — 8.ª seção.

Introdução: TEM A ARTE UMA MISSÃO NA CIVILIZAÇÃO QUE SE ABRE.

Debates: SCHAPIRO, LEYMARIE, ROMERO BREST, G. SCHMIDT, PEDROSA, ARGAN e CHASTEL.



Es é a relação dos nomes convidados pela seção brasileira da AICA, que deverão chegar a Brasil no dia 15 de setembro, para o Congresso, que se iniciará, dia 16, em Brasília:

ESTADOS UNIDOS: J. J. Sweeney, Presidente da AICA e Diretor do Museu Guggenheim; Richard Neutra, arquiteto; Stano Papadakis, arquiteto e crítico; Douglas Haskell, Alin Saarinen, crítico de arte do "New York Times"; Aero Saarinen, arquiteto; Meyer Schapiro, da Columbia University; Alfred Frankfurter, diretor de "Art News"; Stuart Davis; John D. Entenza, de "Art and Architecture" e Anthony Bower, de "Art in America"; MEXICO: J. J. Crespo de la Sierra; Horacio Sanchez Flores, Professor da Universidade de México; Miguel Salas Azures, diretor do Instituto de Belas-Artes. **COLÔMBIA:** Clemente Airo, CHILE: Antônio Romero; José Enrique Bello, ARGENTINA: Jorge Romero Brest, diretor do Museu Nacional de Belas-Artes; Julio Payro e Américo Williams, URUGUAI: Fernando García Esteban e José Pedro Arral, PORTUGAL: José Augusto França e Reynaldo Santos, diretor da Academia Nacional de Belas-Artes. **ESPAÑA:** José Camón Aznar, redator-chefe da revista "Goya"; FRANÇA: André Chastel, da Sorbonne; Raymond Cogniat, Inspetor Principal de Belas-Artes; Mme. Gille-Delafon, Secretária-Geral da AICA; Jean Leymarie, Professor da Universidade de Genebra; Jacques Lassaigne,

Os congressistas convidados pela AICA

Presidente do Sindicato Profissional de Críticos de Arte; André Bloc, diretor de "Architecture d'aujourd'hui"; Le Corbusier; Raymond Lopez, chefe do Serviço de Remodelação Artística de Paris; F. Le Lyonnais, Presidente da Associação de Escritores Científicos da França; Jean Prouvé, engenheiro; Mme. Charlotte Perriand; André Malraux, Ministro de Estado Encarregado dos Negócios Culturais; Raymond Ruyer, BELGICA: Michel Seuphor; Robert L. Delooy, da Escola Nacional de Arte e Arte Decorativa de Bruxelas; Ernst Goldschmidt, diretor da revista "Quadrum"; HOLANDA: H. L. C. Jaffe, diretor do Museu Nacional de Amsterdã; W. Sandberg, diretor do MAM de Amsterdã. ALEMANHA: A.

M. Hammer, diretor do Museu Kroller-Müller; Willy Grohmann; Werner Hafmann, diretor de "Documenta"; Gertr. Schifff; O. H. Aicher; H. Henselmann; Tomás Maldonado, da Escola Superior da Forma, de Ulm. **GRABETANIA:** William Hofford, arquiteto e urbanista; Layd Hofford; Herbert Read. **AUSTRIA:** Fritz Novotny, Conselheiro da Österreichische Galerie. **ITALIA:** Giulio Carlo Argan, Professor da Universidade de Palermo; Mlle. Palma Bucarelli; Gilda Darfler, Professor da Universidade de Bergamo; Alberto Sartoris, Professor da Universidade de Lausanne; Lionello Venturi, Professor da Universidade de Roma; Michel Angelo Muraro, Inspetor-Geral de Belas-Artes de Veneza; J. Pizzetti, Professor da ESF, de Ulm; Piero Dorazio, diretor da "Revista de Arte"; Gio Ponti, diretor de "Domus". **ÍNDIA:** Mohk Raj Anand, diretor da revista "Marg". **IUGOSLAVIA:** Aleksa Cebanovic. **JAPÃO:** A. Inaizumi, diretor do MAM de Tóquio. **POLÓNIA:** Julius Starzynski. **SUÍÇA:** Siegfried Giedion; Carola Giedion-Weicker; Walter Kern; Alfred Roth; Georg Schimidt, diretor do Museu de Belas-Artes da Basileia. **TCHECO-ESLÓVACA:** Miroslav Miko. **TURQUIA:** S. Kemal Yetkin, Professor de Teologia e Professor de História da Arte Muçulmana. **UNIAO PAN-AMERICANA:** Gomes Sicre, diretor da Secção de Artes Visuais da União Pan-Americana. **FINLÂNDIA:** Alvar Aalto, arquiteto.

De 16 a 24 de setembro, mais de sessenta nomes ilustres da arquitetura, da crítica, da estética, da ciência e da filosofia, discutirão em Brasília, São Paulo e Rio de Janeiro os problemas fundamentais da arquitetura, do urbanismo e da arte contemporânea, tendo como tema geral "A cidade nova, síntese das artes".

Esse importante seminário — que terá seu lugar na história da arquitetura moderna — é o Congresso Extraordinário Internacional, organizado pela seção brasileira da Associação Internacional de Críticos de Arte, com o apoio do Governador brasileiro, o patrocínio da Novacap e a colaboração dos Museus de Arte Moderna do Rio e de São Paulo.

O Congresso se abrirá em Brasília, no dia 16 de setembro próximo, com a apresentação geral do problema que é a criação artificial de uma cidade. Será o relator do tema o crítico brasileiro Mário Pedrosa. Mais três sessões serão realizadas em Brasília, aprofundando-se e analisando-se o tema inicial. Essa segunda parte será como introdução "A cidade na era paleotécnica; condicionamento tecnológico e sociológico", seguindo-se: "Da dinâmica das estruturas urbanísticas. O espaço urbanístico e arquitetural de Brasília" e "Relação engenheiros-arquitetos. As novas estruturas mecânicas e a arquitetura".

Em São Paulo se realizará a quinta e a sexta sessões do Congresso, com os seguintes temas: "As artes maiores na cidade. Integração das artes", "As artes industriais na cidade. O artesanato artístico e a produção mecânica. A cidade e seu gráfico de sinalização". As duas últimas sessões se realizarão no Rio, no Museu de Arte Moderna, e os temas a discutir serão: "A educação artística e as novas perspectivas científicas e pedagógicas" e, finalmente, como corolário dos debates anteriores: "Tem a arte uma missão na civilização que se abre?"

Por esse rápido esboço dos problemas que serão discutidos no Congresso Extraordinário Internacional já podem os leitores avaliar a sua importância, particularmente para o Brasil onde todos esses problemas assumem hoje excepcional atualidade, tanto para a arquitetura como para a crítica e a arte em geral.

E tanto mais quando se sabe que esses temas serão discutidos pelas maiores autoridades internacionais, como Giedion, Zevi, Le Corbusier, Neutra, Malraux, Ruyer, Le Lionnais, Leymarie, Argan, Georg Schmidt, Sweeney, Dorfler, Bloc, Hartmann, Chastel, Cogniat, Lassaigne, Aalto, Brest e tantos outros.

A realização deste Congresso coincidirá com a abertura da V Bienal de São Paulo, estando sendo programadas várias exposições de arte brasileira do passado e do presente com o objetivo de fornecer à crítica internacional uma visão a mais completa possível da arte no Brasil.

1.2 A 5ª Bienal de Arte de São Paulo e a formação de um mercado de arte global

A quinta edição da Bienal de São Paulo, realizada em 1959, foi marcada pela quantidade numerosa e premiação de obras ligadas à arte abstrata informal, acontecimento responsável por instaurar um debate envolvendo tanto as características daquela vertente como os comentários que apontavam para uma possível crise na crítica de arte. A homogeneidade estilística observada na exposição de 1959 seria interpretada por uma parcela dos críticos brasileiros como uma consequência do interesse crescente pelas artes plásticas em todo o mundo, marcado pelo desenvolvimento do comércio e aumento na produção de obras, de modo que a crítica encontrava cada vez mais dificuldades em acompanhar essas mudanças.

Segundo o crítico e historiador da arte italiano Giulio Carlo Argan (1909-1992) (1995), o informalismo ou tachismo – termo elaborado por Jean Arp e que se popularizou entre os críticos brasileiros (PEDROSA, 2007). E, consistiu em uma vertente da arte abstrata que se desenvolveu por volta dos anos 1950, em diversos países altamente industrializados, tanto na Europa como nos Estados Unidos e Japão. Para o autor, era uma arte que representava a oposição dos artistas ao comportamento regular condicionado pela tecnologia por meio da gestualidade instintiva do artista (ARGAN, 1995)⁷.

Uma outra definição, fornecida pelo crítico brasileiro Ferreira Gullar, argumentava tratar-se de uma arte que “nega a toda forma definida, à vontade de construção, de estrutura e a qualquer referência intencional ao mundo exterior” (1957, p. 9). Em razão disso, voltava-se para os impulsos da subjetividade e para a questão do automatismo. Apesar de Gullar (1957) apontar diferenças no processo de produção das obras, críticos como Mário Pedrosa (1900-1981)⁸ e Argan⁹

⁷ “O gesto ou o ato, quaisquer que sejam as suas motivações, é em todo o caso instintivo ou impulsivo, não-projetado: modo de ser manifestamente antitético daquele que é imposto pela ‘regularidade’ programada do trabalho industrial” (ARGAN, 1995, p. 71).

⁸ Essa ausência de distinção na análise crítica de Mário Pedrosa é evidenciada no artigo “Da abstração à autoexpressão” (1959b), no qual comenta as obras de vários artistas ligados à arte abstrata informal, como Jackson Pollock, Karl Hartung e Georges Mathieu.

⁹ “A ‘escola de Nova York’, também dita do expressionismo abstrato ou da *action painting* pela inovação técnica do dripping introduzida por Pollock em 1946, quer ser precisamente a manifestação imediata de uma vitalidade profunda” (ARGAN, 1995, p. 52).

interpretavam como tachistas¹⁰ tanto as obras do expressionismo abstrato norte-americano, também conhecido como “escola de Nova York”, como aquelas ligadas ao informalismo europeu.

No caso da quinta Bienal de São Paulo, as obras tachistas integraram uma parte considerável do contingente enviado pelas representações de diversos países. Esse foi o caso, por exemplo, da representação norte-americana organizada pelo Instituto de Arte de Minneapolis, que trouxe ao Brasil trabalhos de doze artistas (HUNTER, 1959). Dentre as obras selecionadas, destacaram-se as grandes esculturas em ferro, de David Smith (1906-1965), e as pinturas abstratas de Philip Guston (1913-1980), ambas apresentadas em salas especiais. A respeito desses trabalhos, o crítico Sam Hunter (1923-2014) fez as seguintes observações:

As pinturas de Philip Guston partilham com as esculturas de David Smith seu temperamento de liberdade lírica, e a dinâmica interna que também caracteriza o melhor da arte norte-americana contemporânea. No entanto, lá onde Smith tende às vezes a uma confiança e a um excesso quase barrocos, Guston aparece, por contraste, hesitante, parcimonioso e ascético (1959, p. 165).

Sobre as outras obras selecionadas para aquele certame, o crítico Sam Hunter (1923-2014) indicava relações com a produção de artistas já consagrados do expressionismo abstrato. Ao comentar as pinturas de Conrad Marca-Relli (1913-2000), Joan Mitchell (1925-1992), Michael Goldeberg (1924-2007) e Alfred Leslie (1927-), declarou: “em suas maneiras separadas e distintas, refletem o impacto poderoso do expressionismo abstrato de Willem de Kooning (1904-1997) sobre sua geração” (HUNTER, 1959, p.166-167). Já nas obras de Sam Francis (1923-1994) e Helen Frankenthaler (1928-2011) notava “maiores modos contemplativos de expressão” (HUNTER, 1959, p.167), o primeiro influenciado por Clyfford Still (1904-1980) e Mark Rothko (1903-1970), enquanto a segunda empregava o recurso de manchas que a aproximava dos trabalhos de Jackson Pollock (1912-1956).

Outra representação que contou um contingente de obras ligadas ao expressionismo abstrato foi a Espanha. Em 1959, segundo o comissário Luis Gonzales Robles (1916-2003), a seleção das obras representava os “novos valores

¹⁰ Por esse não realizarem essa diferenciação, a pesquisa optou pelo emprego do termo tachismo para referir-se tanto ao informalismo europeu como expressionismo abstrato norte-americano.

da atual geração artística espanhola”, que podia ser classificada em duas vertentes do expressionismo: “figurativo e abstrato” (p. 153). Do grupo de artistas que integravam a segunda vertente, destacou-se o catalão Modest Cuixart (1925-2007), que recebeu o prêmio internacional na categoria pintura (FARIAS, 2001).

Os holandeses criaram uma grande expectativa no público e na imprensa ao enviarem 30 obras de Vincent Van Gogh (1853-1890) à exposição brasileira. Ao analisar o furor em torno daquelas obras, a pesquisadora Leonor Amarante lembra que, somado ao rígido esquema de segurança envolvendo policiais e soldados armados, outro fator foi decisivo:

A presença de Van Gogh teve sucesso imediato, não só pelo fato de o artista já estar integrado à história da arte, como pela popularidade de *Sede de Viver*¹¹, de 1956, uma das grandes produções da época áurea de Hollywood. O filme de Vicente Minnelli explorava a tragédia do pintor cuja obra se tornou tão forte quanto sua vida pessoal. Esse drama estava ao alcance do público no cinema e no Ibirapuera (AMARANTE, 1989, p. 88).

Além dos desenhos e pinturas do renomado artista, a representação foi integrada por obras de Karel Appel (1921-2006), Corneille (1922-2010) e Jaap Nanninga (1904-1962), acerca das quais o comissário Abraham-Marie Hammacher (1897-2002) (1959) ressaltava a importância da cor como tema principal. A produção desses artistas, principalmente de Appel e Corneille, se relacionava com a arte abstrata informal por meio da poética do gesto, no primeiro por um exercício gestual e colorido em figuras humanas e de animais, enquanto que, no segundo, as experiências de paisagem surgiam a partir de um aspecto caligráfico (HAMMACHER, 1959). No caso das obras de Nanninga, o mais experiente dos três, Hammacher escreveu:

Sua obra é inteiramente aberta. A cor encontrou a sua origem, menos no que seus olhos viram, do que no seu próprio ser. Encontramos experiências estáticas de cores que quase não chegam a assumir a forma duma figura, porque Nanninga tem medo de qualquer figura. Uma tela de Nanninga não se oferece, não toma posição, mas se retira. É como se fosse uma música esquisita, ouvida de longe. Tem

¹¹ Filme do cineasta norte-americano Vicente Minnelli, cujo título original é *Lust for Life*.

menos pontos de contato com o mundo que a obra de Appel e Corneille (HAMMACHER, 1959, p. 244).

As obras tachistas estavam presentes também em outras representações, como a japonesa, integrada por pinturas de Waichi Tsutaka (1911-1995), Shigejiro Sano (1900-1987), Nankoku Hidai (1912-1999) e Minuro Kawabata (1911-2001), cujo trabalho recebeu o prêmio de aquisição (FARIAS, 2001). A Alemanha para a exposição, além da mostra retrospectiva do grupo expressionista *Die Brücke* (AMARANTE, 1989), uma seleção de obras de artistas ligados ao abstracionismo informal, composta por Hubert Berke (1908-1979), K.R.H. Sondeborg (1923-2008), Rupprecht Geiger (1908-2009), Manfred Bluth (1926-2002) e Karl Hartung (1908-1967).

A representação brasileira foi selecionada a partir de um júri composto por cinco membros, dois deles escolhidos pelos próprios artistas, como uma estratégia para garantir a isenção do processo¹². Apesar disso, o crítico Paulo Mendes de Almeida (1905-1986) apresentou no catálogo um trecho esclarecendo a quantidade significativa de obras abstratas selecionadas para aquela exposição:

Efetivamente, a grande quantidade do material aceito se inscreve nas linhas gerais do abstracionismo. E se é apreciável o número de artistas concretistas, nota-se ser diminuto o contingente de figurativistas, sobretudo no setor da pintura e da escultura. Entretanto, a verdade é que, tirante os assim chamados “primitivos”, e que são, por força figurativistas, poucos trabalhos dos que se inscrevem nesta tendência foram enviados à presente Bienal. O que a exposição reflete portanto, é a própria orientação dominante entre os artistas do país (ALMEIDA, 1959, p. 40).

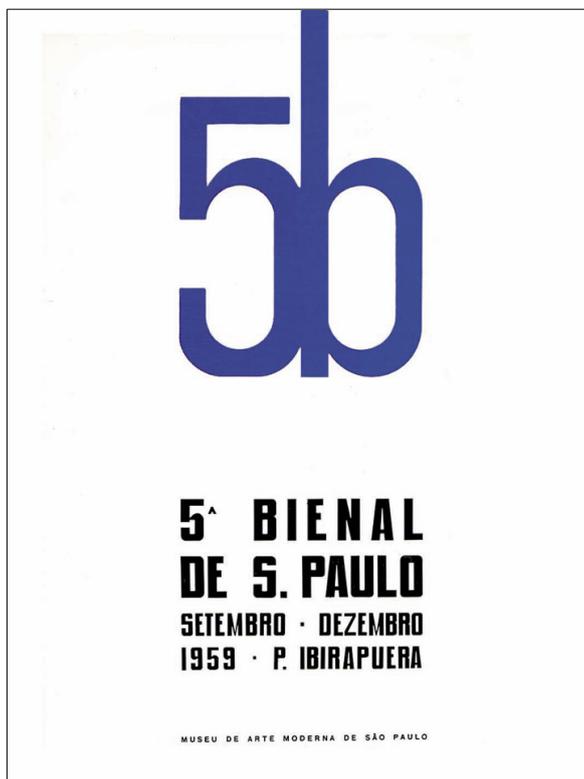
Apesar da presença de obras de artistas ligados ao movimento concreto, como Waldemar Cordeiro (1925-1973), Hélio Oiticica (1937-1980), Luiz Sacilotto (1924-2003) e Lygia Clark (1920-1988), a representação contou também com uma produção de arte abstrata informal, composta por Antonio Bandeira (1922-1967), Flávio Shiró (1928-), Yolanda Mohalyi (1909-1978), Manabu Mabe (1924-1997) e Wegá Nery (1912-2007).

¹² Foram nomeados para o júri Alfredo Volpi, Ernesto J. Wolf, Fayga Ostrower, Mário Barata e Paulo Mendes de Almeida (FARIAS, 2001).

Dentre os artistas selecionados para a representação nacional, foram premiados Arthur Luiz Piza (1928-) na categoria gravura, Marcelo Grassmann (1925-2013) em desenho e Manabu Mabe na pintura (AMARANTE, 1989). Ao comentar, anos mais tarde, sobre a premiação de Mabe, Mário Pedrosa afirmaria:

Um jovem artista japonês desconhecido, Manabu Mabe, é o vitorioso. Mal chegado do interior de São Paulo, onde fazia seu estágio obrigatório de imigrante, Mabe ganha instantânea notoriedade. De gosto inefavelmente japonês, as manchas de Mabe têm um poder emocional de fácil comunicabilidade, e com elas inaugura-se em definitivo a voga tachista no Brasil (PEDROSA, 1995a, p. 268).

Figura 4 – Cartaz da 5ª Bienal de São Paulo.



Fonte: Fundação Bienal de São Paulo.

Para o crítico Lourival Gomes Machado (1917-1967) em 1959, diretor artístico da quinta edição da Bienal, a predominância de obras tachistas naquele ano indicava a formação de uma “linha geral” orientada pela questão do abstracionismo.

O crítico identificava naquela produção o surgimento de uma nova vertente da arte abstrata, a qual denominou de *novo expressionismo*:

Um neo-expressionismo, ou, mais propriamente, um novo expressionismo – pois aqui não surge aquele espírito de restauração desejada e de prévio planejamento racionalizado, que avilta a pureza estética de todos os “neos” – será marca distintiva da criação plástica atual. Inserido no grande movimento não-figurativo, que preparou o vocabulário necessário à arte viva porém não conseguiu ele próprio tornar-se um cabal objetivo da criação, por isso mesmo a “linha” atual desnorteia (MACHADO, 1959, p. 44).

Como o próprio nome indicava, tratava-se de uma arte que estabelecia uma relação com o expressionismo europeu do início do século, pelo fato de manter daquele movimento o ideal por uma comunicação direta e intensa, substituindo a deformação expressiva das figuras pelo uso preponderante de formas abstratas (MACHADO, 1959).

Na opinião do crítico, o principal mérito da nova arte estava no fato dela representar o sentimento compartilhado por uma geração de artistas que cresceram durante o período das guerras na Europa e que, naquele momento, viviam sob a angústia causada pela Guerra Fria. Nesse sentido, Machado (1959) indagava-se sobre a disponibilidade dos críticos e do público para observar aquela produção, que ainda encontrava-se em seus estágios iniciais, inconclusa, antes de julgá-la apenas como uma manifestação confusa.

Outra figura de relevância a se manifestar de maneira favorável ao contingente tachista daquela edição foi Mário Barata, crítico de arte e um dos integrantes do júri de seleção da Bienal. Em artigos publicados pelo jornal *Diário de Notícias*, argumentava que o emprego de recursos como a velocidade, o gesto e o automatismo permitia aos artistas transmitirem para as obras suas impressões sensíveis imediatas e padrões do inconsciente (BARATA, 1959a). Nesse sentido, observava que as diferentes vertentes do tachismo e informalismo forneciam novos critérios para a crítica de arte.

No artigo “Valores artísticos e abordagem fenomenológica da arte”, Barata (1959b) afirma que os critérios empregados pela crítica de arte não eram absolutos, mas circunstanciais e históricos. No caso das pinturas tachistas, diante da impossibilidade de julgá-las segundo os critérios tradicionais de cores e leis de

composição, ressaltaria aspectos como: presença, intensidade de força, lirismo e violência (1959b), características que certamente embasaram a seleção e premiação dos artistas tachistas na 5ª edição da Bienal.

Ferreira Gullar, crítico de arte que participou ativamente do movimento concreto na arte e na poesia durante os anos 1950, apresentaria suas impressões sobre aquela exposição no artigo “Crítica e compromisso” (1959a). O contato com a grande quantidade de obras tachistas o levaria a concluir que “a tendência à desagregação formal e a exacerbação subjetivista alastrou-se por quase todos os países do mundo” (1959a, p. 1).

O texto trazia ainda a opinião de alguns dos participantes do congresso de críticos de arte acerca da Bienal. O vice-presidente da Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA), Juliusz Starzynski (1906-1974) comentaria que diante daquelas obras “o crítico de arte sente-se no Purgatório” e que ali se delineava a perda dos valores fundamentais da Arte (apud GULLAR, 1959a, p. 1). Já para o alemão Georg Schimdt (1914-1987), diretor do museu da Basileia, o tachismo havia se estabelecido no cenário internacional e restava à crítica de arte apenas aceitá-lo como “fato consumado” (apud GULLAR, 1959a, p. 1).

Tanto os comentários de Gullar como os de Schmidt podem ser interpretados a partir de observações feitas pela pesquisadora Maria Alice Milliet sobre a influência da arte norte-americana no cenário internacional, no final dos anos 1950:

Em 1959, a ação norte-americana em prol da *action painting* encontrou sucesso na Europa, impactando o meio artístico com a exposição *The New American Painting*¹³ montada em Londres, e a presença marcante de Pollock e 53 americanos que participaram da segunda Documenta de Kassel (MILLIET, 2002, p. 95).

A mostra circulou no período de 19 de abril de 1958 a 23 de março de 1959, passando por oito países da Europa, com um conjunto de obras de alguns dos principais nomes daquela vertente, como Jackson Pollock, Mark Rothko, Franz Kline (1910-1962) e Robert Motherwell (1915-1991).

¹³ Consistiu em uma exposição itinerante organizada pelo Museu de Arte de Nova York (MoMA), com o objetivo de atender ao interesse de instituições europeias pelo expressionismo abstrato norte-americano (D’HARNONCOURT, 1959).

Alguns meses depois, seria inaugurada, em 11 de julho, a *Documenta II* no Museu Fridericianum, na cidade de Kassel, Alemanha. A exposição organizada por Arnold Bode (1900-1977) e Werner Haftmann (1912-1999) tinha como proposta reestabelecer o vínculo com a produção artística mais recente após vários anos sob o regime nazista (DOCUMENTA, 2017). Semelhante ao que se observaria na 5ª Bienal de São Paulo, houve uma predominância de obras tachistas e informais no certame, com destaque para salas individuais dedicadas à produção de Pollock e outros nomes ligados àquela vertente na Europa, como Nicolas de Staël (1914-1955), Will Baumeister (1900-1977) e Wols (1913-1951).

Assim, com base nos comentários feitos por Schimdt, Gullar ampliou a discussão para tratar da atitude do crítico de arte em relação aos novos movimentos artísticos. Para o autor, era necessário encarar esse fenômeno com certo ceticismo em razão da crescente publicidade que servia aos interesses de mercado:

As vastas exposições internacionais, a rede de galerias, as revistas de arte subvencionadas por *marchands-des-tableaux*, espalham por todas as partes um número incalculável de obras, numa sucessão tão rápida que mal permite ao público e à crítica sequer tomar pé da situação (GULLAR, 1959a, p.1).

A situação descrita pelo crítico brasileiro apontava para um processo de sucessão vertiginosa de obras e movimentos no qual o conteúdo estético era substituído por uma expressão do efêmero. Para Gullar, as circunstâncias de uma possível crise na crítica de arte ofereciam duas alternativas: deixar que sua atividade fosse reduzida à simples constatação das mudanças na produção artística, ou manter-se fiel a um movimento, ainda que fora de moda, por identificar valores e possibilidades de ampliação (GULLAR, 1959a). No contexto da 5ª Bienal, isso significava reconhecer a importância das experiências do concretismo que naquele momento chegava ao pleno amadurecimento com o neoconcretismo, em vez de aderir à consagração internacional do tachismo.

Durante a realização da Bienal, Mário Pedrosa publicaria os artigos “Consideração inatuais” (1959a) e “Da abstração à autoexpressão” (1959b) pelo *Jornal do Brasil* com temáticas pertinentes aos acontecimentos daquela mostra.

Em “Considerações inatuais”, o crítico aproximava-se das ideias desenvolvidas por Ferreira Gullar a respeito da mudança acelerada dos “padrões perceptivos” na arte (PEDROSA, 1959a). A partir desse processo, apontava o desaparecimento da apreciação perceptiva da obra e a impossibilidade de uma orientação por escolas e estilos artísticos. Segundo Pedrosa (1959a), o único valor que restava era o de novidade e, por esse motivo, utilizaria o conceito de *styling* – alterações periódicas realizadas em objetos industriais modernos como uma estratégia de mercado – para caracterizar a grande variedade de pinturas que circulavam no cenário artístico do período.

As ideias desenvolvidas no artigo mencionado seriam retomadas em “Da abstração à autoexpressão” (1959b), em comentários acerca da pintura tachista ou informal. O crítico brasileiro parte da concepção de que a pintura *tachista* seria uma “explosão” da carga subjetiva do pintor para argumentar que obra ficava reduzida há “uma projeção quase nua, lançada numa superfície retangular” (1959b, p. 4). Em razão desse processo, esses artistas interessavam-se mais em projetar suas emoções do que em produzir obras, que acabavam transformando-se em um gesto vazio, narcisístico. Essa atitude para com os trabalhos explicava o fato deles serem pensados como objetos de produção de massa, transitórios, sujeitos ao *styling* e à moda. Na avaliação de Mário Pedrosa já se delineavam questões como o impacto do consumo de massa sobre a produção artística, que seriam desenvolvidas em meados da década de 1960, no ensaio “Crise do condicionamento estético” (1995b).

Em 1959, os primeiros indícios dessa situação eram percebidos na atividade da crítica de arte que não conseguia acompanhar o aceleração das experiências artísticas. A respeito desse ponto, Pedrosa avaliava em tom pessimista: “o julgamento torna-se, por isso, mera preferência individual, que já nem mesmo os chamados críticos sabem explicar” (1959a).

Tomando como base os comentários feitos por Pedrosa, observa-se que o mesmo não inclui a figura do crítico como parte do sistema mercadológico da arte, isto é, a colaboração com *marchands* e galerias por meio de uma publicidade velada, algo que já estava presente no pensamento de outros críticos. Essa questão seria abordada por Flexa Ribeiro, no mesmo período em que os primeiros artigos sobre a Bienal foram publicados. De acordo com esse autor, havia uma crise no

campo artístico, fruto de um excedente de obras e que se refletia na proliferação de exposições pelo mundo, inclusive nos chamados países subdesenvolvidos (RIBEIRO, 1959). Dentro desse quadro, notava-se um excesso de propaganda e de comentários favoráveis, cujo objetivo era promover essa produção e que eram rotulados como crítica de arte. O aspecto problemático dessa prática consistia na aceitação de qualquer tipo de obra, ao ponto de fazer-se necessária uma crítica da crítica de arte (RIBEIRO, 1959).

Sobre as observações feitas por Flexa Ribeiro, vale ressaltar os argumentos da pesquisadora francesa Raymonde Moulin (2007) de que a partir das décadas de 1960 e 70 as grandes galerias passaram a atuar no estabelecimento das tendências artísticas dominantes. Isso era feito por meio de estratégias que envolviam a formação de uma rede internacional de galerias que trabalhavam de maneira conjunta na exibição das mesmas inovações artísticas (MOULIN, 2007). Por outro lado, os artistas ligados a essas inovações eram promovidos em revistas, museus e eventos culturais internacionais, de modo a confirmar a aprovação institucional. O que se verificou por meio dos artigos é que essas questões já se encontravam nos debates da crítica de arte brasileira no final dos anos 1950.

Figura 5 – Vista da Sala Brasil na 5ª edição da Bienal de São Paulo.



Fonte: Fundação Bienal de São Paulo.

Figura 6 – Francisco Matarazzo Sobrinho, Lourival Gomes Machado, Paulo Mendes de Almeida e o presidente Juscelino Kubitschek na abertura da 5ª Bienal de São Paulo.



Fonte: Fundação Bienal de São Paulo.

Figura 7 – Ferreira Gullar “Crítica e compromisso”, publicado no *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, em 31.10.1959.

Crítica

compromisso

suplemento
JORNAL DO BRASIL
dominical

Artes Plásticas

Rio de Janeiro, sábado 31 de outubro de 1959

Ferreira Gullar

A visita à V Bienal de S. Paulo mostra que a tendência à desagregação formal e à exacerbada subjetivista alastrou-se por quase todos os países do mundo. Diante daquela sucessão monótona de manchas, de telas que parecem sempre detalhes e nunca um organismo completo — e cujo caráter de detalhes os autores pretendem vencer dando-lhes proporções aparentemente monumentais, a primeira reação é de abatimento e desespero. O crítico de arte sente-se no Purgatório — como observou em tom de blague o polonês Starzinski. A opinião inicial que se forma, no crítico, é de que a Arte caminha para o fim: isto é, para a perda de todos os seus valores fundamentais. Mas a conclusão é grave demais e excessivamente trágica, para que, assumamos sem um exame mais detido do problema. Cumpre perguntar, antes de mais nada, se a evolução da Arte se faz em linha reta e se o desenvolvimento em extensão de uma tendência é suficiente para provar que essa é a única direção válida, mesmo se ela conduz ao caos. Creio que a V Bienal de S. Paulo obrigará a responder “sim” a essas duas questões a todo aquele que estrinxa a atividade crítica à mera constatação e registro das modas que, por razões diversas, se vão sucedendo no campo das artes visuais. Essa é, porém, da parte do crítico, uma atitude demissionária, mesmo se se compreende que em certos casos, ela não pode ser outra. Georg Schmidt, o importante crítico europeu que tivemos oportunidade de entrevistar para esta página, disse-nos, em conversa, que o tachismo é um fato consumado, está aí e tudo o que se deve fazer é aceitá-lo pela compreensão: “O tachismo contrariou a minha profecia — disse Schmidt. No prefácio que escrevi para o livro de Michel Seuphor sobre Mondrian, afirmei que o padrão da arte contemporânea oscilava para o lado abstrato, isto é, no sentido de uma expressão mais consciente e mais construída. Entretanto, a história tomou outro rumo, e o tachismo está aí”. Não se pode negar a sinceridade e o desprendimento contidos nestas palavras de Georg Schmidt, mas não deixa de ser melancólica a sua disposição a aceitar, como fato consumado, um movimento que contraria as suas convicções estéticas. Há em suas palavras também um sentimento de impotência e um grande medo de errar. Todas essas observações são necessárias para bem situar a posição de Schmidt e para distinguí-la da que pode tomar um crítico brasileiro que se encontra em situação bem mais favorável. Não acredito que o processo evolutivo da expressão em arte se faça de maneira linear — continua, a ponto de permitir profecias sobre o futuro dessa linguagem. Por isso mesmo, parece-me decisivo, em qualquer circunstância, que se permaneça fiel a uma tendência muito embora a moda do momento a contrarie. E a moda do momento a contrarie. E a moda do momento a contrarie. Eis aqui outro fato consumado. Resta saber se o dever do crítico, agora, é também constatar o fato e se render a ele ou lhe opor resistência. No Brasil, felizmente, ainda não nos encontramos em situação tão grave, muito embora os efeitos dessa insânia internacional já se façam sentir por aqui. E é hora de que os críticos brasileiros tomem conhecimento desse fato e da responsabilidade que pesa sobre eles. De minha parte, não creio que a importância de uma obra de Arte esteja na razão direta de sua consagração internacional. Nem nenhum artista verdadeiro pensará assim. Mas é importante reconhecer que a teoria da Arte, a crítica, a atividade do homem que pensa o fenômeno estético, tem em nossa época um papel fundamental, e que não basta confiar na capacidade inata do artista criador para que o problema da Arte esteja resolvido. O artista necessita de uma visão geral de seu tempo dentro da qual situe a sua atividade; necessita de uma justificação filosófica para os valores que fundam, em um estímulo que deve dirigir-se à valorização do que há de essencial em sua atividade e não a lhe fornecer compensações de ordem econômica e mundana. Do contrário, mata-se nele precisamente aquilo que deve ser incentivado, e o crítico mesmo perde a sua função. Se há realmente uma crise na Arte de hoje, essa crise não é apenas da Arte mas sobretudo da crítica que, ao acompanhar, **comprometida**, o desdobrar obscuro da experiência criadora. Na Europa, agora algumas honrosas exceções, o crítico conagra o interesse das grandes galerias de Arte. A discussão a fundo dos valores estéticos só se faz em abstrato, e é comum verificar-se como alguns teóricos brilhantes adaptam as suas teorias para a justificação de **Buffets** e **Dubuffets**, cujo trabalho só muito de longe tem a ver com arte propriamente dita. Numa intervenção oportuna no Congresso de Críticos, em Brasília, Meier Schapiro definiu uma das funções fundamentais da crítica de Arte, ao afirmar que ela devia buscar nas obras o que há de expressão potencial, o que ali é suscetível de se desenvolver e ampliar. Mas para isso é preciso que o crítico tenha uma posição estética tomada e que o seu interesse se dirija à obra de Arte mesma, ao pensamento profundo que ali se elabora. A crítica cumpre fundar e manter vivo o “mito” da Arte, sem o qual toda a atividade estética perde o sentido. E é esse “mito” que está ameaçado pelas solicitações e compromissos exteriores a que críticos e artistas vão sendo levados a atender. Essa acalancha de obras e tendências, essa adesão ao imediato e ao efêmero que se instalou no espírito da arte contemporânea, impede que nos valores descobertos ganhem raízes e se desenvolvam em profundidade. O crítico, no afã de tudo abarcar e tudo “compreender”, ou adere a tudo ou tudo rejeita, pondo a salvo a sua coerência aparente. Mas, como tomar posição realmente crítica se se admite que o único valor constante em todas essas obras é a novidade **à outrance**? Aqui também uma série de lugares-comuns deve ser examinada. O crítico pressupõe ser sua obrigação manter-se equidistante das várias tendências, mesmo quando são extremamente antagônicas. No entanto, essa imparcialidade pode beneficiar o crítico, mas não beneficia nem o artista nem a Arte, porque apenas contribui, como um incentivo, para esse mudar incessante e incontrolável. Tudo vale, tudo é aceito, mas não se pergunta nem se diz porque. E é impossível perguntar e responder, se não comprometemos com um ponto de vista. Evidentemente, essa tomada de posição só será possível se o crítico se decide a pensar o fenômeno estético em termos objetivos, para além dos fatalismos históricos do hermafroditismo do gosto. Acredito que nós, no Brasil, encontramos numa situação privilegiada, que nos pode permitir uma continuidade de experiência. Contrariando um hábito histórico, a Arte concreta chegou ao Brasil por um atalho, sem passar por Paris. Essa arte ganhou raízes aqui e iniciou um ciclo de desenvolvimento próprio. Poucos dos nossos críticos tiveram olhos para ver a importância desse fenômeno, para entendê-lo em relação a certas necessidades locais, bastante semelhantes às que possibilitaram aqui o desenvolvimento de uma arquitetura autônoma. Não vemos, por que, precisamente agora, quando essa arte alcança uma etapa de amadurecimento e invenção, deixá-la de lado em nome de uma Arte que, mesmo nos melhores casos, nada propõe para o futuro.

Fonte: Biblioteca Nacional – Hemeroteca Digital.

Figura 8 – Mário Pedrosa, “Da abstração a auto-expressão”, publicado no *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, em 19.12.1959.



Fonte: Biblioteca Nacional – Hemeroteca Digital.

1.3 II Congresso Nacional de críticos de arte e o impacto do mercado de arte

O debate em torno de uma possível crise na crítica de arte permaneceria como um tema recorrente durante os primeiros anos da década de 1960. Os argumentos apresentados por diferentes profissionais tinham como ponto em comum a preocupação com a interferência do mercado sobre a atividade da crítica de arte e que se manifestava mais especificamente na figura dos *marchands*. Isso seria evidenciado nas sessões do II Congresso Nacional de Críticos de Arte¹⁴, realizado em 1961, no Museu de Arte Moderna em São Paulo e em alguns artigos publicados na imprensa em anos posteriores.

¹⁴ O II Congresso Nacional de Críticos de Arte foi realizado no Museu de Arte Moderna de São Paulo, no período de 12 a 15 de dezembro de 1961.

O II Congresso Nacional de Críticos de Arte foi organizado pelos membros da ABCA e, a exemplo da primeira edição, foi planejado para coincidir com a realização da 6ª Bienal de São Paulo. Naquele ano, a exposição na capital paulista tornara-se independente do Museu de Arte de São Paulo por meio de um projeto de lei proposto pelo presidente da República, Jânio Quadros (1917-1992), e redigido pelo então secretário do Conselho Nacional de Cultura, Mário Pedrosa. A conversão da Bienal em uma instituição pública permitia o recebimento de recursos federais, estaduais e municipais, uma vez que Ciccillo Matarazzo já não conseguia mais arcar com os custos daquele evento (ALAMBERT; CANHÊTE, 2004). A respeito da situação financeira do fundador e mecenas da Bienal de São Paulo, a pesquisadora Leonor Amarante fez as seguintes observações:

Com um déficit particular calculado na época em 30 milhões de cruzeiros (115 mil dólares), Ciccillo Matarazzo não podia arcar com o explosivo crescimento da Bienal. Por mais altruísta que fosse, por mais disposto que estivesse a sacrificar sua fortuna pessoal, a situação era insustentável (AMARANTE, 1989, p.106).

A direção artística da 6ª edição da Bienal ficou sob a responsabilidade de Mário Pedrosa, um acontecimento que gerou grande expectativa no meio intelectual e artístico da época. Apesar disso, a exposição receberia críticas de Maria Eugênia Franco (1961, p. 27), por desvirtuar a proposta da Bienal por meio da inclusão de salas de arte não-moderna, e Fernando Lemos, que defenderia o caráter de vanguarda da exposição, “foi feita com outro espírito, – o de revelar, prestigiar e classificar as experiências atuais da arte”. Anos mais tarde, Amarante retomaria essa questão com base nas seguintes observações:

A exposição foi pouco instigante. Faltou-lhe ousadia. O espaço que dedicou para obras de caráter histórico e museológico foi excessivo. Embora a maioria das salas fosse interessante, exposições dessa natureza não se justificavam em bienais que pretendiam focar o que acontecia na arte contemporânea (AMARANTE, 1989, p.108).

Essas considerações aplicavam-se, por exemplo, à representação do Paraguai que trouxe ao Brasil sessenta esculturas produzidas durante o regime teocrático-paternalista dos jesuítas, compreendido entre 1610 e 1667. Os japoneses,

por sua vez, organizaram uma mostra histórica sobre a caligrafia no país, composta por 56 obras, além de um conjunto de cartas e ideogramas do século XVI, XVII e XVIII (AMARANTE, 1989).

Outras representações que contribuíram para o aspecto museológico da mostra foram a Iugoslávia, que apresentou vinte cópias de afrescos medievais de estilo bizantino, enquanto a Austrália enviou peças de arte aborígine, coletadas na primeira metade do século XX (AMARANTE, 1989). A Índia reforçou tal impressão ao selecionar uma série de reproduções de afrescos e fotografias do santuário budista de Ajanta (ALAMBERT; CANHÊTE, 2004).

O expressionismo abstrato, um dos principais temas do debate crítico na edição anterior da Bienal, marcava presença novamente na representação norte-americana daquele ano, organizada pelo então diretor do Museu de Arte Moderna de Nova York, René D'Harnoncourt (1961). Naquela ocasião, foram selecionados 14 artistas, com destaque para Robert Motherwell (1915-1991), Reuben Nakian (1897-1986) e Leonard Baskin (1922-2000), que apresentaram suas obras em salas especiais (AMARANTE, 1989). Segundo Amarante (1989), a seleção feita por D'Harnoncourt não obteve o sucesso esperado: as telas de Motherwell realizadas a partir de rápidas pinceladas já não apresentavam a mesma irreverência dos trabalhos da década de 1950, enquanto as esculturas de Nakian, em bronze e terracota, apresentavam o aspecto místico de sua produção. Daquele grupo somente Baskin seria premiado na categoria gravura internacional, com um conjunto de doze xilogravuras com figuras deformadas que, segundo o artista, representavam aspectos da consciência humana.

Figura 9 – Cartaz da 6ª Bienal de São Paulo.



Fonte: Fundação Bienal de São Paulo.

O grande prêmio da 6ª Bienal de São Paulo seria concedido à Maria Helena Vieira da Silva (1908-1992), com dez pinturas de arte abstrata informal. A artista de origem portuguesa, que morou durante muitos anos em Paris, integrou a representação francesa organizada pelo comissário Jean Cassou (1897-1986) (AMARANTE, 1989). Além de Vieira da Silva, outro artista integrante da “voga tachista” que se destacou na exposição de 1961, foi o gaúcho Iberê Camargo (1914-1994), premiado na categoria pintura nacional com obras marcadas por uma “matéria obsessivamente torturada, de densa pasta negra, puro betume, informe, buliçosa, e exausta como substância orgânica” (PEDROSA, 1995a, p. 268).

Outro destaque da representação brasileira daquele ano foi a artista Lygia Clark, integrante do grupo neoconcreto, premiada na categoria escultura nacional

com as obras *Bichos* (ALAMBERT; CANHÊTE, 2004). Ao comentar a premiação de Clark na Bienal, Pedrosa faria as seguintes observações:

Esse prêmio representa uma ruptura com os cânones tradicionais da arte moderna. Ela traz à apreciação internacional a invenção revolucionária dos *bichos*, ou uma construção de planos articulados no espaço por dobradiças e que se armam e se combinam pela ação do espectador (PEDROSA, 1995a, p. 269).

A proposta de participação ativa incorporava o público no processo de criação de obra, de maneira a rejeitar a relação tradicional de contemplação da arte. Por meio do manuseio de figuras geométricas fabricadas em alumínio anodizado ou folhas de flandres, presas por um mecanismo de dobradiças, o espectador alterava a configuração daqueles trabalhos (FABRINNI, 1994). Para o crítico Mário Pedrosa (1995a), as características inovadoras observadas nas obras da artista representavam um contraponto à estética subjetiva do tachismo. Além disso, cabe ressaltar que tanto a produção de Lygia Clark como a de Hélio Oiticica (1937-1980) se estabeleceriam como influência importante para as gerações de artistas posteriores, principalmente no modo como abordavam a relação entre arte e vida.

Os acontecimentos da Bienal em São Paulo seriam debatidos pelos participantes do II Congresso Nacional de Críticos de Arte, durante a primeira sessão plenária, cujo tema era “A VI Bienal e o Atual Panorama das Artes Plásticas” (BENTO et al., 1961). A respeito do certame paulista, além das queixas de Maria Eugênia Franco e Fernando Lemos envolvendo a quantidade de obras não-modernas, mencionadas anteriormente, outros participantes como Flávio de Aquino, Ferreira Gullar e Celso Kelly comentariam as dimensões que a exposição assumia. De acordo com Aquino, o gigantismo da mostra se transformara em um desafio aos visitantes:

Soube, por exemplo, no Instituto de Arquitetura daqui, que para 500 que visitam esta Bienal apenas 6 pessoas visitam o *stand* de arquitetura. O gigantismo da exposição daqui, a própria fadiga física, não permite que após percorrer todos esses pavimentos, se dê atenção à arquitetura. Não sei se isso seria uma solução, mas sempre pensei que deveria ser menor o número de obras e melhor selecionadas (AQUINO et al., 1961, p. 23).

Gullar emitiria uma opinião semelhante sobre o tema, no entanto, sua análise partiria dos efeitos que uma exposição daquela escala representava para a atividade do crítico de arte:

Esse caráter de irrealidade das exposições de arte se acentua na Bienal de São Paulo, pelo seu tamanho, pela redução que ela faz no nosso pensamento, porque depois de certo tempo nós já estamos totalmente desligados da realidade e imersos também num tipo de experiência que não resulta em ser estética porque depois da primeira, da segunda, da terceira, da décima sala, há uma confusão geral na nossa mente, nossa percepção é cansada, não podemos mais distinguir a qualidade, o valor, de modo que não vejo motivo para uma exposição tão grande, sobretudo quando o nível de qualidade das obras não o exige. As exposições deviam ser grandes na proporção das obras de qualidade que aparecessem, mas não se propor fazer uma coisa grande e colocar dentro tudo aquilo que a possa tornar grande (GULLAR et al., 1961, p. 23-24).

As observações feitas por ambos os críticos referentes ao crescimento da Bienal em São Paulo, indicavam também o sucesso daquela iniciativa tanto no cenário nacional como no internacional. Segundo os dados fornecidos pela própria instituição, a mostra de 1961 contou com 53 representações, responsáveis por enviar um total de 1.007 artistas e 4.990 obras, o que representou um aumento de 163 participantes e 1.186 obras exibidas em relação à edição anterior (FARIAS, 2001).

No âmbito do II Congresso Nacional de Críticos de Arte, Celso Kelly foi um dos poucos convidados a manifestar uma opinião mais positiva com relação às dimensões da Bienal, argumentando que:

[...] exatamente porque se oferece um grande manancial, veem o que é muito bom, o que é médio e talvez o que seja fraco. Mas tudo constitui matéria importante para quem reflete sobre formas modernas da cultura e que não está apaixonado a seu favor e nem apaixonado contra ela, mas está diante de um fato que deslumbra a atualidade como tudo aquilo que é novo e representa um caminho criativo digno de maior apreço. Nestas condições, este aspecto é positivo e não negativo. A Bienal cresce e mais ainda (KELLY et al., 1961, p. 25).

Um dos temas mais polêmicos do evento consistiu na retomada do debate sobre a interferência do mercado na atividade da crítica de arte, comentada

anteriormente na imprensa brasileira por ocasião da 5ª edição da Bienal em São Paulo, em 1959. O responsável por iniciar essa discussão foi Lourival Gomes Machado, que mencionou as observações feitas à época pelo eminente crítico britânico Herbert Read (1893-1968) sobre a dificuldade de estabelecer valores autênticos na avaliação das obras de arte, principalmente em grandes certames internacionais, como as Bienais de Veneza e de São Paulo (MACHADO et al., 1961).

Segundo Gomes Machado (1961), a denúncia de Read estava relacionada ao estabelecimento de um novo sistema de valores pelos *marchands*, orientado pelos interesses comerciais em detrimento do julgamento crítico. Além disso, denunciava os efeitos que a publicidade mantida por galerias e *marchands* exercia sobre os artistas, cujo reconhecimento começava a depender também deste tipo de estratégia.

Ao analisar a situação brasileira, tem-se as seguintes observações:

Estou convicto de que este problema, a todos nós críticos presentes a uma Bienal e fazendo dela o momento de nosso encontro crítico, está prejudicado, e esse prejuízo se torna sensivelmente maior num meio como o brasileiro, onde tanto a vida artística quanto a própria vida comercial em termos atuais, são de muito recente e precária evolução (MACHADO, et al., 1961, p. 19).

A partir do desenvolvimento do comércio de arte, estimulado pelos grandes meios de difusão como a Bienal, notou-se o surgimento de uma concorrência acirrada entre as galerias, baseada na propaganda extra-artística, uma situação que Gomes Machado (1961) classificaria como “interdestrutiva”. De acordo com o crítico, o problema envolvia também uma disparidade entre o elevado número de *marchands* em atividade no mercado e a pouca demanda por obras de arte, em razão da renda média da população brasileira impossibilitar esse tipo de consumo.

A questão da interferência do comércio de arte na atividade da crítica permaneceria como um assunto recorrente durante a segunda sessão plenária do congresso, com o tema “Funções e Fases da Crítica de Arte no Brasil”¹⁵ (BENTO et al, 1961). O debate seria retomado a partir da apresentação de um artigo¹⁶ de Pedro

¹⁵ A segunda sessão plenária do II Congresso Nacional de Críticos de Arte ocorreu no dia 13 de dezembro de 1961, em São Paulo. O tema da sessão foi “Funções e Fases da Crítica de Arte no Brasil” e teve como presidente José Geraldo Vieira e relator Marc Berkowitz (1961).

¹⁶ O artigo foi publicado na seção de Artes Plásticas no jornal *A Noite*, em 23 de setembro de 1961, página 8.

Manuel (1925-1999) publicado no jornal *A Noite*, sob o título “A crítica perdeu o bonde” (1961) (Figura 5). No texto, o autor notou a crescente atuação dos *marchands* em atividades tradicionalmente associadas à figura do crítico de arte, afirmando “[...] o movimento artístico, a descoberta de artistas, sua consagração e a escolha das correntes expressivas dominantes parece estar em mãos dos mercadores de arte e não mais da crítica” (MANUEL, 1961, p. 8). Em sua análise, além do impacto do sistema comercial da arte, o autor identificou como entrave para atividade da crítica de arte no Brasil, a precariedade da área editorial, marcada pela falta de investimento por parte das universidades e pelo interesse de jornais e galerias em promover outros tipos de conteúdos, direcionados para as seções de fofocas e coluna social.

Diante dessas condições adversas, Pedro Manuel denunciava a limitação de espaço reservado à crítica de arte nos jornais brasileiros, considerando-o insuficiente para um exame aprofundado da obra, e a necessidade de se afirmar a independência desta atividade em relação ao mercado. Segundo o autor, a solução para esse impasse consistia na criação de publicações especializadas, afirmando:

A publicação especializada tem efetivamente essa importância que é a divulgação cultural, que a meu ver é uma coisa que falha completamente, que não existe e que nós deveremos tentar conseguir por todos os meios aqui para poder fazer crítica, pois de outra forma não haverá crítica (MANUEL, 1961, p. 46).

Ao comentar o fenômeno da substituição das atividades do crítico de arte, Mário Pedrosa (1961) argumentou que se tratava de uma consequência do desenvolvimento do meio artístico brasileiro, principalmente do aspecto comercial. De acordo com essa análise, a formação do mercado de arte foi um fator determinante para o desenvolvimento de uma situação até então amadora, contribuindo tanto para a circulação de obras como para a sobrevivência do artista por meio de sua produção. Dentro dessa conjuntura, em que as galerias buscavam atrair potenciais colecionadores, os textos críticos perdiam em influência para as colunas sociais, levando o crítico a fazer os seguintes comentários:

[...] o mediador é o cronista social, e esse passou a ter influência muito grande de dois a três anos para cá. E as galerias quando

anunciam os seus artistas pouca importância dão a que Seção de Arte do Correio da Manhã, do Jornal do Brasil, do Diário Carioca ou do Diário de Notícias, dê notícia, mas faz questão que o colunista social importante, a partir de Ibrahim Sued¹⁷, fale na exposição e elogie o artista que vai expor, em geral com um sucesso que nunca os críticos de arte do Brasil tiveram, mesmo somados e multiplicados por 10. E aí está o fenômeno com que nos defrontamos. É que hoje a crítica profissional está sendo posta de lado, não somente nas galerias, mas nas instituições que tem relações com o público. Prefere-se o colunista social, o homem de “bem”, o homem chic, o snob, o homem elegante, o homem de influência social a um bisonho crítico, quer ele escreva fácil, quer ele escreva complicado, quer ele procure a comunicação com o público, quer ele não procure, quer ele seja um nefelibata, quer não (PEDROSA et al., 1961, p. 38).

Os comentários feitos por Pedrosa anteciparam o fenômeno, identificado pela socióloga Anne Cauquelin (2005), como declínio de influência da crítica em decorrência da atuação de uma série de profissionais ligados à área da publicidade, como assessores de imprensa e jornalistas no meio artístico. Dentro desse cenário, em que a articulação entre o público e as obras ocorria de outras maneiras, a figura do crítico encontrava dificuldades para assegurar seu status particular.

Outro crítico a participar dessa discussão foi Flávio de Aquino, argumentou que o problema da interferência do *marchand* e do mercado de arte se configurou como um tema recorrente no período:

O ponto focalizado por Lourival Gomes Machado, que foi também assunto de outro Congresso da AICA e que tem sido assunto de debate em quase todos os Congressos de Críticos de Arte e mesmo nas colunas dos jornais, é o problema do *marchand de tableaux*, do comércio de arte (AQUINO et al., 1961, p. 23).

Partindo da ideia de formação do meio artístico, Aquino et al., (1961) identificou aspectos positivos na atividade dos *marchands*, que em diversos casos eram também especialistas responsáveis por revelar artistas desconhecidos e os colocar em contato com um público interessado em suas obras. Como exemplo dessa questão, citou a figura de Ambroise Vollard (1866-1939), *marchand* responsável pela difusão das obras de Picasso (1881-1973) e Cézanne (1839-1906)

¹⁷ Ibrahim Sued (1924-1995) é considerado uma figura pioneira do colunismo social brasileiro. Durante os anos 1950 colaborou com o jornal *O Globo*, onde ficou conhecido por comentar os bastidores de festas promovidas pela alta sociedade e por empregar uma linguagem marcada por ditos populares e frases de efeito.

nos Estados Unidos, um dos primeiros a reconhecer um valor nas pinturas do artista francês:

Ambroise Vollard lançou, por exemplo, a obra de Cézanne quando ele era praticamente desconhecido dos críticos de arte e a maioria deles, os mais famosos, os mais conhecidos, como o caso de Camille Mauclair, não fazia nada senão injuriar Cézanne em suas crônicas. Portanto, há um lado mau e o lado bom. Há o lado mau quando ele é apenas comerciante e há o lado bom quando ele é um expert (AQUINO et al., 1961, p. 23).

De acordo com os comentários feitos por Aquino, a figura do *marchand expert* indicava a possibilidade de uma conciliação entre a atividade crítica e a comercial, de modo que a opinião do crítico de arte profissional perdia a influência de outrora.

Durante a realização do congresso, Ferreira Gullar (1961) alegaria que o problema na atividade da crítica de arte consistia na combinação de dois fatores: por um lado, estavam às dificuldades referentes à linguagem empregada pela crítica e, por outro, as interferências do mercado de arte. Em relação ao primeiro fator, tratava tanto de casos em que havia um uso indiscriminado de jargões, característico de “pessoas que não querem dizer nada, não sabem dizer nada”, como também havia o hermetismo “[...] consequência de o crítico querer penetrar na obra de arte e da resistência da obra de arte à penetração crítica” (GULLAR et al., 1961, p. 40).

Ainda segundo Gullar (1961), o papel do crítico não era o de traduzir a obra de arte ou as intenções do artista, mas indicar possibilidades de aproximação e pontos de referência para o observador. Além disso, mais importante do que qualquer iniciativa da crítica de arte, o contato direto do público com os trabalhos o aspecto principal para um interesse maior pelo meio artístico.

Sobre o impacto do mercado de arte, o crítico observava que a circulação das obras era cada vez mais orientada pelo aspecto do investimento (GULLAR et al., 1961). Esse fenômeno, combinado às dificuldades da linguagem da crítica, mencionadas anteriormente, seriam os responsáveis pela situação de crise daquela atividade, debatida no congresso de 1961. Com base nessas considerações, Gullar (1961) apontaria para a necessidade de intensificação do rigor crítico:

[...] que ela se volte sobre o fenômeno da arte contemporânea e que procure entender a arte contemporânea implacavelmente, mesmo que o resultado dessa análise crítica seja uma negação dessa arte; não sei se é, mas acho que o exercício da crítica deve ser integral (GULLAR et al., 1961, p. 40).

Durante a sua participação na segunda sessão do congresso da ABCA, Gullar retomaria algumas ideias desenvolvidas no artigo “Crítica e compromisso”, publicado em 1959 pelo *Jornal do Brasil*. De maneira semelhante ao texto do final da década de 1950, ele denunciava a atitude de uma parcela dos críticos, que classificou como *bela crítica*, cuja principal característica era a aceitação de tudo o que se produzia no campo artístico da época (GULLAR et al., 1961). O questionamento desta ampla receptividade da crítica de arte se fundamentava no fato de que tudo era considerado válido, sem maiores comentários ou discussões, o que contribuía para a sensação de desorientação geral do público (GULLAR, 1959a). Em razão disso, argumentaria:

[...] me pergunto se não é uma função mais profunda e mais fundamental da crítica perguntar primeiro sobre a validade do que está aí, e então a crítica terá pelo menos o papel de restabelecer os valores, de restabelecer a realidade e de retirar tudo o que haja de fantasia, tudo o que haja de *belle époque* na vida artística contemporânea. A meu ver, a função fundamental da crítica seria: a de abordar implacavelmente os problemas e até o fundo, qualquer que seja a consequência, em vez de fazer bela crítica (GULLAR et al., 1961, p. 41).

A proposta de Ferreira Gullar por uma prática mais sistemática da crítica como estratégia para manter a legitimidade da atividade e que, no entanto, implicava também em um processo de marginalização. Como mencionado em uma das intervenções de Pedrosa, tanto os *marchands* como os colecionadores preferiam o prestígio proporcionado pelos comentários dos cronistas sociais do que um texto de crítica. Por outro lado, jornais e revistas com publicações de crítica de arte eram pressionados pelos interesses de donos de galeria, sob a ameaça de suspensão dos anúncios que as financiavam. De acordo com Gullar, esta era uma prática já observada na crítica de cinema da época:

Conheço um jovem crítico, no Rio, que começou a sistematicamente examinar a produção do cinema americano e a tirar daí conclusões desagradáveis. Pois bem, ele foi despedido do jornal, porque todos os cinemas, ou pelo menos uma grande empresa de cinema, ameaçou retirar seus anúncios (GULLAR et al., 1961, p. 137).

Durante a última sessão do Congresso, após as homenagens póstumas ao artista Lasar Segall (1889-1957) e ao ex-diretor do Museu de Arte Moderna de São Paulo, Léon Degand (1907-1958), o tema da interferência dos *marchands* no meio artístico seria retomado em uma fala de Nelson Coelho (1928-2014). O primeiro denunciaria a atuação específica de um *marchand* que integrava a organização da Bienal de São Paulo:

O “marchand” vem agindo de maneira perniciosa para o desenvolvimento da cultura de arte em São Paulo, e quero trazer então ao Congresso esse problema, que permanece ainda, nesta Bienal a que estamos assistindo, porque determinado “marchand”, através de um seu lugar tenente, está atuando no Departamento de Vendas (COELHO et al., 1961, p. 135).

O artista português Fernando Lemos também se manifestaria a respeito daquela acusação, notando que o *marchand* em questão atuara como secretário em uma das edições anteriores da Bienal e na época era proprietário de uma galeria em São Paulo. Dentre as interferências por ele realizadas no Departamento de Vendas, Lemos mencionou:

[...] interferiu usando todos os processos, até recentemente ir à Europa, levando cartas de apresentação para as galerias, como uma pessoa credenciada pela Bienal e por essa Galeria para fazer contatos e negócios (LEMOS et al., 1961, p. 136).

Ao final do evento, a partir das discussões realizadas durante as oito sessões do II Congresso Nacional de Críticos de Arte, os membros da ABCA reuniram-se para aprovar uma série de resoluções. Dentre elas, estava a proposta formulada por Lourival Gomes Machado a respeito da intervenção do mercado de arte e dos *marchands* na atividade da crítica, contendo as seguintes determinações:

Os críticos de arte brasileiros, reunidos no seu II Congresso Nacional, denunciam a ação do comércio de arte, principalmente pela incontinência na competição do recurso à propaganda, como adversa ao acatamento dos valores estéticos que, legítima e exclusivamente, cabe à crítica estabelecer (BENTO et al, 1961, p. 137).

Após a realização do Congresso, Ferreira Gullar publicaria alguns artigos pelo *Jornal do Brasil*, com comentários sobre as principais questões debatidas naquele evento. A respeito dos textos, cabe mencionar os “Críticos denunciam má propaganda” e “A crítica posta em xeque”, voltados para o tema da influência dos *marchands* na produção artística e na crítica o autor destacou que “não estava, de fato, no temário, mas ele invadiu o Congresso de Críticos” (GULLAR, 1961a, p. 4).

O primeiro texto apresentava ao público as resoluções tomadas no Congresso, com destaque para a denúncia dos participantes contra as interferências causadas pelo comércio de arte na atividade da crítica. No segundo texto, apresentava um panorama das opiniões emitidas a respeito do tema no evento da ABCA e apontava o modo como aquele debate contribuía para a tomada de consciência da crítica “a obra de arte não se situa fora do tempo e do espaço, as questões culturais estão estritamente ligadas à realidade social, à história, à contingência” (GULLAR, 1961b, p. 4).

Uma avaliação semelhante sobre a situação do campo artístico e da crítica seria realizada pelo crítico mineiro Frederico Moraes, no livro *Arte e indústria*, de 1962. O ponto de vista defendido pelo crítico compartilhava alguns dos argumentos apresentados por Ferreira Gullar e reforçados por Lourival Gomes Machado, no II Congresso Nacional de Críticos de Arte. Para Gullar, o desenvolvimento do comércio de arte à época era uma consequência de uma condição marginal do artista em uma sociedade que “ainda não encontrou o meio legítimo de integrar na sua estrutura o trabalho do artista” (GULLAR et al., 1961, p. 16). Com base nessas observações, Gomes Machado afirmaria que o comerciante de arte era a figura responsável por estabelecer uma “ponte entre o marginal que é o artista e o sistema estabelecido do mundo dos bem instalados, que é a estrutura vigorante” (MACHADO et al., 1961, p. 19). No caso da análise de Moraes, a solução encontrava-se justamente na

aproximação entre o artista e a indústria, como um modo de aproximá-lo dos meios atuais de produção e contribuir para a sociedade.

Figura 10 – Página 4 do Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, em 12.12.1961.

4 — Cad. B, Jornal do Brasil, 3.^a-feira, 12-12-61

Artes Visuais Ferreira Gullar

Abre-se hoje o Congresso de Críticos

Instala-se hoje às 15h 30m, em São Paulo, no recinto da VI Bienal, o II Congresso Nacional de Críticos de Arte, promovido pela Associação Brasileira de Críticos de Arte, em colaboração com o Instituto dos Arquitetos do Brasil (seção Paulista). O MAM de São Paulo e o Museu de Arte de São Paulo. O tema geral do Congresso é a **Problemática da Arte Contemporânea**. São convidados de honra os Srs. Francisco Matarazzo Sobrinho (presidente da Bienal), Mário Pedrosa (Diretor do MAM de São Paulo), Aloísio de Paula (Diretor do MAM do Rio), José Roberto Teixeira Leite (Diretor do MNBA), Icaro de Castro (Presidente do IAB, SP) e P. M. Bardí (Diretor do MA de São Paulo).

É o seguinte o programa do Congresso:

Dia 12, às 15h 30m, no recinto da VI Bienal, sessão de abertura. Presidente da Mesa: Francisco Matarazzo Sobrinho. 1.^a Parte: Homenagem a Lionello Venturi. Oradores: Antônio Bento, Mário Pedrosa, Mário Barata e Lourival Gomes Machado. 2.^a Parte: Homenagem a Lasar Segall e Oswaldo Goeldi. Oradores: Sérgio Millet e Ferreira Gullar.

1.^a Sessão
Dia 13, às 15 horas, no recinto da VI Bienal. Tema: **A VI Bienal e o Atual Panorama das Artes Plásticas**. Mesa: Presidente — Mário Pedrosa; relator: Lourival Gomes Machado; co-relator — Maria Eugênia Franco.

2.^a Sessão
Dia 13, às 18 horas, no recinto da VI Bienal. Tema: **Funções e Fases da Crítica de Arte no Brasil**. Mesa: Presidente — José Geraldo Vieira; relator: Mário Barata; co-relator: Marc Berkowitz.

3.^a Sessão
Dia 13, às 21 horas, no recinto da VI Bienal. Tema: **As Raízes da Arte Moderna no Brasil**. Mesa: Presidente — José Roberto Teixeira Leite; relator: Flávio de Aquino; co-relator: Paulo Mendes de Almeida.

4.^a Sessão
Dia 14, às 15 horas, no Museu de Arte de São Paulo. Tema: **Características Internacionais da Arte Moderna e Seus Possíveis Traços Autóctones**. Mesa: Presidente — Aloísio de

Paula; relator: Quirino Campofiorito; co-relator: Ferreira Gullar.

5.^a Sessão
Dia 14, às 17 horas, no Museu de Arte de São Paulo. Tema: **Controvérsia Figurativismo-Abstracionismo**. Mesa: Presidente — Antônio Bento; relator: A. Poduto; co-relator: Pedro Manuel Gismondí.

6.^a Sessão
Dia 15, às 15 horas, no recinto da VI Bienal. Tema: **A Arquitetura Moderna no Brasil e Seus Traços Autóctones**. Mesa: Presidente — Icaro de Castro Melo; relator: Sílvio de Vasconcelos; co-relator: Villanova Artigas.

7.^a Sessão
Dia 15, às 18 horas, no recinto da VI Bienal. Tema: **A Crítica de Arte na Arquitetura Moderna**. Mesa: Presidente — Osvaldo Correia Gonçalves; relator: Mário Pedrosa; co-relator: Eduardo Corona.

8.^a Sessão
Dia 15, às 21 horas, no recinto da VI Bienal. Tema: **De-**

bate Livre Sobre o Temário. Presidente: Sérgio Millet; relator: Carlos Flexa Ribeiro.

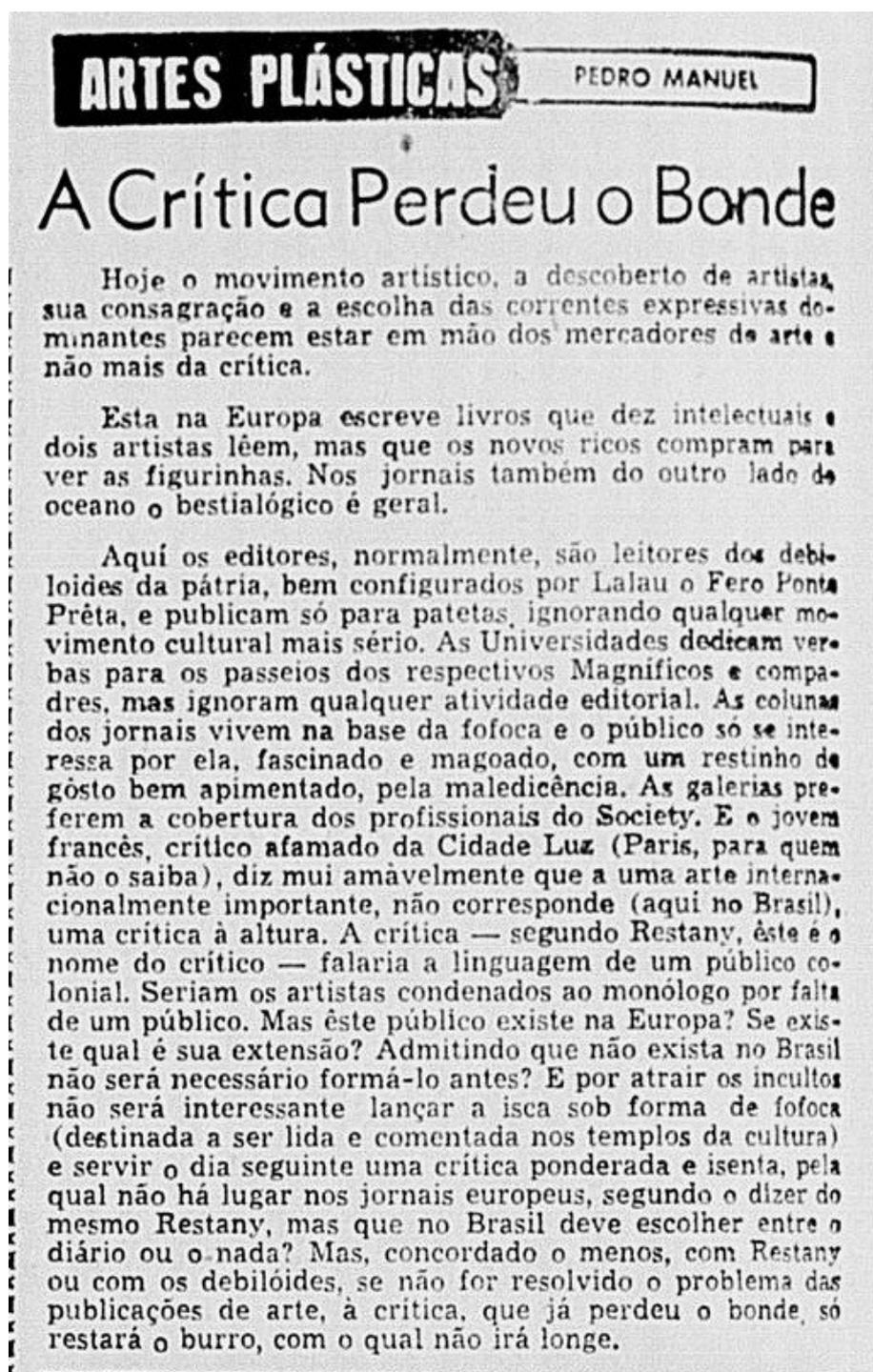
PALESTRA SOBRE AFRESCOS MEDIEVAIS NA VI BIENAL

O Prof. Wolfgang Pfeiffer pronunciará uma conferência sobre os Afrescos Medievais da Iugoslávia, hoje, às 20h 30m, na sala em que são expostas as obras, no recinto da VI Bienal. Organizada em colaboração com a Embaixada da Iugoslávia, a conferência visa ilustrar os valores artísticos medievais que se encontram nos mosteiros da Macedônia e da Sérvia e que só recentemente estão sendo estudados pelos peritos e historiadores, e divulgados através de exposições de cópias, realizadas nos centros artísticos de maior importância.

A exposição dos Afrescos Medievais, enviada pela Iugoslávia em homenagem aos dez anos de instituição da Bienal de São Paulo, foi organizada com obras da coleção do Museu de Belgrado e selecionada pelo próprio diretor Dr. Milan Kasanin, com o critério de mostrar a evolução dessa pintura, do século XI ao século XV.

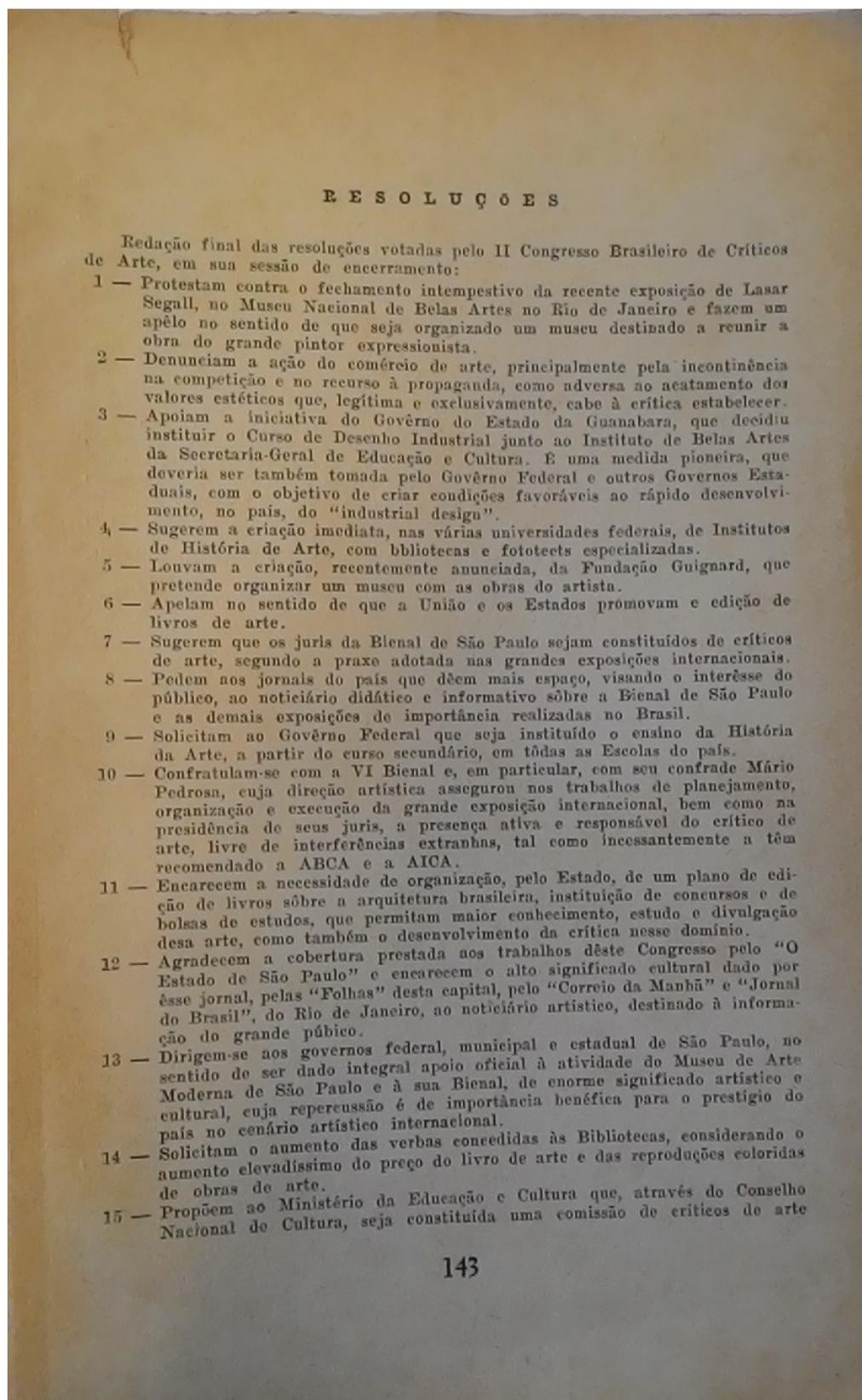
Fonte: Biblioteca Nacional – Hemeroteca Digital.

Figura 11 – Pedro Manuel na obra “A crítica perdeu o bonde” publicado em *A Noite*, Rio de Janeiro, em 23.09.1961.



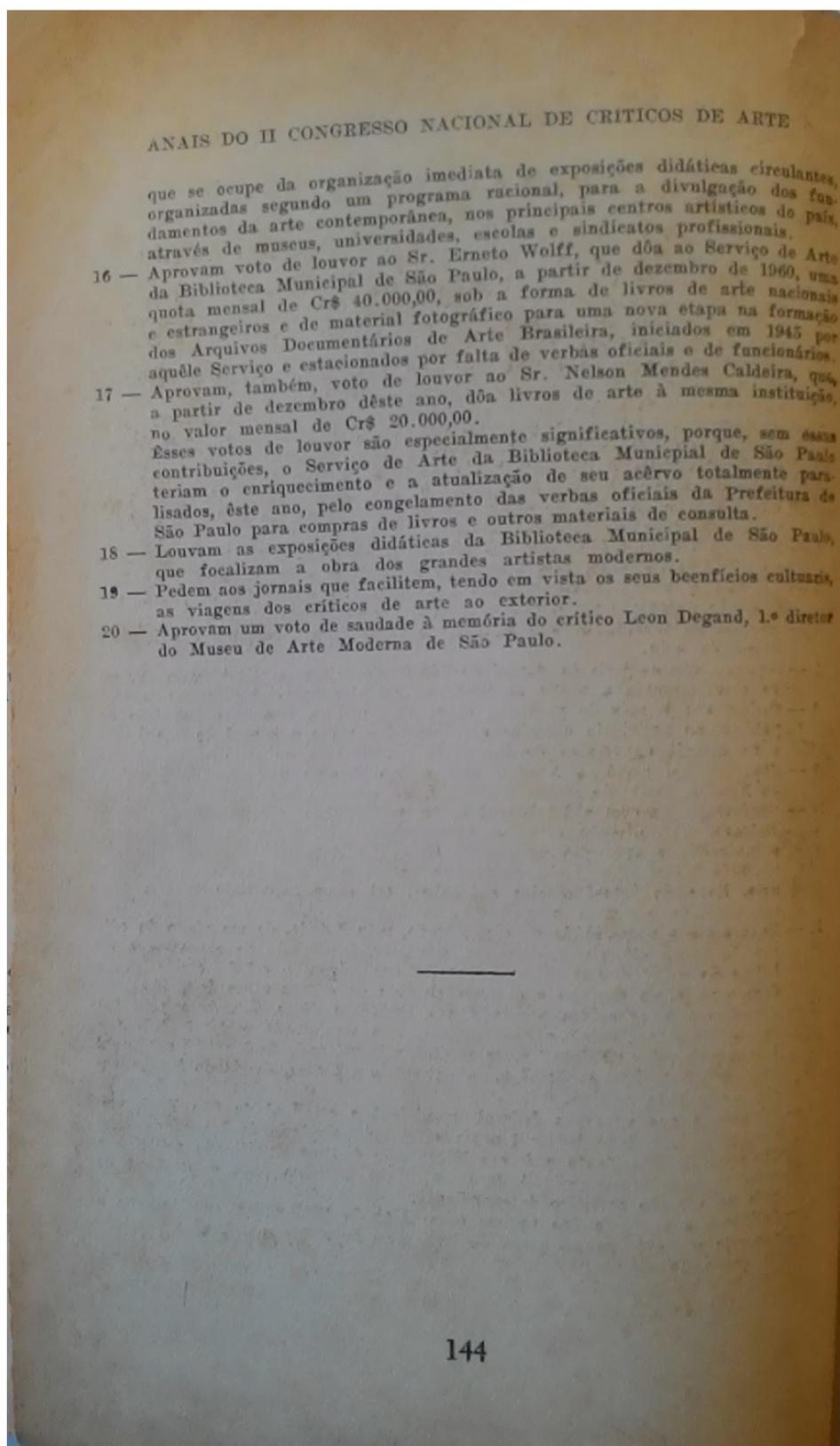
Fonte: Biblioteca Nacional – Hemeroteca Digital.

Figura 12 – Lista de resoluções do II Congresso Nacional de Críticos de Arte.



Fonte: Anais do II Congresso Nacional de Críticos de Arte.

Figura 13 – Lista de resoluções do II Congresso Nacional de Críticos de Arte.



Fonte: Anais do II Congresso Nacional de Críticos de Arte.

Figura 14 – Ferreira Gullar na obra “A crítica posta em xeque”, publicado no *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, em 20.12.1961.



Fonte: Biblioteca Nacional – Hemeroteca Digital.

1.4 Análise de Frederico Morais sobre a situação da arte e da crítica de arte no início dos anos 1960

No início dos anos 1960, o crítico mineiro Frederico Morais publica o livro *Arte e indústria* em 1962, no qual realizava uma análise do panorama artístico nacional e internacional da época e defende que a arte se aproxime das técnicas da indústria com o objetivo de recuperar sua dimensão social. A avaliação feita por Morais abordava várias questões discutidas no II Congresso Nacional de Críticos de Arte, inclusive a denúncia de uma crise na atividade da crítica em razão da interferência dos interesses do mercado de arte.

De acordo com Ribeiro (1997) no período em que a obra *Arte e indústria* foi publicada, além de colaborar com a coluna de artes do *Estado de Minas*, o crítico atuou como professor na disciplina de História da Arte na Escola de Artes Plásticas da Universidade Mineira de Arte (UMA). Criada em 1954, a partir da associação da Sociedade Coral, Cultura Artística e Orquestra Sinfônica de Minas Gerais, tratava-se de uma instituição financiada pelo Estado e voltada principalmente para o ensino de artes aplicadas, oferecendo cursos de Artes Plásticas, Desenho Industrial e Comunicação Visual, Decoração e Licenciatura em desenho¹⁸.

Segundo a pesquisadora Marília Andrés Ribeiro (1997), durante o período em que lecionou na UMA, até meados da década de 1960, Frederico Morais contribuiu de maneira decisiva na organização de seminários de desenho industrial e na inclusão da disciplina no currículo escolar. A partir dessas informações, é possível argumentar que as experiências como professor na UMA, em especial a orientação do currículo para as artes aplicadas, configuraram uma influência significativa para as ideias desenvolvidas em *Arte e indústria*.

A análise realizada por Frederico Morais identificava um sentimento de confusão generalizada a respeito da produção artística da época, na qual tanto o grande público como os críticos de arte encontravam dificuldades em compreendê-la. Para o crítico mineiro, parte do problema encontrava-se na maneira fragmentada na qual a comunicação entre a obra e o observador ocorria. Segundo essa

¹⁸ As informações sobre a história da Universidade Mineira de Arte (UMA) encontram-se disponíveis na página da Escola de Design da Universidade do Estado de Minas Gerais. Disponível em: <<http://www.ed.uemg.br/sobre-ed/historia>>. Acesso em: 1 out. 2017.

perspectiva, o público não entrava em contato com o objeto, mas apenas com a tentativa de representação feita pelo artista:

O ataque do artista ao objeto é sempre periférico, devido às próprias limitações e idiossincrasias do criador. O quadro ou escultura são, no fundo, sempre a manifestação de um ponto de vista de um aspecto do objeto (MORAIS, 1962, p. 45).

Com base em tais considerações, o crítico comentaria as estratégias empregadas por diferentes artistas para lidar com essa problemática da representação. No caso do *ready-made*¹⁹ criado por Marcel Duchamp, no qual o artista se apropriava de objetos de uso cotidiano para depois apresentá-los como obras de arte em museus e galerias. Moraes argumentou que não resolviam aquele impasse, uma vez que “a nova relação criada era sutil demais para ser compreendida pelo espectador” (MORAIS, 1962, p. 48).

Ainda segundo o crítico, o problema perdurava em produções mais recentes, com destaque para um grupo de artistas que ele classificou como “neodadaístas”, composto por Alberto Burri (1915-1995), Antoni Tàpies (1923-2012), Lucio Fontana (1899-1968), entre outros (MORAIS, 1962). Apesar do emprego de materiais não-tradicionais, como pedaços de madeira queimada, barbante e chapas de metal, Moraes (1962) acusou o comportamento desses artistas de ser apenas “aparentemente vanguardista”. Para o crítico, essa inventividade e ousadia tinham como objetivo atrair a atenção dos *marchands* por meio do escândalo em torno do processo de fatura das obras, dado que, em termos visuais, continuava aquilo que outros artistas haviam realizado em um passado recente:

[...] organizando estes insólitos materiais num retângulo, num sentido harmonioso, estão na realidade se comportando como qualquer outro pintor que toma por base, na concepção dos seus quadros, a cor e a composição. Pois, se olhados com isenção, ver-se-á que os quadros destes pintores em quase nada diferem dos tachistas e informais no tocante, por exemplo, ao problema da cor e da matéria – ou textura (MORAIS, 1962, p. 50).

¹⁹ Trata-se de um termo inventado pelo artista francês para designar objetos fabricados em série, que ele escolhia e designava como obras de arte. Por meio desta estratégia, o artista propunha ao observador a refletir a respeito da singularidade da obra de arte em relação aos outros objetos do mundo (ARCHER, 2012).

As observações sobre a arte neodadaísta reforçavam os argumentos de Frederico Morais de que a produção artística da época demonstrava sinais de esgotamento. Em razão dessa dificuldade em romper com o passado e propor novas formas de arte, o crítico indicaria o predomínio de uma “sensação de tédio, de monotonia, nos salões de arte, nas bienais e trienais” (MORAIS, 1962, p. 12). Dentro desse cenário, o principal aspecto das obras neodadaístas consistia na eliminação dos materiais e técnicas tradicionais da pintura, de modo que a referência ao quadro limitava-se ao formato retangular e, em alguns casos, à utilização da moldura.

Durante esse mesmo período, Morais notou um processo semelhante em outras áreas das artes plásticas, observando, no caso da escultura, que sua evolução “[...] se tem feito numa linha absolutamente idêntica à da pintura, isto é, no sentido de sua negação” (1962, p. 51). Isso significava que ao longo dos anos, a partir dos trabalhos de Brancusi, Pevsner, Calder e tanto outros artistas, a escultura perdia elementos que a caracterizavam como estátua:

Perdeu primeiro o volume e depois, sucessivamente, o peso, seu caráter estático, a base ou o pedestal, tal como a pintura a moldura, trocou o chão pelo teto; há muito deixou de representar o objeto. O uso dos materiais mais diversos se ampliou largamente e a maneira de usá-los também se modificou. Pois a maioria dos escultores não pule mais o material e prefere apresentá-lo no seu estado natural, tal como o encontrou (MORAIS, 1962, p. 52).

A eliminação consciente tanto da moldura como do pedestal por esses artistas apontava para uma tentativa de aproximar o espaço da obra do espaço real. De acordo com a análise feita pelo crítico, a principal função da moldura era a de delimitar um espaço metafórico no qual o pintor representava o espaço real. Já a presença do pedestal na escultura justificava-se quando esta ainda era estática, possuía volume e peso (MORAIS, 1962). Esses processos de negação das características da pintura e da escultura representavam para Frederico Morais situações-limite, sobre as quais afirmou “[...] aqui também se torna impossível prosseguir, pois, do contrário, não se estará mais fazendo arte” (1962, p. 12). Sobre esses comentários, cabe mencionar que o posicionamento do crítico acerca dessas questões passaria por transformações em meados dos anos 1960, algo evidenciado, por exemplo, em escritos sobre os trabalhos de Hélio Oiticica.

Por fim, Morais comenta a produção neoconcreta e a *Teoria do Não Objeto*, pensada pelo crítico Ferreira Gullar como fundamentação teórica dos trabalhos de artistas que integravam aquele grupo, como Lygia Clark, Hélio Oiticica, Amilcar de Castro (1920-2002), entre outros. No artigo intitulado “Teoria do não-objeto”, publicado no *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, apresentava a seguinte definição para o termo “não-objeto”:

O não-objeto não é um antiobjeto, mas um objeto especial em que se pretende realizada a síntese de experiências sensoriais e mentais; um corpo *transparente* ao conhecimento fenomenológico, integralmente perceptível, que se dá à percepção sem deixar resto. Uma pura aparência (GULLAR, 1959c, p.1).

Por meio da designação do “não-objeto”, Gullar referia-se a um conjunto de obras que empenhava se em escapar de certas convenções da arte, como o emprego da base e da moldura, com objetivo de recuperar a sensação de quando “[...] a obra aparece pela primeira vez, livre de qualquer significação que não seja a de seu próprio aparecimento” (GULLAR, 1959c, p.1). Tal abordagem seria rejeitada por Morais, com base no argumento de que “[...] a percepção integral deste ‘Não-Objeto’, como a de qualquer outro objeto artístico não se dará nunca. Se ao artista é difícil perceber integralmente um objeto, o que não se dirá do público” (1962, p. 53).

Além dos comentários sobre a “Teoria do Não-Objeto”, Morais teceu críticas ao modo como os *Bichos*, de Lygia Clark, lidavam com o problema da relação entre arte e público. Na opinião do crítico mineiro, o manuseio das obras interferia na produção daquilo que ele denominava de “emoção estética”, uma vez que ao público interessava apenas modificar as formas articuladas. A respeito desse ponto, o crítico comentaria:

O fato de o espectador “tomar parte” na escultura, ele mesmo criar soluções novas a partir da estrutura já criada pela escultora, não chega a resultar em uma participação de sentido cultural. Na realidade é o mesmo que entregarmos a alguém um quebra-cabeça ou um jogo de armar. A pessoa poderá divertir-se e até gostar, mas depois de certo tempo abandonará a brincadeira, sem que tenha recebido qualquer contribuição de ordem cultural (MORAIS, 1962, p. 54).

Outro aspecto do panorama artístico do período discutido por Frederico Morais referia-se à influência do sistema mercantil de arte e à atividade dos *marchands*. Ao tratar dessas questões, aproximava-se dos temas abordados pelos vários participantes do II Congresso Nacional de Críticos de Arte, realizado no ano anterior a publicação de *Arte e indústria*. Na perspectiva do crítico, os fatores mencionados contribuíam para a situação de confusão instaurada na arte e que repercutia na atividade da crítica:

[...] o sistema mercantil, essa atividade do “marchand de tableaux” que ronda a arte e o artista, desde a criação do quadro no atelier até as grandes decisões dos júris nas bienais, e que interfere ainda nos julgamentos dos críticos e até nas publicações de livros e dicionários de arte. Assim, cada vez se torna mais difícil saber se uma obra está sendo exposta num museu, premiada num salão ou adquirida por um cliente pelo seu justo valor ou por uma série de fatores que nada tem a ver com a criação artística em si (MORAIS, 1962, p. 54).

As observações de Frederico Morais reforçam a ideia de uma interferência dos interesses de mercado na atividade da crítica de um modo geral, ou ainda, na perspectiva de Lourival Gomes Machado, o estabelecimento de um novo sistema de valores pelos *marchands* (1961). Por outro lado, o crítico mineiro considerava o impacto desse processo sobre a produção das obras e a necessidade de subsistência material do artista, a partir da seguinte afirmação “[...] não podendo viver em função dos prêmios ou fazer arte apenas para museus, o artista é obrigado, então, a submeter-se às imposições do ‘marchand’ ou criar sua própria clientela” (MORAIS, 1962, p. 13). Isso, por sua vez, implicou na polêmica envolvendo a publicidade de artistas, patrocinada por galerias e *marchands* e condenada veementemente pelos críticos de arte.

Com base na análise da situação do campo artístico no início dos anos 1960, Morais (1962) concluiu que a produção da época encontrava-se em um impasse: por um lado era incompreendida pelo público e pela crítica de arte e, por outro, era deturpada pela ação dos *marchands*. Em razão disso, o autor defendeu a aproximação da arte com a indústria como uma outra forma de arte que não seria unicamente contemplativa “[...] o apelo à máquina e à indústria seria uma alternativa, uma solução temporária, mas nunca definitiva; uma tentativa de restabelecer o

sentido social da arte, de integrar a arte na sociedade, não mais numa forma ideal, mas prática, imediata” (MORAIS, 1962, p. 14).

A respeito dessa relação entre arte e máquina sugerida por Frederico Morais, menciona-se a contribuição das ideias do intelectual norte-americano Lewis Mumford (1895-1990) desenvolvidas em uma série de conferências e posteriormente publicadas no livro “Arte e técnica”, em 1952. Com base nos comentários desse autor, Morais refletia o impacto crescente da industrialização no modo de vida da humanidade, algo que alterava tanto o comportamento das pessoas como os objetos fabricados. Segundo Mumford (1952), a mecanização dos modos de produção interferiu na capacidade criadora do indivíduo, ao submetê-lo a execução de tarefas segmentadas e repetitivas com o objetivo de aumentar o rendimento do trabalho. Ao comentar sobre as antigas formas de artesanato, o autor chama a atenção para o controle direto de todas as etapas da produção pelo artesão e como isso proporcionava uma liberdade maior para o desenvolvimento dos objetos:

[...] até mesmo o escravo mais humilde, com um instrumento em suas mãos, sentiria um impulso para dar ao objeto que estava a produzir algo mais do que o indispensável para fazer funcionar; pelo menos, retardá-lo-ia o tempo suficiente para aperfeiçoar o acabamento, ou então modificar-lhe-ia um pouco a forma para poder, além de cumprir a sua função, deleitar igualmente o olhar (MUMFORD, 1952, p. 58).

A análise de Mumford indicava uma preocupação com dependência crescente do homem em relação à máquina e com o rumo dos próprios avanços tecnológicos no período posterior à Segunda Guerra Mundial. O autor denunciava a lógica de produção imposta pela máquina aos trabalhadores, responsável pelo embrutecimento do indivíduo, em atividades marcadas por uma “[...] insensibilidade, despersonalização, falta de criatividade, repetição vazia, rotina oca, uma vida muda, sem expressão, sem forma, desordenada, irrealizada, e sem sentido” (MUMFORD, 1952, p. 124). Por outro lado, estavam às contradições do próprio progresso técnico que resultaram no desenvolvimento da indústria bélica, inclusive da bomba atômica. A ênfase nos interesses econômicos e políticos em detrimento de iniciativas sociais e cooperativas evidenciavam a maneira como a técnica tornava-se “[...] mais supérflua e irrelevante, visto que essa abundância de poder só provocava

depressões mundiais, guerras mundiais, genocídios mundiais, catástrofes mundiais” (MUMFORD, 1952, p. 127).

A partir dessas observações, o intelectual norte-americano indicava a necessidade de mudanças na maneira como a sociedade se relacionava com o progresso técnico, alterando, por exemplo, as operações demasiadamente mecânicas dentro das fábricas, correspondendo melhor às necessidades humanas, em que:

[...] os homens, em vez de se sentirem excluídos e diminuídos pelas façanhas da máquina, sentir-se-ão progressivamente libertados por elas; pelo que todas as nossas operações mecânicas, em vez de serem acionadas para produzir a máxima quantidade compatível com o lucro, sê-lo-ão para produzir a máxima quantidade compatível com uma vida desenvolvida de uma forma mais plena quer para o indivíduo quer para a comunidade. Nesse tipo de ordem, seremos capazes de reduzir e simplificar os produtos da máquina, e não apenas expandi-los, elaborá-los, multiplicá-los (MUMFORD, 1952, p. 136).

Como parte desse processo de transformações, pensados por Mumford (1952) estava à recuperação da liberdade e da capacidade criadora, compreendidas como uma necessidade fundamental de expressão de todo indivíduo e relegadas a um segundo plano como consequência do desenvolvimento técnico. De acordo com essa perspectiva, “[...] o homem só vive verdadeiramente na medida em que transforma e cria, a partir da matéria-prima da vida, um mundo cujos significados e valores sobrevivem à sua experiência original e transcendem as suas limitações” (MUMFORD, 1952, p.125). Tratava-se da capacidade de simbolização existente em cada indivíduo responsável por transformar as experiências vividas em formas e sequências não encontradas na natureza.

Ainda segundo o autor, a arte desempenhava um importante papel dentro desse cenário de mudanças, dado que a obra é um produto criado a partir da experiência do artista. Para Mumford (1952), a realização de uma obra de arte tinha a capacidade de transformar tanto a experiência do próprio artista como da comunidade a qual pertencia “[...] encorajando outros homens a reações similares e atos semelhantes de criatividade; de forma a que, com o tempo, todas as partes do mundo tenham uma marca da personalidade humana” (MUMFORD, 1952, p. 124).

De maneira semelhante ao pensamento de Lewis Mumford e Frederico Morais, identificavam a recuperação da capacidade criadora do homem como ponto fundamental para promover uma mudança na atitude em relação à máquina e atuar sobre o panorama artístico. De acordo com o crítico brasileiro, a função dos artistas dentro desse processo era a de integrar arte e máquina, de modo à “[...] criar novos objetos, de utilidade, dotados – aparte sua funcionalidade – de tal carga estética que dispensem quaisquer outros tipos de arte, de natureza puramente contemplativa” (MORAIS, 1962, p. 65).

Como mencionado anteriormente, os argumentos de Frederico Morais partiu da premissa de que as formas tradicionais de arte não conseguiram apresentar algo verdadeiramente inovador, nem resolviam o problema da difusão para o grande público. Na opinião do crítico, apesar da quantidade crescente de iniciativas que estimulavam o contato com as obras, como museus e exposições, a arte tradicional ainda conservava um caráter elitista que “[...] só o rico, o privilegiado, tem acesso” (MORAIS, 1962, p. 14). Por esse motivo, identificava na aproximação com a indústria a possibilidade de democratização da arte:

[...] trabalhando para a máquina, o artista não estará produzindo apenas para a elite e nem vivendo como um ser de exceção; porque poderá promover o bem-estar da coletividade, planejando objetos de uso doméstico, mais cômodos, práticos e a preços acessíveis. Sua atividade terá também sentido político e econômico, porque possibilitará que classes menos favorecidas usem o mesmo objeto que as classes dominantes (MORAIS, 1962, p. 14).

Para fundamentar sua proposta, Morais recorreu ao pensamento do arquiteto alemão Walter Gropius (1883-1969), fundador da Bauhaus, uma instituição voltada para o ensino das artes aplicadas. Ao crítico brasileiro interessava a perspectiva de Gropius a respeito da arte, compreendida ao mesmo tempo como “[...] possibilidade de conhecimento do mundo e como integração social através da indústria” (MORAIS, 1962, p. 69). Com base nessa premissa, a Bauhaus preocupava-se com o caráter utilitário da arte e, por esse motivo, considerava a aproximação com a máquina uma questão fundamental. Em relação a esse ponto, Argan destacou algumas das contribuições feitas por essa escola:

Muitos tipos de objetos para a produção industrial em série que a seguir foram, e ainda hoje são, amplamente difundidos (por exemplo, os móveis em tubos metálicos, luminárias, a nova estrutura da publicidade e da paginação) nasceram das pesquisas analíticas da *Bauhaus* (ARGAN, 1992, p. 271).

Na opinião do crítico Frederico Morais, o grande mérito da Bauhaus estava no modo como abordavam a integração entre arte e máquina, a partir das possibilidades de criação e participação social que isso representava. Nesse sentido, denunciava o modo como o ensino artístico nas escolas de belas artes encontrava-se defasado:

[...] mesmo supera a fase dita acadêmica, não corresponde ao presente estágio das artes plásticas em seus principais centros de criação e tampouco orienta se no sentido de uma integração simbólica com o mundo da máquina e da indústria, que afinal é o nosso mundo (MORAIS, 1962, p. 69-70).

Além da influência de Walter Gropius, cabe mencionar ainda a importância do pensamento de intelectuais ligados ao Instituto Superior de Estudos Brasileiro (ISEB) no que se refere às ideias desenvolvidas por Morais em *Arte e indústria*. Criado em 1955, o ISEB foi responsável por uma série de publicações voltadas para a pesquisa dos efeitos do subdesenvolvimento na área social e econômica, importantes para o debate intelectual do período, como observou Renato Ortiz “[...] penso que não seria exagero considerar o ISEB como matriz de um tipo de pensamento que baliza a discussão da questão cultural no Brasil dos anos 60 até hoje” (1986, p. 46).

No caso da análise realizada por Frederico Morais, a questão do subdesenvolvimento na arte é comentada quando o crítico menciona a pressão da moda internacional sobre o meio artístico brasileiro. Como mencionado anteriormente, Morais apontou uma situação de crise na arte, no início dos anos 1960, em que predominava nos predominava a “estética do lixo, o tachismo, o informalismo, em síntese, a irresponsabilidade” (MORAIS, 1962, p. 137). Para o autor, a influência dessa vertente representava uma forma de dominação que tornava o artista brasileiro alheio à realidade do próprio país. Acerca dessa questão Morais citaria uma fala de Roland Corbisier (1914-2005):

Somos um país colonizado, pois a nossa liberdade política é apenas um dado legal, que não tem correspondência na realidade. Isto, aliás, não parece surpreender a ninguém. O que poderá surpreender, entretanto, o que é mais grave, é que o nosso subdesenvolvimento é também cultural (apud MORAIS, 1962, p. 142).

De acordo ainda com essa perspectiva e estabelecendo uma relação com o campo econômico, o principal aspecto que marcava um país subdesenvolvido era o fato dele exportar matéria-prima e importar bens de consumo. Esse processo compreendia ainda a importação de um modo de vida e de um determinado tipo de arte vinculado ao país dominante. Assim, vista sob esse ângulo, a proposta de Moraes por uma aproximação entre arte e máquina tinha como principal objetivo o desenvolvimento da indústria nacional e a substituição de importações. Dentro desse cenário, a máquina oferecia ao artista a possibilidade de contribuir para o desenvolvimento econômico e cultural brasileiro por meio da produção de novos objetos.

No que se refere à atividade da crítica de arte, os comentários de Frederico Moraes indicavam preocupações semelhantes à de outros profissionais em atividade durante esse período, principalmente com relação à interferência dos *marchands* sobre o julgamento crítico. De maneira semelhante ao pensamento de Ferreira Gullar e Lourival Gomes Machado, Moraes identificou como parte desse problema a condição marginal do artista na sociedade capitalista, em que acabava se submetendo à lógica do sistema comercial como forma de subsistência. Entretanto, diante dessas circunstâncias desfavoráveis, adotou uma crítica militante a favor do funcionalismo, apontando como uma solução alternativa a integração da arte na indústria. Tal posicionamento passaria por transformações em meados da década de 1960, a partir das transformações no campo político, com a instauração da ditadura militar em 1964, e pelo contato com a produção dos artistas ligados à *Nova Figuração*.

CAPÍTULO 2

Crítica de arte e a vanguarda brasileira na década de 1960

2.1 A vanguarda brasileira em Belo Horizonte

A análise dos textos de Frederico Morais, publicados em meados da década de 1960, indica a recorrência de um debate na crítica de arte centrado no tema de uma nova vanguarda em âmbito nacional, marcada pelo ideal de comunicação direta com o público e de consciência crítica da realidade. Durante esse período, a opinião de vários críticos assumiu uma perspectiva favorável em relação a uma série de obras que questionavam cânones da arte, como a importância dos valores plásticos, o refinamento artesanal e a unicidade da obra, razão pela qual receberam o rótulo de manifestações de antiarte. No caso específico do crítico mineiro, essa adesão à vanguarda implicaria no abandono da defesa por uma integração entre arte e a tecnologia industrial, desenvolvida anteriormente em seu livro de 1962.

A transformação no pensamento crítico de Frederico Morais pode ser pensada, em certa medida, pelos argumentos apresentados por Waldemar Cordeiro (1925-1973) no texto “Realismo ao nível da cultura de massa”²⁰ em 2006. De maneira semelhante a Morais, Cordeiro, um dos principais articuladores do movimento concreto paulista durante os anos 1950, defendera o desenvolvimento de uma linguagem artística baseada no conhecimento científico, mais adequada “à tecnologia moderna e às suas possibilidades com respeito à cultura de massa” (2006, p. 141). Uma década depois, o artista afirmaria que o ideal de multiplicação de obras a partir dos novos meios de produção ocorria ainda de maneira bastante restrita e conservadora em razão de fatores externos ao campo da arte:

Na prática, os que detêm a propriedade dos meios de produção preferem multiplicar objetos utilitários. E quando algum pequeno industrial se dispõe a produzir “obras de arte”, prefere produzir obras consagradas – e degradadas – da cultura tradicional, contribuindo para o já vasto reino do kitsch²¹ (CORDEIRO, 2006, p. 142).

Além dos comentários de Waldemar Cordeiro, deve-se considerar o impacto causado pelos desdobramentos da crise política iniciada com a renúncia de Jânio

²⁰ O texto foi publicado originalmente no catálogo da mostra *Propostas 65*, realizada na Fundação Armando Álvares Penteado, em São Paulo, durante o mês de dezembro de 1965.

²¹ Segundo a definição de Clement Greenberg (1997), kitsch é um fenômeno cultural ligado à revolução industrial e às demandas por consumo cultural das novas massas urbanas. Consistia em um tipo de arte, literatura e cinema com fins exclusivamente comerciais, que operavam de maneira mecânica, mediante o emprego de fórmulas e regras.

Quadros (1917-1992) da presidência da República, em 25 de agosto de 1961, e que culminou com a instauração da Ditadura Militar em 1º de abril de 1964, após a deposição de João Goulart (1919-1976) do poder.

Em meio à instabilidade governamental, os militares publicaram o Ato Institucional (AI)²² que permitiu a eleição do general Castelo Branco (1897-1967) para presidente e, por meio do Artigo X, a suspensão dos direitos políticos de indivíduos considerados “inimigos” do novo regime. De acordo com o historiador Thomas Skidmore (2007), essa medida determinou a cassação dos ex-presidentes Juscelino Kubitschek, Jânio Quadros e João Goulart, bem como de seis governadores estaduais, 55 membros do Congresso Federal, funcionários públicos, líderes trabalhistas e intelectuais.

Em 13 de abril de 1964, seria decretada a extinção do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB) e instaurado um Inquérito Policial-Militar que colocou sob investigação todos os professores ligados ao instituto (ABREU, s.d.), dentre eles Guerreiro Ramos (1915-1982) e Álvaro Vieira Pinto (1909-1987), cujas ideias sobre a relação entre subdesenvolvimento econômico e o campo cultural serviram de base para Frederico Moraes em *Arte e indústria* (1962). Sobre esse ponto, o sociólogo Renato Ortiz observou que “o golpe de 64 erradicou qualquer pretensão de oficialidade das teorias do ISEB” (1986, p. 47), embora aos poucos tivessem se difundindo entre os setores progressistas e de esquerda. A censura e a perseguição que marcaram esse momento da história brasileira produziram repercussões também no campo artístico, como observou a teórica Otilia Arantes:

Pode-se dizer que de 65 a 69 – até a revanche do regime – boa parte dos artistas brasileiros pretendia, ao fazer arte, estar fazendo política. Passada a hesitação do primeiro momento – provocada pelo golpe militar e pelos primeiros expurgos e prisões –, intelectuais e artista voltam a reclamar para si um papel de ponta na resistência ao processo regressivo por que passava o país (ARANTES, 1986, p. 69).

Outro fator decisivo para direcionamento na crítica de Moraes durante esse período diz respeito ao contato com as obras da nova vanguarda e que, segundo os comentários feitos por Harry Laus (1966), teria ocorrido em exposições com obras de Antonio Dias (1944-2018), Carlos Vergara (1941-), Hélio Oiticica (1937-1980),

²² Os três ministros militares, Artur da Costa e Silva, Francisco de Assis Correia de Melo e Augusto Rademaker, assinaram o Ato Institucional em 9 de abril de 1964 (SKIDMORE, 2007).

Pedro Geraldo Escosteguy (1916-1989), Roberto Magalhães (1940-) e Rubens Gerchman (1942-2008) realizadas na Galeria G-4. Apesar de o autor não especificar os eventos visitados pelo crítico mineiro, com base nas informações fornecidas no artigo de Laus, se presume que se tratavam da mostra coletiva *PARE*²³ e da mostra individual de Oiticica, intitulada *Manifestação Ambiental nº 1*.

PARE inaugurou as atividades da Galeria G-4²⁴, projetada pelo arquiteto Sérgio Bernardes (1919-2002) e com direção artística do fotógrafo americano David Andrew Zingg (1923-2000), apresentando uma série de pinturas e objetos dos artistas mencionados. De acordo com uma matéria publicada pelo *Jornal do Brasil* a respeito da exposição, “o público pode ver vitrinas de balas com cabeças de boneca de matérias plástica, representando um edifício, painéis com recortes de revistas, desenhos antiestéticos de figuras humanas, armas de madeira, pipas e alguns quadros alusivos à paz” (“HAPPENING”..., 1966). Um outro relato menciona a presença de “um foguete, um ônibus, um microscópio gigante por cujas lentes será examinada a figura de um certo general, uma arma de fogo, um elevador para uso imediato do público” (DANTAS, 1966, p. 1). Por meio das descrições, se verifica o modo como àqueles artistas buscavam estabelecer um outro tipo de relação entre arte e público, envolvendo a participação do espectador na obra e incorporando elementos de crítica social e da cultura urbana. Ainda dentro dessa proposta, seria realizado um *happening* na noite de abertura:

[...] Carlos Vergara, brandiu sobre os espectadores um manequim sexuado – e choveram aplausos! Depois, foi inaugurado o retrato de um porquinho amarelo, e debaixo do porquinho o retrato do Chacrinha Barbosa, com buzina e tudo. Ao que o terceiro artista, Antônio Dias, exclamou: “Comida para o povo! Comida para o povo!” E ele próprio fez a seguir a ação às palavras, aparecendo com um saco de feijão e fazendo chover feijão sobre todo mundo. Mais tarde, com uma pua elétrica. Antônio Dias fez um buraco na parede, em forma de olho, e ordenou que os interessados olhassem por ali, pois havia lá dentro uma mensagem importante. “Eu sou o primeiro!” gritava um. “Olha a fila!” reclamava outro, e todos se empurraram, comprimiram, agacharam e olharam. Lá dentro estava escrito mais ou menos assim: “Você, em vez de ficar olhando pelo burquinho, nessa posição ridícula, devia era prestar atenção a certas coisas que acontecem em torno de você, sem que você faça ou diga qualquer coisa”. Os artistas passavam um cartão no pessoal (DANTAS, 1966, p. 1).

²³ A mostra *PARE* contou com obras dos artistas Antonio Dias, Carlos Vergara, Pedro Geraldo Escosteguy, Roberto Magalhães e Rubens Gerchman.

²⁴ A abertura da Galeria G-4 ocorreu no dia 22 abril de 1966 (DANTAS, 1966).

Em relação à recepção crítica da nova arte de vanguarda, a historiadora da arte Daisy Peccinini observa que “tiveram uma acolhida por parte de uma crítica muito mais aberta e atenta aos acontecimentos, como Jayme Maurício, José Roberto Teixeira Leite, Harry Laus, Frederico Moraes, Mário Barata e, indiscutivelmente, Mário Pedrosa” (1999, p. 120). Em um depoimento de Pedrosa ao *Jornal do Brasil* a respeito da mostra *PARE*, o crítico definiria o significado do *happening* como a “negação da eternidade dos valores da obra de arte, consagrados pela sociedade”, algo que se manifestava por meio de uma nova atitude dos artistas que “convidam todos a participar de tudo e passar de espectador a participante” (“HAPPENING”..., 1966, p. 12). Por outro lado, Mário Barata destacaria a liberdade no emprego de diversos materiais e técnicas de *assemblage*²⁵, colagem e carpintaria na produção das obras, identificando nesses processos um “novo domínio da expressão artística” (1966, p. 6).

Outra crítica favorável ao evento foi escrita por Mário Schenberg (1914-1990), que ressaltava aquele grupo como o “[...] de maior expressão no atual movimento artístico brasileiro” (1988, p. 181), aludindo ainda ao reconhecimento internacional de alguns de seus integrantes²⁶. Assim como Mário Barata, o autor reconheceria a maneira inovadora com que os artistas incorporavam as influências da comunicação de massa e os materiais não-tradicionais na realização das obras, no entanto, para Schenberg, tais práticas da “arte participante” possuíam ainda uma dimensão política, como “instrumento de conscientização nacional” (1988, p. 186). O crítico denominaria essa produção de novo realismo, cujas características seriam descritas da seguinte forma:

Os materiais empregados pelo novo realismo tendem a ser o mais modestos, frequentemente apanhados em depósitos de lixo ou montões de ferro velho. Nas obras do novo realismo, a preocupação com o requinte artesanal é inexistente. O desinteresse por esse requinte corresponde naturalmente ao que se manifesta pelo material nobre ou precioso,

²⁵ De acordo com o historiador da arte norte-americano Michael Archer (2012) termo “*assemblage*” foi utilizado para referenciar trabalhos que reuniam imagens e objetos de uso cotidiano, nos quais esses materiais não perdiam seu significado original, do mundo comum.

²⁶ No artigo “Um Novo Realismo” Mário Schenberg comenta a premiação de Wesley Duke Lee, em Tóquio, e de Antônio Dias e Roberto Magalhães, em Paris. Apesar de não apresentar mais informações sobre os eventos, sabe-se que na IV Bienal de Paris, realizada em outubro de 1965, Roberto Magalhães e Antônio Dias receberam, respectivamente, prêmios na categoria gravura e pintura respectivamente (PECCININI, 1999). Em relação à Duke Lee, possivelmente tratava-se de sua participação na VIII Bienal de Tóquio, em 1965 (LAUS, 1965).

decorrendo das raízes antiaristocráticas do novo humanismo. Há preferência pela utilização de imagens habituais, até estereotipadas, e por objetos de emprego corrente (SCHENBERG, 1988, p. 186).

Após o sucesso de *PARE*, ocorreria no mês de junho do mesmo ano a mostra *Manifestação Ambiental nº1*, na qual Hélio Oiticica apresentou seus *Núcleos* e *Bólides*. Os Núcleos consistiam em um conjunto de placas monocromáticas, feitas em madeira, e suspensas de tal maneira que formavam uma espécie de labirinto, onde os visitantes poderiam circular por entre as estruturas. Os *Bólides*, por sua vez, assumiam a forma de caixas de madeira, com gavetas e pranchas, que solicitavam o manuseio do espectador. Segundo uma descrição realizada por Mário Pedrosa, tal processo revelava que “dentro das caixas saem telas rugosas e coloridas, com entranhas” e, em outros casos, “gavetas cheias de terra ou pó colorido” (2006, p. 145). A respeito desses trabalhos, observou o modo como o “artista passou da experiência visual, em sua pureza, para uma experiência do tato, do movimento, da fruição sensual dos materiais, em que o corpo inteiro, antes resumido na aristocracia distante do visual, entra como fonte total da sensorialidade” (PEDROSA 2006, p. 144).

Em relação à *Manifestação Ambiental nº 1* cabe mencionar ainda a obra B33 Bólido caixa 18, Caixa poema 02 “Homenagem a Cara de Cavalo”, descrita por Mário Pedrosa como:

Caixa sem tampa, coberta pudicamente por uma tela que é preciso levantar para se ver o fundo, é forrada nas suas paredes internas com reproduções de foto aparecida nos jornais da época, em que “Cara de Cavalo” aparece, de face cravada de balas, ao chão, braços abertos como um crucificado. Aqui é o conteúdo emocional que absorve o artista, explícito já agora em palavras (PEDROSA, 2006, p. 145).

Para o crítico aquele trabalho era significativo pelo modo como a pesquisa sensorial de Hélio Oiticica se articulava com o conteúdo social. Ela se enquadrava naquilo que Pedrosa denominaria de “arte pós-moderna”, uma produção marcada pelo caráter de antiarte, na qual “os valores propriamente plásticos tendem a ser absorvidos na plasticidade das estruturas perceptivas e situacionais” (PEDROSA, 2006, p. 143). Para a atividade da crítica de arte isso representava um impacto na maneira como ela atuara até aquele momento, uma vez que “os critérios de juízo

para a apreciação já não são mais os mesmos que se formaram desde então, fundados na experiência do Cubismo” (PEDROSA, 2006, p. 143).

As experiências proporcionadas pelas mostras da Galeria G-4 serviriam de base para Frederico Morais organizar a exposição *Vanguarda Brasileira*, em Belo Horizonte, uma iniciativa com o objetivo de apresentar ao público e aos artistas mineiros uma parcela daquilo que havia de mais inovador na produção artística nacional. Contando com o apoio do reitor da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), professor Aluísio Pimenta (1923-2016), Morais convidaria Ângelo de Aquino (1945-2007), Antonio Dias, Carlos Vergara, Dileny Campos (1942-), Hélio Oiticica, Maria do Carmo Secco (1933-2013), Pedro Escosteguy e Rubens Gerchman para exibirem suas obras na capital mineira. O evento contaria ainda com um debate no dia de abertura, no qual os artistas realizaram comentários sobre os trabalhos e responderam perguntas feitas pelos visitantes, algo que nas palavras de Rubens Gerchman representou a “quebra do isolamento cultural de Minas” (apud LAUS, 1966, p. 5).

No texto “Vanguarda, o que é”, escrito para o catálogo da exposição, o crítico mineiro apresentou um posicionamento semelhante ao dos críticos Mário Schenberg e Mário Barata, em que reconhecia na obra daqueles artistas uma autêntica contribuição para a vanguarda internacional. Para Morais (1979a), o surgimento da Nova Arte de Vanguarda no Brasil se explicava a partir da manifestação de fatores históricos e sociais no campo cultural. O primeiro consistia naquilo que o crítico denominou de *vocação construtiva* da arte brasileira, um tema que discutiria de maneira mais aprofundada em um texto da década de 1970, intitulado “Vocação construtiva (mas o caos permanece)”. O termo indicava uma característica da arte brasileira, “algo mais profundo e anterior à própria existência do construtivismo em alguns países europeus” (MORAIS, 1979a, p. 78), o que explicava, por exemplo, a receptividade das ideias de Le Corbusier e do concretismo de Max Bill em âmbito nacional.

O segundo fator cultural apontado por Frederico Morais (1962) consistiu na *vocação antropofágica*, em referência ao Manifesto Antropofágico escrito por Oswald de Andrade (1890-1954), ou *redução estética*, baseada na ideia de *redução*

*sociológica*²⁷ de Guerreiro Ramos. O crítico definiu esse termo como a “redução a termos nacionais das influências alienígenas” (1978, p. 65) e que, no campo artístico da época seria observado nos desdobramentos da arte concreta e neoconcreta:

Uma das figuras principais do neoconcretismo foi Lygia Clark, que saindo do plano para as estruturas espaciais (objetos: bichos) e antecipando-se na colocação do elemento participação (do espectador) na própria criação; marcou com seu trabalho, de forma incontestável a vanguarda internacional. Jovem ainda quando do aparecimento do neoconcretismo, Hélio Oiticica, com sua “Manifestação Ambiental” recoloca o Brasil na dianteira da vanguarda mundial (MORAIS, 1978, p. 66).

A respeito dessas experiências, cabe mencionar ainda que Frederico Morais fora um dos poucos críticos a estabelecer, naquele momento, relações as práticas neoconcretas e a situação de liberdade criativa vivenciada pelos novos artistas. Sobre esse ponto, aponta-se a importância da figura de Hélio Oiticica como um elemento de ligação entre a geração anterior, marcada pelas experiências ligadas à arte abstrata, e a mais recente, interessada em estabelecer uma nova relação entre o espectador e a obra de arte. Essa questão seria apontada em comentários a respeito das obras de Rubens Gerchman e Antonio Dias:

Gerchman pode retomar sem qualquer receio a figura, recortá-la diretamente no espaço, e construir prosaicamente, objetos que se dão (isto é, comunicam) rápida e simplesmente ao espectador; assim como Dias, se dá ao luxo do hermetismo, deixando suas formas-vísceras, impregnadas de uma simbologia subjetiva, avançar os limites reais (e não mais virtuais) do quadro, como se fossem tentáculos (MORAIS, 1978, p. 66).

Dentro desse quadro, o crítico mencionava a importância da receptividade do ambiente cultural do Rio de Janeiro, consequência de um internacionalismo congênito e ausência de raízes marcantes, quando comparadas às de São Paulo ou Minas Gerais. Na perspectiva de Morais (1978), essas características estimulavam a “renovação constante da vanguarda”, o que levou o crítico a defender a existência de uma “escola carioca”, como a principal referência do campo artístico brasileiro daquele período. Essas ideias reapareceriam em publicações realizadas posteriormente pelo crítico, como “Rio e vanguarda brasileira” (1966f) e “Porque a vanguarda é carioca” (1979b).

²⁷ O livro *A redução sociológica* de Guerreiro Ramos foi originalmente publicado em 1965, no entanto tratava-se de um tema discutido pelo intelectual desde os anos 1950.

Em relação ao significado da exposição *Vanguarda Brasileira* dentro de sua trajetória, Frederico Moraes observaria anos mais tarde: “Para mim, essa exposição, a primeira que organizei, significou um momento de inflexão e arranque em minha atividade como crítico” (MORAIS, 2013, p. 338). Após o encerramento da mostra, Moraes transferiu-se para o Rio de Janeiro, onde escreveria regularmente para a coluna de Artes Plásticas do jornal *Diário de Notícias* e atuaria como professor de História da Arte e, dois anos depois, como coordenador do setor de cursos do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ).

De acordo com o crítico, esses acontecimentos contribuíram para o contato regular com os participantes da mostra em Belo Horizonte, como Rubens Gerchman, Maria do Carmo Secco e Hélio Oiticica, mas também o colocaram em proximidade com um outro grupo de artistas que frequentava o MAM/RJ, dentre eles Antonio Manuel (1947-), Artur Barrio (1945-), Cildo Meireles (1948-), Cláudio Paiva (1945-), Raymundo Colares (1944-), Umberto Costa Barros (1948-) e Wanda Pimentel (1943) (MORAIS, 2013), com os quais colaboraria posteriormente tanto por meio de eventos de arte como por artigos na imprensa.

Figura 15 – Imagem referente à exposição na Galeria G-4, publicada no *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, em 22.04.1966 (Caderno B, página 1).

O HAPPENING ACONTECE NO BRASIL

Eles são cinco. Sua arte é jovem e combativa. Querem atingir mais fundo, querem varrer as telas de aranha, querem partir para fórmulas novas e revolucionárias, buscar um contato mais direto. Inauguram hoje uma exposição e vão provar que estão na briga: ao invés de um sussurrante vernissage, vão fazê-lo com um barulhento happening. O que vai acontecer, ninguém sabe. Mas sempre é bom lembrar

que os happenings europeus costumam dar cadeia e hospital.

Seus nomes: Antônio Dias, Pedro Escosteguy, Rubens Gerchman, Roberto Magalhães e Carlos Vergara, todos participantes de Opinião 65, a exposição de gente jovem realizada no ano passado no Museu de Arte Moderna. Sua mostra de hoje, de pinturas e objetos, vai inaugurar, às 21 horas, a Galeria G-4, na Rua Dias da Rocha, 25, pro-

jeto de Sérgio Bernardes e direção artística do fotógrafo David Drew Zingg.

G-4 foi profetada de modo a chamar quem passa lá fora. Da calçada, nem um vislumbre do seu interior. Mas, ideologicamente, será uma galeria aberta. Há tudo o que é bom, vibrante e principalmente jovem. Arte popular, fotografia, filmes abstratos, recitais, móveis populares, tudo isto vai acontecer por

lá em breve. Desde que o happening de hoje não seja muito violento, pois seguindo Jacques Lebel, seu criador, tudo depende "do estado de expectativa coletiva e da ocorrência de certos fenômenos psíquicos".

O happening, que pode ser explicado como uma teatralização na arte plástica, cria um ambiente e facilita a intercomunicação. Veio da Europa e G-4 vai lançá-lo no Brasil.



Rubens Gerchman, Roberto Magalhães, Carlos Vergara, Antônio Dias e Pedro Escosteguy

Fonte: Biblioteca Nacional – Hemeroteca Digital.

Figura 16 – Reportagem de José Carlos Oliveira sobre o *happening* na Galeria G-4, publicada no *Jornal Brasil*, em 26.04.1966 (Caderno B, p. 1).

E ACONTECEU O HAPPENING

JOSÉ CARLOS OLIVEIRA

Foi espetacular – mas será preciso algum tempo até que as pessoas se dêem conta disso. Falo da noite do *happening*, realizada na Galeria G-4, em Copacabana. Antes de mais nada, a multidão – uma raça nova de frequentadores de galerias, mocinhas ic-í, meninos, senhoras bastante idosas. Nada de intelectual, mas tudo muito sofisticado. Depois, a prova de que o Rio já é uma cidade civilizada: a multidão avançou resolutamente na direção dos objetos, para o l h a r, para pegar, para comentar. Depois, amontoados em torno de um coreto improvisado, começaram a gritar: “Queremos o *happening*! Está na hora do *happening*!” Nesse momento passou um g a r ç o m pelo pintor R u b e n s Gerchman. O artista apanhou um sanduíche de queijo na bandeja, comeu a metade e jogou a outra metade contra a parede. Estava iniciada a sessão. Como q u e m levanta bem alto

uma bandeira gloriosa, outro pintor, Carlos Vergara, brandiu sobre os espectadores um manequim sexuado – e choveram aplausos! Depois, foi inaugurado o retrato de um porquinho amarelo, e debaixo do porquinho o retrato do Chacrinha Barbosa, com buzina e tudo. Ao que um terceiro artista, Antônio Dias, exclamou: “Comida para o povo! Comida para o povo!” E ele próprio fêz seguir a ação às palavras, aparecendo com um saco de feijão e fazendo chover feijão sobre todo mundo. Mais tarde, com uma pua elétrica, Antônio Dias fêz um buraco na parede, em forma de olho, e ordenou que os interessados olhassem por ali, pois havia lá dentro uma mensagem importante. “Eu sou o primeiro!” g r i t a v a u m. “Olha a fila!” reclamava outro, e todos se empurraram, comprimiram, agacharam e olharam. Lá dentro estava escrito mais ou menos assim: “Você, em vez de ficar olhan-

do pelo buraquinho, nessa posição ridícula, d e v i a era prestar atenção a certas coisas que acontecem em torno de você, sem que você faça ou diga qualquer coisa”. Os artistas passavam um carão no pessoal.

Seguiu-se um imprevisto maravilhoso: a depredação da galeria. Rubens Gerchman tinha uma porção de bonecas dentro desses vidros em que ficam as balas nos bares. A q u i l o era um edifício, aquilo era a nossa vida em apartamentos copacabanais, nós todos éramos aquelas bonecas fantasmagóricas. Pois bem, cada qual, mais que depressa, enfiou a mão no vidro e se apossou de uma boneca. Pela primeira vez no Brasil, o público passou da contemplação passiva à pilhagem ostensiva. Parece que levaram até o ventilador da Galeria G-4.

Os artistas avisam às autoridades constituídas: o *happening* vai continuar.



B

JORNAL DO BRASIL -- Rio de Janeiro, terça-feira, 26 de abril de 1966

Fonte: Biblioteca Nacional – Hemeroteca Digital.

Figura 17 – Reportagem de Carlos Dantas a respeito da mostra na Galeria G-4 no jornal *Correio da Manhã*, no dia 22.04.1966 (2º Caderno, p.1).

PRESIDENTE
NOMAR MONTE SOBRÁ BITTENCOURT

AVENIDA GOMES FREIRE, 471

Correio da Manhã

2.º Caderno — Rio de Janeiro, Sexta-feira, 22 de abril de 1966

DIRETOR
M. PAULO FERREIRO

SUPERINTENDENTE
OSVALDO PERALVA

N.º 22.466 — ANO LXV





Artistas desarrumam hoje as malas da nova arte no meio do público

Texto de Carlos Dantas



Um foguete, um ônibus, um microscópio gigante por cujas lentes será examinada a figura de certo general, uma arma de fogo, uma urna eleitoral, um elevador para imediato uso do público e mais vários outros objetos e pinturas, podem ser vistos a partir das 21h de hoje na inauguração da "mais nova galeria de arte do Rio": a G4, com endereço na Dias da Rocha, 52. Expõem: Antônio Dias, Pedro Escosteguy, Rubens Gerchman, Roberto Magalhães e Carlos Vergara.

Mas esses artistas não se vão limitar a mandar trabalhos. Cada um vai fazer seu happening, todos vão acontecer individualmente. Ou seja: um por um vem com sua mala até o meio do público, dela retira o objeto e faz a montagem na hora — modalidade de exposição de arte que se realiza pela primeira vez entre nós. Seus participantes, todos sabem, integram a nossa mais atuante *avant-garde* e chegaram a conscientizar-se como grupo pelo enfoque comum acerca da realidade humana e sua problemática comunicacional. Levar o público a participar no próprio ato da criação artística constitui a razão de ser de um happening, objetivando, dessa forma, diminuir a polaridade artista-espectador, por demais acentuada nas exposições convencionais. Outras palavras: violentar a passividade habitual das pessoas ante as manifestações do mundo plástico. E daí, num avanço gradual, chegar até o estabelecimento de um diálogo, de debates mesmo, visando a uma ruptura do isolamento que envolve o processo criador.

Esses artistas que inauguram hoje a G4 estão tranquilos quanto à validade de suas intenções e a elas dizem conferir uma importância similar ao surgimento do cinema novo e até do movimento paulista de 22. Querem demonstrar pois, para onde orientar os propósitos de renovação. Não se trata, inclusive, estarem colhendo um eco longínquo daquela célebre eclosão de rebeldia iniciada num café de uma das estreitas, góticas, ruas de Zurich. Há, certamente, umas sombras de Dada na engrenagem do happening, não detendo o mesmo de suscitar certas lembranças com os famosos espetáculos-provocação, cuja anedota é por demais conhecida. Já resta o que verdadeiramente interessa e por em marcha as tentativas de solucionar essa urgência de comunicação, essa abertura para integração público e obra.

A essa disposição atenderam Sérgio Bernardes e David Drew Zingg, responsáveis pela



G4. Querem eles conduzir a galeria de maneira a torná-la o núcleo mais atuante de nossas manifestações vanguardistas e pretendem dilatar esse programa com a apresentação, dentro em breve, de outras artes — música, inclusive. Nessa exposição inaugural estão contando com um fôto posico comum no mercado de arte: a ajuda de outra galeria. Jean Boghici, da Relêvo, emprestou-lhes valioso apoio na preparação da mostra. Sérgio Bernardes e David D. Zingg já decidiram também dotar a G4 de um serviço de divulgação no estrangeiro, onde as atividades da mesma serão transcritas em jornais e revistas especializadas. E após essa exposição de estridência: exibição esculturas de Amílcar de Castro e fotografias de Pedro de Moraes, filho de Vinícius.

Mas, para concluir, voltamos à inauguração de hoje. O melhor, porém, é deixar os artistas que vão expor falarem de si mesmo e de sua arte.

Éis então o que diz Rubens Gerchman: "O que, à meu ver, melhor caracteriza o homem moderno é a multidão. Acredito que minha principal responsabilidade é a de dizer. Quero passionalmente uma arte de conteúdo em que o homem seja sempre a medida. Faço uma arte urbana e escolho meu material no dia a dia."

Carlos Vergara: "O nosso século tem doenças novas — automatização, a mastificação, a maquinização, doenças essas que surgiram da evolução acelerada que o homem comum não pode acompanhar; essas doenças que nunca chega a tomar consciência de sua posição dentro da vida. Os artistas ante a realidade do século se dividem em detraidores, defensores, ou contempladores dessa realidade."

Antônio Dias: "Parei de fazer 'arte' no sentido que está nos livros de 1958. Não era possível continuar. Senti que não apenas o produto do meu trabalho, mas a própria intenção, era mediocre. Larguei tudo e parti para conhecer gente da minha idade. Até então só havia andado com gente muito mais velha do que eu: — era um contido."

Pedro Escosteguy: "A velocidade e a somação dos acontecimentos mundiais em torno da revalorização e defesa do homem perante o universo, implicariam, necessariamente, na revisão de fatores históricos, sociológicos, econômicos, éticos e estéticos que sublinhassem, focalizassem, ou apresentassem solução para a teusa problemática que se impõe perante todos."

Roberto Magalhães: "... o importante mesmo é viver..."

Fonte:

2.2 A crítica militante e a nova objetividade brasileira

Em agosto de 1966²⁸, Frederico Moraes fixou-se na cidade do Rio de Janeiro, onde participaria mais diretamente das discussões estabelecidas no campo da crítica de arte da época, por meio de publicações em jornais e revistas. Em seu primeiro artigo pelo *Diário de Notícias*, reafirmava algumas opiniões emitidas no catálogo da mostra *Vanguarda Brasileira* a respeito da arte de vanguarda:

Quero fazê-la bem dinâmica, na medida do possível bem informativa. E com firme propósito de só comentar o que é bom, e de vanguarda. Vanguarda mesmo: arte pós-moderna, antiarte. E, o Rio é, inegavelmente, a sede da vanguarda artística brasileira (MORAIS, 1966f, p. 3).

O caráter de antiarte que marcava a produção de vanguarda em âmbito nacional se tornaria um ponto significativo no pensamento crítico de Frederico Moraes. De acordo com o crítico mineiro, a ausência de tradições do campo artístico brasileiro facilitava o surgimento de obras que questionavam a própria linguagem da arte, um processo que, para o autor, se iniciara ainda com as práticas do movimento concreto pela negação dos “meios de expressão plástica, como o quadro de cavalete, o retângulo, o plano” (MORAIS, 1966c, p. 3).

Para o autor, esse aspecto subversivo da vanguarda apontava para a necessidade de adaptação da arte aos novos conteúdos e significados da sociedade do consumo e das imagens, “transformando os objetos artísticos em objetos culturais” em vez de limitar-se à expressão de “ideias românticas e subjetivas” (MORAIS, 1966c, p. 3).

Em relação aos argumentos de Frederico Moraes sobre arte de vanguarda, cabe observar que apresentavam pontos em comum com as publicações realizadas por Pedro Geraldo Escosteguy e Waldemar Cordeiro no catálogo da mostra *Propostas 65*²⁹. Segundo a análise da historiadora da arte Daisy Peccinini (1999), a exposição foi responsável por inaugurar o debate sobre o realismo entre artistas plásticos e críticos de arte. Na análise da autora, esse tema representava uma

²⁸ De acordo com informações disponíveis em *Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro: 1816-1994*, o crítico Frederico Moraes mudou-se para o Rio de Janeiro em de agosto de 1966, acompanhado de sua esposa, a artista Wilma Martins (1934-) (MORAIS, 1995).

²⁹ Foi um evento artístico organizado por Waldemar Cordeiro com a colaboração com Flávio Império e Sérgio Ferro, na Fundação Armando Álvares Penteado, no mês de dezembro de 1965 (REIS, 2006).

tomada de posição do campo artístico “diante da realidade (o aqui e o agora) do país, portanto um compromisso político” (PECCININI, 1999, p. 116). Em outro estudo envolvendo *Propostas 65*, Paulo Reis destacou o modo como o evento contribuiu para a “constituição de um projeto de arte experimental nos anos 60 ao unir as pesquisas da figuração de vertente *pop* com as pesquisas derivadas do concretismo e neoconcretismo dos anos 50” (2006, p. 39).

O texto de Pedro Geraldo Escosteguy intitulado *No limiar de uma nova estética* discutia o posicionamento do artista em relação à crise dos “valores primordiais da própria existência” (2006, p. 137), marcada pela disparidade crescente entre progresso tecnológico e atraso social por todo o mundo. Com base nessas considerações, argumentou que o artista poderia optar por uma “posição alienada à própria realidade”, na qual a produção artística correspondia à expressão do “simples devaneio individual” (ESCOSTEGUY, 2006, p. 137), orientada ainda pelos valores estéticos tradicionais. Em contrapartida, o artista poderia combater a mencionada crise de valores, por meio de uma nova estética, com obras de participação social, protesto e denúncia. Isso significava que a ideia de antiarte, segundo o pensamento de Escosteguy, continha uma dimensão política, como ele mesmo explicaria:

O afastamento dos valores estéticos tradicionais, não significa minimizar suas peculiaridades, mas implica, isto sim, reconhecer que se torna urgente a descoberta de novos meios de comunicação visual, capazes de contribuir para o desmoronamento de mitos igualmente tradicionais, jogados hoje contra a dignidade e a liberdade do ser humano, obviamente inerentes à atividade criadora (ESCOSTEGUY, 2006, p. 137).

O artista Waldemar Cordeiro participou do debate de *Propostas 65* por meio do texto *Realismo ao nível da cultura massa* (2006), no qual afirmava que as recentes pesquisas no campo da linguagem visual tornavam-se indissociáveis do impacto da cultura de massa e que a própria determinação dos valores do mundo moderno era condicionada pelo campo do consumo. Essa situação explicaria o uso recorrente do *readymade* em obras influenciadas pela *pop*, nas quais os artistas abdicavam da manufatura da obra para se apropriarem de objetos produzidos industrialmente. De acordo com o artista, essa estratégia representava uma mudança substancial na relação entre a arte e o observador:

[...] propõe ler a arte diretamente no mundo das coisas, sem recorrer a representações abstratas. Decodificar a arte nos sinais visíveis da vida leva à decodificação da vida nos sinais da arte. Na fase sintática citávamos Fiedler, que preconizava a leitura da arte pelos seus próprios sinais e não pelos epifenômenos de assunto; hoje, obedecendo a uma coerência dinâmica, propomos que a arte seja lida pelos sinais mesmos da vida (CORDEIRO, 2005, p. 142).

No pensamento de Cordeiro, esse tipo de prática carregava ainda uma dimensão crítica com relação ao aspecto mercadológico da obra de arte em sua forma tradicional: “arte, enquanto consumo, enfoca criticamente a relação entre os recursos da produção e o fato de que essa produção não beneficia igual e simultaneamente a todos” (CORDEIRO, 2005, p. 142).

Uma outra análise que relacionava as práticas de antiarte e o efeito do consumo de massa sobre o campo artístico seria realizada por Mário Pedrosa, nos artigos “Crise do condicionamento artístico” em 1995 e “Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica” em 2006. Com base em observações históricas, o crítico argumentaria que o advento da produção e do consumo de massa no decurso do século XX, como consequência do desenvolvimento industrial e tecnológico, alterara a maneira como a sucessão dos estilos de época ocorria no campo artístico:

A partir do impressionismo e pós-impressionismo, os movimentos ulteriores que se seguiram pela metade do primeiro século – o fauvismo, o cubismo, expressionismo, futurismo, surrealismo, construtivismo, abstracionismo, concretismo – se desenrolaram todos eles movidos ainda por uma lógica interna evolutiva. Essa sucessividade interior de desenvolvimento não lhes permitia definharem ou serem “superados” antes de completar os próprios ciclos evolutivos e esgotar suas virtualidades. Evoluíam ainda integrados no campo da arte, e dentro deste em função, por uma grande parte, de intrínsecas solicitações. Mas já então, à medida que apareciam e se iam sucedendo, uma força externa atuava de modo crescente, no sentido de acelerar-lhes o processo evolutivo próprio e sugar-lhe as possibilidades. Essa força externa atuante, verdadeira lei de aceleração das experiências artísticas contemporâneas, é a expressão no domínio, até então de algum modo reservado, das artes da influência determinante do consumo em massa, do qual é hoje um dos setores mais importantes o chamado *gebildet Konsumieren* (consumo conspícuo), de Marx (PEDROSA, 1995b, p. 119-121).

Os comentários feitos por Mário Pedrosa (1959a) remetiam a ideias desenvolvidas anteriormente no artigo “Considerações inatuais”³⁰, publicado no final dos anos dec1950, em que comparava a situação da obra de arte à do objeto industrial moderno, na maneira como ambos se submetiam à filosofia do *styling* e que, por sua vez, era determinada pelo consumo de massa. Isso significava que as transformações no campo artístico poderiam ser pensadas como uma “sucessão incessante dos modelos, que se substituem uns aos outros, sem parar, e tão rapidamente quanto possível, com a passagem das estações” (PEDROSA, 1995b, p. 122).

Ainda de acordo com o crítico, essa conjuntura provocara o surgimento das manifestações de antiarte, obras que rejeitavam os cânones consagrados da arte e incorporavam as técnicas de comunicação moderna como uma forma de reação aos condicionamentos do mercado, dando início a um novo ciclo, que Pedrosa denominaria de “arte pós-moderna” (PEDROSA, 1995b).

Outros comentários do crítico relacionados às novas manifestações de vanguarda, foram publicados no artigo “*Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica*” em 2006. Em uma breve análise da produção artística do período, Mário Pedrosa identificava que aquele momento correspondia ao fim da “arte moderna” e o início de um outro ciclo, que não era mais “puramente artístico, mas cultural” (2006, p. 143). Além disso, mencionava o caráter de antiarte que marcava aqueles trabalhos e o modo como os artistas rejeitavam a noção de obra enquanto expressão do “subjetivismo individual hermético” (2006, p. 143). Tais argumentos serviriam mais tarde como referência para o pensamento de Frederico Moraes, na defesa da arte de vanguarda nacional.

A relação entre o advento de práticas de antiarte como resistência aos interesses de mercado seria um tema do artigo Clarival Valladares (1966), publicado nos *Cadernos Brasileiros*. Na opinião do crítico, aquele fenômeno correspondia “a mais grave atitude das artes plásticas de nossa data” (VALLADARES, 1966, p. 60) e representava a relutância por parte dos artistas em criar objetos para atender apenas às elites. Em decorrência dessa situação, verificava-se nos trabalhos

³⁰ O conteúdo do artigo foi discutido no capítulo 1.2 desta pesquisa.

recentes de vanguarda o emprego de materiais inusitados, em alguns casos, intencionalmente percíveis, interpretados por aquele autor da seguinte maneira:

Tal atitude, praticamente iniciada entre a segunda e a terceira década do século, com o dadaísmo, parece constituir-se na mais eloquente subversão de nossa época: a negação dos processos de acomodação entre criação artística e sociedade capitalista. Comporta numerosa série de argumentos, dos mais surpreendentes. Relewa a tese de que a matéria nobre é a matéria trabalhada, aquela que o labor artístico nobilita em nada dependendo da espécie de origem. Confere a ideia de que a realidade estética é insubmissa à civilização, é autônoma, acompanhando fielmente o homem no anseio de valorização de sua vida emocional, interior e contemplativa. Dessa espantosa atitude do artista em construir sua obra com o lixo da civilização, decorre o espetáculo mais grotesco que se pode observar na elite dessa mesma civilização: o da compra desses objetos, por preço determinado pelo valor conceitual e promocional do artista. Evidência, portanto, da vitória do artista sobre a sociedade que desejava dele, a pechincha (VALLADARES, 1966, p. 60).

A opinião de Frederico Morais a respeito do comércio artístico seria evidenciada no artigo “Digestiva e de fácil consumo”, em que o autor apontava para a dicotomia entre aquilo que era exibido no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, na mostra *Opinião 66*, e o que se apresentava nas galerias cariocas da época. O crítico argumentava que a principal diferença consistia no perfil das obras, afirmando que “nas galerias, o que se vê, no momento, é uma arte mais amena e acomodada, arte digestiva e de fácil consumo” (MORAIS, 1966d, p. 3). Como exemplo dessa situação, Morais mencionou a exposição de Carlos Scliar (1920-2001), inaugurada na Galeria Relevô, e que reuniu uma série de pinturas com a temática da paisagem litorânea fluminense, a maioria delas vendidas por antecipação.

Em outro trecho, Frederico Morais indicou o vínculo entre o grande sucesso comercial de Scliar “um dos artistas que mais vendem no Brasil”, ao fato de que isso ocorria “à margem da crítica de arte” (MORAIS, 1966d, p. 3), geralmente convidando escritores e poetas para apresentarem sua produção. Por meio daqueles comentários, o crítico mineiro denotava a viabilidade de um processo de legitimação baseado exclusivamente em valores econômicos, deixando subentendido o possível declínio, em termo de relevância, da opinião crítica especializada.

A polêmica em torno da interferência do mercado sobre o campo artístico reapareceria nas discussões da crítica a partir de uma iniciativa da Petite Galerie. Tratava-se de um concurso que tinha como objetivo promover novas formas de expressão artística e, naquele caso especificamente o da “caixa”, com a possibilidade de empregar diferentes estilos e materiais desde que obedecesse a dimensão máxima de 80 centímetros de cada lado (MORAIS, 1966e, p. 2). A galeria concederia ao vencedor a quantia de Cr\$ 1.500.000,00, além de dez prêmios de aquisição, no valor de Cr\$ 500.000,00, oferecidos por “dez colecionadores brasileiros interessados em renovação e vanguarda” (MORAIS, 1966e, p. 2). Além desta iniciativa, a Petite Galerie planejava premiar com US\$ 1.000,00 um trabalho selecionado pelo júri internacional, na categoria “caixa”, durante a IX Bienal de São Paulo.

A ideia de premiar obras em formato de “caixas” foi alvo das críticas de Frederico Morais, que denunciava aqueles incentivos como uma “tentativa de institucionalização da vanguarda brasileira”, diminuindo o significado daquelas manifestações e limitando a liberdade criadora dos artistas à determinadas “dimensões e formatos” (1966a, p. 1). Em outro artigo publicado pelo *Diário de Notícias*, com o título “A caixificação da vanguarda”, o crítico discutiria as consequências daquelas propostas:

É quase certo que aparecerão novos artistas (bons, criadores) em função do concurso da PG e que outros artistas desviarão suas pesquisas atuais para adaptá-las as conveniências do regulamento. E, quem sabe, o resultado poderá ser bom. Mas são sumamente perigosas as tentativas (implícitas) de não só alienar nossa capacidade criadora, como, também, reduzir o objeto, via caixa, a um nível digestivo, a uma arte amena, bonitinha, para um consumo pequeno-burguês (MORAIS, 1966a, p. 1).

Outro problema apontado pelo autor estava no fato de que ao consagrar aquela forma de arte, corria-se o risco de transformar a caixa em “um símbolo da arte de vanguarda no Brasil” (MORAIS, 1966a, p. 1), ao mesmo tempo em que outras práticas relevantes seriam deixadas de lado pela ausência de interesse comercial. Sobre esse ponto, Frederico Morais observou “ora, entendemos a caixa

dentro de uma categoria muito mais ampla, a do objeto, e não como um tema, assunto ou ismo qualquer” (MORAIS, 1966a, p. 1).

A categoria “objeto”, por sua vez, não se tratava apenas de uma moda ou uma resposta às demandas do mercado, teria surgido a partir de pesquisas próprias do campo artístico, relacionadas, sobretudo, às experiências do neoconcretismo. Seria, na opinião do crítico, a forma mais adequada para “expressar as novas realidades, as novas ideias deste estágio da arte ‘pós-moderna”” (MORAIS, 1966a, p. 1).

A respeito desse tema, Mário Pedrosa (2007) escreveu o artigo “Crise ou revolução do objeto”, no qual comparava a concepção de objeto pensada pelo poeta surrealista André Breton (1896-1966), na década de 1930, com aquela das vanguardas recentes. O crítico explicava que a ideia do poeta francês consistia na fabricação e circulação de “objetos poéticos” objetos aparecidos em sonho, em oposição aos objetos provenientes da produção de massa, cuja necessidade e consumo eram estimulados pela publicidade. Nesse sentido, a função de tais objetos seria a de estabelecer uma resistência ao processo de massificação, que “no lugar da rotina propõem o insólito” (PEDROSA, 2007, p. 162).

Já no caso dos objetos da *pop* e de outras manifestações de antiarte dos anos 1960, Mário Pedrosa argumentava que estabeleciam um outro tipo de relação com a produção em massa, na qual “ao invés de levantar-lhe uma barreira, capitula perante ela” (PEDROSA, 2007, p. 161). De acordo com o crítico, os insólitos da *pop* buscavam apenas a redundância do consumo de massa, orientados pelos valores do comércio e da propaganda.

No entanto, que essa situação não se aplicava aos mais autênticos “fazedores de caixa” dos países periféricos. Como exemplo disso, mencionava Rubens Gerchman, que construía caixas não como um “exercício da auto-expressividade”, mas de um “esforço de construir uma nova relação com a realidade” (PEDROSA, 2007, p. 162). De acordo com Pedrosa, o mérito de obras como as “Caixas de Morar”, do artista carioca, estava na maneira como aquelas estruturas apontavam para os problemas urbanísticos da cidade, para a realidade que as produziu.

O concurso das caixas, promovido pela Petite Galerie, mobilizaria artistas e críticos de arte a um posicionamento mais estruturado sobre a arte de vanguarda no cenário nacional. Em uma entrevista concedida anos depois à pesquisadora Fernanda Lopes, a respeito daquele momento, o crítico observou:

[...] se começou a pensar em uma exposição que fizesse um levantamento dessa nova produção brasileira, de alguma maneira para contestar aquele concurso que limitava a coisa à questão da caixa e uma produção mais ousada. Estas ideias discutidas nos textos referidos eram compartilhadas por um bom número de artistas, entre eles, Hélio Oiticica e Rubens Gerchman. Decidimos então, eu e um grupo de artistas, tomar posição contra o concurso, promovendo sucessivas reuniões em uma das salas do Museu de Arte Moderna e também na residência de Pedro Geraldo Escosteguy. Agindo rapidamente, o grupo tomou as seguintes providências, igualmente divulgadas em minha coluna do Diário de Notícias: 1 – publicar um manifesto alertando o público e os artistas para as tentativas de “caixificação de nossa vanguarda” e anunciado seus propósitos; 2 – realizar debates públicos e seminários sobre o assunto; 3 – realizar em março ou abril uma grande exposição sobre o Objeto, que teria um retrospecto do que estava sendo feito no Rio e em outros estados dentro da mesma problemática (MORAIS, 2017, p. 118)

As circunstâncias descritas por Frederico Morais levaram à publicação da *Declaração dos princípios básicos da vanguarda*, que contou com a assinatura de vários artistas e críticos do Rio de Janeiro, além de Maurício Nogueira Lima, que atuava em São Paulo. Tratava-se de um manifesto contendo oito tópicos, no qual os signatários realizavam considerações a respeito da universalidade e do caráter transformador da vanguarda, assim como rejeitavam os condicionamentos do mercado sobre o campo artístico. Os demais tópicos se referiam à integração da atividade criadora na coletividade, com o propósito de despertar o ser humano para a “[...] participação renovadora e para a análise crítica da realidade” (DIAS, 1978, p. 73). Tal objetivo seria alcançado por meio de uma linguagem objetiva e valendo-se de todos os métodos de comunicação o público, como o jornal, o panfleto e a televisão.

Alguns meses após a divulgação da *Declaração dos princípios básicos da vanguarda*, o mesmo grupo de artistas e críticos realizaria a mostra *Nova Objetividade Brasileira*³¹, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. O crítico

³¹ A exposição *Nova Objetividade Brasileira*, ocorreu no mês de abril de 1967, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. O evento foi organizado pelos artistas Hans Haudenschild, Hélio Oiticica,

Frederico Moraes, que de início fora um dos encarregados pela coordenação do evento, se afastaria daquele projeto em razão de divergências com outros organizadores, sendo substituído por Mário Barata. A respeito desses acontecimentos:

Entendi, naquele momento, que compromissos assumidos estavam sendo fraudados: princípios da mostra postos de lado; inclusão de nomes não previstos na lista final e que feria, no meu entender, a ideia central de Nova Objetividade Brasileira; falhas enormes na parte retrospectiva; quebra de proporcionalidade do número de obras – alguns artistas com oito trabalhos, outros com dois –; o acréscimo de atividades paralelas tais como desfiles de modas, poesia, etc. Quem nunca havia feito Objetos passou a fazê-los em função da mostra – e esta era uma das críticas que fizera quando do lançamento do concurso de caixas (MORAIS, 2017, p. 118).

Apesar dos problemas que antecederam a realização do evento, a mostra coletiva Nova Objetividade Brasileira obteve uma ampla cobertura na imprensa, reunindo trabalhos de aproximadamente 50 artistas, a maioria deles atuantes no cenário carioca ou paulista. O evento teria como tema principal a questão do objeto na arte brasileira, evidente pelo modo como fora dividido: uma parte contendo uma retrospectiva do objeto desde o período anterior ao concretismo, orientada pela ideia de “vocação construtiva” e, uma segunda, voltada às manifestações mais recentes deste tipo de arte. De acordo com a análise de Peccinini, o elevado número de participantes naquela exposição indicava a capacidade de aglutinação dos princípios básicos da vanguarda, em uma tentativa de “estabelecer uma base que acolhesse diferentes posições” (1999).

No catálogo da mostra, Hélio Oiticica publicaria o texto “Esquema geral da Nova Objetividade”, no qual reconhecia as contribuições teóricas dos críticos Ferreira Gullar, Frederico Moraes, Mário Pedrosa e Mário Schenberg (OITICICA, 2013) para a sua formulação. Para o artista a Nova Objetividade representava um estado da arte brasileira de vanguarda no período, fundamentada nos seguintes princípios:

1: vontade construtiva geral; 2: tendência para o objeto ao ser negado e superado o quadro de cavalete; 3: participação do

Maurício Nogueira Lima, Pedro Escosteguy e Rubens Gerchman (REIS, 2006).

espectador (corporal, tátil, visual, semântica, etc.); 4: abordagem e tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos; 5: tendência para proposições coletivas e conseqüentemente abolição dos "ismos" característicos da primeira metade do século na arte de hoje (tendência esta que pode ser englobada no conceito de "arte pós-moderna" de Mário Pedrosa); 6: ressurgimento e novas formulações do conceito de antiarte (OITICICA, 2013, p. 154).

Figura 18 – Artigo de Frederico Morais sobre o concurso das caixas promovido pela Petite Galerie, publicado em 13.12.1966 (2ª Seção, p. 1), no *Diário de Notícias*. No detalhe, trabalhos no formato de caixa, do artista Waltércio Caldas.

ARTES PLÁSTICAS

FREDERICO MORAIS

A caixa é motivo para um concurso que acaba de ser criado pela Petite Galerie, que dará um prêmio de Cr\$ 1.500.000 e mais 10 prêmios de aquisição no valor de Cr\$ 500 mil, além de um outro de mil dólares na IX Bienal de São Paulo. Damos a seguir a íntegra do Regulamento, sem qualquer comentário, o que faremos próximamente:

- 1) A Petite Galerie promove um concurso de obras em forma de «caixas» a realizar-se em sua sede, na praça General Osório n. 53 — C. Rio de Janeiro.
- 2) O concurso tem por objetivo estimular novas formas de expressão entre os artistas brasileiros, no caso, tomando o formato da «caixa» como ponto de partida para especulações formais, dentro de um «modus operandi» essencialmente retílineo, porém, variado no cruzamento de estilos, materiais, tendências, ideias, métodos e conceitos. Partindo da box-form, será possível verificar os contrastes não apenas das individualidades, como também correntes diversificadas, essencialmente simbolistas, do néo-dada à op-art, passando pelo surrealismo, figurativismo, expressionismo abstrato, pop-art, hard-edge e muitas outras, pois, não haverá limite, exceto o da qualidade, que o júri decidirá.
- 3) Os trabalhos devem ser enviados até 31 de março para a Petite Galerie e a inauguração com a entrega dos prêmios será a 27 de abril.
- 4) Cada artista poderá participar com Apr-

PG Compra Caixas a Cr\$ 500 Mil

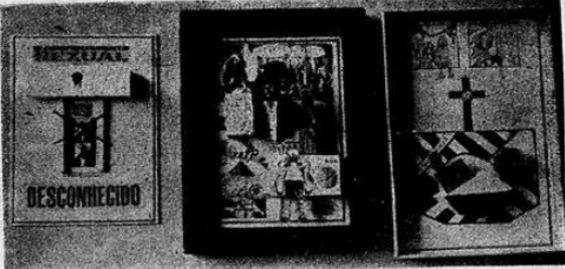
nas um trabalho, cuja dimensão não poderá exceder 80 cms. de cada lado (caixas de maiores dimensões poderão ser apresentadas sob a forma da maquete dentro das medidas citadas).

- 5) Um júri de cinco membros selecionará os trabalhos a serem expostos e atribuirá o prêmio «Petite Galerie» de Cr\$ 1.500.000 e mais dez prêmios de aquisição de Cr\$ 500.000 cada um, oferecido por 10 colecionadores brasileiros interessados em renovação e vanguarda (o júri fará uma seleção que possibilitará a cada colecionador escolher a sua «caixa»).
- 6) A comissão de seleção e premiação será constituída por: Lúcio Costa, Pietro Maria Bardi, José Geraldo Vieira, Jaime Maurício e Franco Terranova.
- 7) Encerrada a exposição, deverão todos os artistas, selecionados ou não, retirar suas obras até um máximo de 15 dias, findo os quais, cessará qualquer responsabilidade de conservação por parte dos organizadores. As obras não premiadas serão postas a venda.
- 8) A Petite Galerie não se responsabiliza por eventuais danos ou extravios que possam acontecer aos trabalhos enviados, devendo os mesmos serem seguros pelos remetentes.
- 9) As decisões do júri serão irrevogáveis, sendo-lhes facultado um ou mais prêmios se não houver artista deles merecedor.
- 10) Os artistas não poderão retirar as obras antes ou durante a exposição.
- 11) Os casos omissos serão solucionados pelos membros do júri.
- 12) Partindo dessa experiência, a Petite Galerie criará um prêmio de US\$ 3000 (mil dólares) na próxima IX Bienal de São Paulo para o melhor trabalho em formato de «caixa», a ser outorgado pelo júri internacional da IX Bienal.

COLETIVA NA GIBO

A Galeria Giro está anunciando para a próxima quinta-feira, dia 15, uma coletiva de mo-

nças e gravuras de autoria dos seguintes artistas: Anna Bella Geiger, Frank Slaughter, Franz Weissmann, Geza Lielier, Helena Maria Beltrão de Barros, Inge Roesler, José Assun-



ção Sousa, Mary Ann Pedrosa, Newton Cavalcanti, Portinari, Valtair Marques e Wilma Martins. Cada artista participará com dois trabalhos.

Neste canto de página pretendemos publicar fotos de trabalhos de artistas jovens, ainda não conhecidos do grande público, mas que apresentam qualidades suficientes, uma contada de coerência e de estilo. Um destes jovens é Waltércio Caldas Jr., que estudou durante um ano com Ivan Serrão, e que recentemente expôs obras de 40 trabalhos (tipo caixa) na Faculdade de Filosofia da Universidade do Estado da Guanabara. Situa-se, como ele mesmo diz, entre o surrealismo e a nova figuração, sem contudo submeter-se a qualquer um destes rótulos. É autodidata, tem 20 anos, e pinta desde 1965. Diz que não entra em competições, que é um erro a meu ver. Poder-se-ia ver um foto acima, que são várias as suas influências.

de Pedro Escobar e Ricardo Gonçalves

Fonte: Biblioteca Nacional – Hemeroteca Digital.

2.3 O IV Salão de Arte Moderna de Brasília e o “*happening da crítica*”

O interesse de Frederico Moraes pela questão do objeto na arte vanguarda o levaria a incluir esta categoria no IV Salão de Arte Moderna de Brasília³², evento que coordenou com o incentivo da Fundação Cultural do Distrito Federal (DF). Com o objetivo de estimular o debate sobre esse tema, organizaria paralelamente a mostra, o Simpósio *Escultura Brasileira – Retrospectiva e Atualização*, com a participação de nomes importantes do cenário nacional, como Mário Pedrosa, Rubens Gerchman, Hélio Oiticica (MORAIS, 1967b). De acordo com a historiadora da arte Fernanda Lopes (2013), o evento se tornaria uma referência para o meio artístico brasileiro, tanto pelo fato de ser o primeiro a incluir em seu regulamento a categoria de “objeto/relevo” como pela polêmica envolvendo os trabalhos de Nelson Leirner e o júri do salão.

O artista em questão enviou duas obras para o processo de seleção com o título de *Matéria e Forma*, descritas por Frederico Moraes da seguinte maneira:

Uma delas consiste num porco empalhado e enjaulado, tendo ao lado, amarrado por uma corrente, a simulação de um pernil. A outra é um tronco de uma árvore, ao qual está presa uma cadeira de madeira. No tronco, um corte correspondendo ao perfil da madeira (MORAIS, 1968a, p. 3).

Após a seleção dos trabalhos, os membros do júri, integrado pelos críticos Clarival Valladares do Prado, Frederico Moraes, Mário Barata, Mário Pedrosa e Walter Zanini (1925-2013), receberam por correspondência a cópia de uma nota³³, publicada por Nelson Leirner no *Jornal da Tarde*, de São Paulo. Por meio daquela nota, o artista paulista questionava publicamente os critérios empregados pelos jurados para incluírem suas obras no Salão de Brasília. Comentando que aquela era “a primeira vez que um artista cria caso para saber porque foi aceito num Salão” (apud Moraes, 1968a, p. 3).

A atitude de Leirner fez com que os críticos envolvidos na seleção das obras manifestassem na imprensa as suas justificativas, o que, na opinião do próprio

³² O Salão de Arte Moderna de Brasília teve início em 14 de dezembro de 1967.

³³ A nota de Nelson Leirner foi publicada no dia 21 de dezembro de 1967, no *Jornal da Tarde*, com o título “Qual é o critério?” (LOPES, 2013).

artista, acabou adquirindo um “significado de *happening*” (apud Moraes, 1968b, p. 3). A respeito da reação dos jurados, Lopes (2013), fez as seguintes observações:

Dos cinco integrantes do júri, apenas Clarival Valladares do Prado não se pronunciou. Walter Zanini enviou uma carta a Leirner, oferecendo-se para responder-lhe publicamente, caso os outros membros do júri nisso concordassem. Mário Barata escreveu uma carta ao editor do *Jornal da Tarde*, em tom irritado. Mário Pedrosa publicou, em 11 de fevereiro de 1968, no jornal *Correio da Manhã*, o artigo “Do porco empalhado, ou os critérios da crítica”; enquanto Frederico Moraes publicou dois artigos a respeito da nota, ambos no jornal *Diário de Notícias*: em 4 de fevereiro de 1968, “Porco e aposentadoria”; e, em 14 de janeiro de 1968, “Como julgar uma obra de arte: O porco do Leirner” (LOPES, 2013, p. 20).

No texto “Do porco empalhado ou os critérios da crítica” datado em 1968, em que Mário Pedrosa faria uma avaliação das mudanças ocorridas na crítica de arte em face dos diferentes movimentos de vanguarda, do impressionismo à arte construtivista. A cronologia realizada por Pedrosa nesse artigo tinha dupla função, a primeira, comentar as dificuldades inerentes à atividade da crítica de arte de “acompanhar o artista nas suas investigações, na sua inquietude criadora, mas tem adicionalmente de esforçar por, a cada momento, saber não só captá-las, mas colocá-las em situação” (PEDROSA, 1968, p. 4). Já, a segunda função seria a de situar a obra de Nelson Leirner no contexto que Pedrosa denominou de “arte pós-moderna” (1968), na qual os artistas relativizavam os valores plásticos e a unicidade da obra para explorar novas práticas artísticas, como, por exemplo, a incorporação das técnicas de reprodução, a precariedade dos materiais e a participação do espectador.

Ainda no artigo, refere-se às obras de Leirner como manifestações de antiarte, um que termo que associava ao desinteresse da arte pós-moderna pelos valores plástico-expressivos, ao mesmo tempo em que havia uma retomada das práticas dadaístas de apropriação de objetos do cotidiano, como os *readymade* do artista francês Marcel Duchamp. Consideradas nessa perspectiva, as obras de Leirner propunham a reflexão sobre a especificidade da obra de arte em relação aos outros objetos do mundo. Diante da natureza incerta do porco empalhado enviado pelo artista, entre objeto de arte e objeto comum, e as questões que suscitava, Pedrosa apresentou a seguinte resposta para seleção daquela obra:

Tinha, porém, o júri toda autoridade para aceitá-la no Salão uma vez que o *Porco Empalhado* havia de ser para ele consequência de todo um comportamento estético e moral do artista. Na arte pós-moderna, a ideia, a atitude por trás do artista é decisiva (PEDROSA, 1968, p. 4).

No primeiro artigo escrito por Frederico Moraes em resposta à nota do artista paulista, intitulado “Como julgar uma obra de arte: o porco de Leirner” (1968a), o autor interpretou a referida obra como uma provocação da parte de Leirner, uma manifestação de antiarte semelhante às realizadas pelos dadaístas no início daquele século. Argumentou ainda que a aquela atitude irônica tratava-se de uma questão recorrente na produção do artista, referindo-se anteriormente a ela como “uma espécie de reformulação mais construtiva e objetiva do Dada” (1968a, p. 3). Para enfatizar esse argumento, Moraes mencionava outros trabalhos de Leirner em que esse aspecto já estava presente, como *Adoração ou Altar de Roberto Carlos*, realizado em 1966, a série *Homenagem a Fontana* e o *happening Exposição-Não-Exposição*, ambos de 1967.

A série *Homenagem a Fontana* consistia em telas retangulares compostas por tecidos sobrepostos e zíperes, em referência às obras de Lucio Fontana. Segundo a análise do crítico Paulo Sérgio Duarte, as obras de Leirner foram inspiradas em trabalhos do artista ítalo-argentino, que realizara furos e cortes na superfície das telas de modo a explorar “o limite planar da pintura inaugurada pelo cubismo” (1998, p. 46). O recurso do zíper, nas obras do artista paulista, consistia tanto em um mecanismo que possibilitava a participação do espectador, que ao manuseá-lo produziria alterações nas faixas de cor e composição, em alusão à poética neoconcreta, como a reprodução ilimitada do gesto emblemático de Fontana.

O segundo trabalho mencionado *Adoração ou Altar de Roberto Carlos* era uma instalação composta por um altar, que continha imagens religiosas e o retrato do cantor Roberto Carlos (1941-) em néon. O altar encontrava-se por detrás de uma cortina vermelha, que deveria abrir-se para “apresentar o ‘espetáculo’ do retrato do ídolo decorado com todos os apetrechos acumulados” (DUARTE, 1998, p. 45). A obra de Leirner criava uma relação entre o título e as imagens, sugerindo uma semelhança irônica entre o rito religioso e a idolatria dos ícones da cultura de

massa. Na opinião de Frederico Morais, a obra explicitava a maneira como o consumo cultural da época adquiria aspectos de culto, em alguns casos mais significativos do que aquele observado em práticas religiosas, notando “transforma o cantor em santo, num flagrante deboche à Igreja” (1968a, p. 3).

A última obra mencionada seria o *happening* *Exposição-Não-Exposição*, realizada no dia 25 de junho de 1967, e marcou o fim do Grupo Rex e da *Rex Gallery & Sons* (MORAIS, 1967a). Segundo a historiadora da arte Daisy Peccinini (1999), o grupo formado em 1966 pelos artistas Wesley Duke Lee, Nelson Leirner, Geraldo de Barros, José Resende, Carlos Fajardo e Frederico Nasser, se caracterizou por um posicionamento contrário aos museus, galeria e a crítica de arte veiculada nos jornais. Além disso, rejeitavam o aspecto mercadológico da obra de arte, preferindo em seu lugar manifestações de antiarte. De acordo com Frederico Morais (1967a) o *happening* envolveu a divulgação, em jornais do período, de que todas as obras de Leirner, exibidas na galeria, poderiam ser levadas gratuitamente pelos visitantes no dia da abertura da mostra. Entretanto, na data indicada, os integrantes do Grupo Rex haviam criado uma série de obstáculos que dificultavam a retirada dos trabalhos (quadros foram colocados em blocos de concreto ou amarrados com grossas correntes de ferro), circunstâncias que não impediram o público de retirar todas as obras da galeria em poucos minutos. Em relação à proposta envolvendo o encerramento da *Rex Gallery & Sons*, Morais comentou:

E que maior provocação do que seu happening *Exposição-Não-Exposição* com que encerrou as atividades da Galeria Rex? Anunciar ao público que daria suas obras de graça, mas ao mesmo tempo oferecer toda sorte de dificuldades, não é deboche, não é provocá-lo, ludibriá-lo, escamoteá-lo? (MORAIS, 1968a, p. 3).

Ao estabelecer uma cadeia interpretativa com as obras anteriores de Leirner, o crítico consideraria o caráter provocativo uma das características poéticas da produção do artista. Argumentava que tal abordagem alinhava-se às propostas do Grupo Rex, como a apropriação de imagens e objetos do cotidiano, os *happenings* e rejeição do aspecto mercadológico da obra de arte. Por outro lado, o crítico mineiro interpretou os objetos que integravam o trabalho *Matéria e forma* com base na relação de produtos e derivados, argumentando “[...] seu envio não constou apenas

de uma obra, mas de duas, ambas abordando o mesmo problema” (MORAIS, 1968a, p. 3). Isso significava que, para Moraes, as obras de Leirner produziram sentido a partir da associação feita entre o porco e o pernil, o tronco e a cadeira.

Frederico Moraes encerraria o artigo “Como julgar uma obra de arte: o porco do Leirner”, defendendo uma crítica de arte aberta, na qual “[...] não interessa a obra de arte em si”, dado que “[...] não julga mais, academicamente, os chamados valores plásticos, as qualidades artesanais” (1968a, p. 3). Tratava-se de uma abordagem pensada em oposição à crítica “acadêmica”, termo que utilizava para referir-se à crítica de critérios fixos, defensora das categorias tradicionais das Belas Artes, preocupada unicamente com os valores plásticos das obras. A “crítica aberta” reconhecia que qualquer coisa poderia tornar-se arte, inclusive um porco empalhado, porque, de acordo com essa perspectiva a obra seria entendida como um problema, ou proposição, do artista para o espectador.

Outro ponto importante envolvendo a polêmica do IV Salão de Arte Moderna em Brasília estava no fato de que, a atitude de Leirner incentivou outros críticos a manifestarem suas opiniões por meio da imprensa. Dentre eles, Walmir Ayala (1933-1991), escreveu o artigo “Porco e bolação” (1968) para o *Jornal do Brasil*, e o crítico Geraldo Ferraz (1905-1979), que publicou “Brasília: o júri montou no porco” (1968), pelo jornal *O Estado de São Paulo*. Em ambos os textos, os autores denunciavam a ingenuidade dos jurados em aceitar o porco empalhado no evento.

Em seu artigo, Ayala interpretava a atitude de artista paulista como uma forma de debochar os críticos que formavam o júri, no entanto, considerava aquela uma situação oportuna para a reflexão acerca da produção artística e da atividade da crítica no período, afirmando:

Mas é inegável também que a brincadeira de Leirner provocou um pequeno choque em toda a nossa área de criação excêntrica, mais talvez do que a soma de tanta crítica que assume a coragem de defender o caos, seja como for e em que termos for, mas que não tem cuidado de delatar a mistificação que a ideia (ainda que saudável) de agressão e provocação tem carregado consigo. Na medida em que o porco provoca esse tremor de terra, encontra sua validade (AYALA, 1968, p. 2).

Na análise de Ayala (1968), a relevância da obra de Leirner estava no fato de problematizar o posicionamento favorável de certos críticos ao caráter contestador

das manifestações de antiarte. Contudo, preocupava-se com as consequências negativas do porco empalhado que, uma vez aceito e criticamente legitimado naquele salão, se tornaria uma referência para os novos artistas. Isso faria com que retornassem as práticas dadaístas, resultando em algo “enfadonho e regressivo” (AYALA, 1968, p. 2). Nesse sentido, o crítico defendia que os jurados adotassem medidas para minimizar aquela provocação e expor a vulgaridade de seu criador.

O texto de Geraldo Ferraz “O porco e a bolação” em 1968, recuperaria os argumentos desenvolvidos por Walmir Ayala, destacando a contribuição deste ao explicar, de maneira lúcida, os acontecimentos em torno das obras de Leirner e o Salão de Brasília. Ferraz partilhava da opinião de que a aceitação do porco empalhado, apesar de ser uma provocação por parte do Leirner, possuía também a qualidade de desmistificação do discurso crítico:

Pois seu porco é bem a imagem da impostura com que o “vale tudo” vai abrindo caminho na nossa subdesenvolvida arte jovem, e sua validade foi posta em foco por uma meditada dedução. O que é o porco empalhado, o que vale, por que vale desde que houve um júri que montou no porco (FERRAZ, 1968, p. 14).

Em 1º de fevereiro de 1968, Leirner publicou uma réplica aos comentários de Ferraz no jornal *O Estado de São Paulo*, em um artigo intitulado “Continua o caso do porco” em 1968, que seria parcialmente reproduzido no texto “Porco e aposentadoria” de Frederico Moraes (1968b). A respeito de suas obras, o artista esclareceria que “[...] não houve provocação no sentido de deboche, como muitos o querem, mas sim uma tentativa de provocar conscientização da realidade do aqui-agora” (LEIRNER, 1968, p. 15). Para atingir esse efeito, o artista considerava necessário envolver o público de um modo geral, inclusive os responsáveis por julgamento daqueles trabalhos.

Após a publicação de Leirner no jornal paulista, Frederico Moraes escreveu o artigo “Porco e aposentadoria” (1968b), com o propósito de rebater os questionamentos feitos por Geraldo Ferraz. De acordo com o crítico mineiro, Ferraz estava ainda associado a uma “crítica acadêmica”, preocupada em discutir “grafismos e matérias, defendendo o quadro moribundo, o desenho de filigramas, a estatuária, a gravura de efeitos” (1968b, p. 3). Tal abordagem, segundo o autor,

estava desinformada e desatualizada para tratar das manifestações de antiarte, algo que seria corroborado pelos comentários do próprio Nelson Leirner:

Com exceção do sr. Frederico Moraes, que encarou com a devida atenção (apesar de não estar de acordo em alguns pontos de vista), a “provocação”, os restantes conseguiram fabricar um verdadeiro “festival de intrigas”, usando da minha obra como mero instrumento de paixões pessoais (LEIRNER, 1968, p. 15).

Os textos de Frederico Moraes, escritos em resposta ao *happening* de Nelson Leirner, evidenciavam tanto um empenho de renovação na crítica de arte como o reconhecimento de que os antigos critérios não acompanhavam as transformações na produção artística da época. Diante dessas circunstâncias, defenderia um tipo de crítica de arte aberta, ampliando o escopo de análise para além dos valores plásticos, culminando, no início dos anos 1970, na proposta da “nova crítica”.

A análise dos debates gerados a partir das iniciativas de Leirner, no IV Salão de Arte Moderna em Brasília, propiciaram uma perspectiva mais clara da segmentação de opiniões entre os críticos brasileiros em relação às práticas de vanguarda. Desse modo, o principal mérito do *happening* e da polêmica em torno do porco empalhado, foi oferecer uma compreensão mais ampla naquele momento da situação da crítica de arte em âmbito nacional.

Figura 22 – Resposta de Frederico Morais à nota publicada por Nelson Leirner no *Diário de Notícias*, em 14.01.1968 (2ª Seção, p. 3).

ARTES
PLASTICAS

Frederico Morais

Como Julgar Uma Obra de Arte: O Porco do Leirner

O ARTISTA paulista Nelson Leirner, premiado na IX Bienal de Tóquio, enviou ao IV Salão de Arte Moderna de Brasília, duas obras, denominadas "Matéria e Forma", que foram aceitas pelo Júri de Seleção e Premiação. Uma delas consiste num porco empalhado e enjaulado, tendo ao lado, amarrado por uma corrente, a simulação de um pernil. A outra é um tronco de uma árvore, ao qual está presa uma cadeira de madeira. No tronco, um corte correspondendo ao perfil da madeira.

Nos últimos dias do ano, o artista mandou publicar no "Jornal da Tarde", de São Paulo, foto do primeiro trabalho mencionado, perguntando "Qual o critério dos críticos para aceitarem esse trabalho no Salão de Brasília". Em seguida enviou o recorte aos críticos que compuseram o Júri. Ao jornal declarou ainda: "É a primeira vez que um artista cria caso para saber porque foi aceito num Salão". Tendo viajado, só agora recebi a carta com o recorte. Da resposta que enviei ao artista, através do jornal, destaco alguns trechos.

● **ARTE E PROVOCAÇÃO**

"Aceito a provocação: Vou à resposta.

A arte é, e sempre foi, provocação. "A função da arte em relação à sociedade resulta clara: expressar a qualquer preço o que se oculta atrás do muro". "O artista é o que arranca o véu". Toda arte é uma violação, ou, como diz Jean Jacques Lebel, o autor das citações acima, "é uma regressão ilegal em relação à "maturidade" da sociedade industrial e super-repressiva" (vide incidente das bandeiras expostas em praça pública). A repressão veio logo. A burocracia capitalista (que você conhece bem, afinal é um industrial) veio logo: onde o alvará de licença? Mas não era, no fundo, éste o seu objetivo? Provocar?"

"Ora, provocar é dar um não, é propor um anti. É questionar. O que fizeram os artistas do Dadá? Uma arte do não, antiarte".

Aliás, já no texto de apresentação da representação brasileira à IX Bienal de Tóquio, por mim escolhida, e da qual participava, referi-me à sua obra, como sendo uma espécie de reformulação mais construtiva e objetiva do Dadá. (...) Ora, seus quadros com "zippers" são provocantes, se

bem que a um nível mais poético: as surpresas, o abrir a fechar de cores, a expectativa, etc. Mas já seu "Quebra Cabeça" é pura provocação: é o desprezo (pelo menos, enquanto arte), às hierarquias, às posições oficiais, aos militares, à nobreza, ao sexo. E no seu altar para Roberto Carlos, transforma o cantor num santo, num flagrante deboche à Igreja. E que maior provocação do que o seu "happening". Exposição-Não-Exposição com que encerrou as atividades da Galeria Rex? Anunciar ao público que daria suas obras de graça, mas ao mesmo tempo oferecer toda sorte de dificuldades, não é deboche, não é provocá-lo, ludibriá-lo, escamoteá-lo?"

● **O PORCO**

"E não foi também esse o seu comportamento ao mandar publicar no "Jornal da Tarde" a fotografia do seu porco empalhado e enjaulado" e saber porque foi aceito? Ah! o porco do Leirner. O Júri não aceitou o porco, tal como insinua no jornal. Considerou uma proposição digna de exame e interesse, ainda que, no título, equivocada. Tanto que seu envio não constou apenas de uma obra, mas de duas, ambas abordando o mesmo problema. Não se trata, portanto, para o Júri, do porco ou do tronco, mas de uma relação entre produtos e derivados, ou do porco e do pernil, do tronco e da cadeira. Ora, no IV Salão de Brasília deu outro nome às obras, "Matéria e Forma", um título muito mais comprometido com problemas de estética. Afinal, por que matéria e forma, se tudo, é forma, se nada existe sem forma, mesmo o informe?"

● **TUDO PODE SER ARTE**

"A crítica de arte aberta, não interessa a obra em si, ela não julga mais, academicamente, os chamados valores plásticos, as qualidades artesanais. A esta crítica interessa o problema, a proposição (daí se falar de uma arte proposicional) e como ela foi resolvida. Digo de alto e bom som: tudo é válido para fim, tudo é passível de se transformar em arte: a vida, o viver, o próprio homem, e até o porco do Leirner. Como diz Lebel, "aproximamo-nos de uma época em que a situação humana total deve ser considerada como uma obra de arte." (Le Happening — Ed. Denoel, 66).

Ai estão as razões por que aceitei as suas duas obras no IV Salão de Arte Moderna de Brasília.

Agora, se me permite, pergunto a você: por que só colocou a questão nos jornais, depois que seu trabalho foi aceito? E mais, se não fosse aceito seu porco, faria a pergunta no sentido inverso. Antecipo minha resposta: seu porco foi cortado pelos mesmos motivos pelos quais o aceitei."

Fonte: Biblioteca Nacional – Hemeroteca Digital.

Figura 23 – Resposta de Mário Pedrosa à nota de Nelson Leirner. *Correio da Manhã*, em 11.02.1968 (4º Caderno, p. 4)

4

CORREIO DA MANHÃ, Domingo, 11 de fevereiro de 1968

4.º Caderno

Do Porco Espalhado, ou os critérios da crítica

Mário Pedrosa

A época contemporânea tem sido particularmente fértil em mudanças de critérios críticos, em mudanças de valores, em face das mudanças sucessivas de escolas, estilos, movimentos. Vejamos alguns dos nossos mestres e confrades mais ilustres, por exemplo, de um Lionello Venturi a um Paul Pirena, o primeiro presidente que leva a nossa A.C.A., ambos mortos, e muitos outros ainda nos principais países europeus, iniciaram-se na "ciência", na "arte" ou na "ciência da crítica ainda com o pós-impressionismo, e sem tempo de tomar fôlego, eis-lhes diante do "escaladão" do expressionismo ou do "desafio" do futurismo. Mas logo tiveram que se lavar com o cubismo, o futurismo, o construtivismo. O grande público — o grande? qual nada, o público ilustrado — apenas começava a digerir o impressionismo primitivista, o de Matisse, que já não é para a sensibilidade de hoje impressionista, e, em seguida, o de Renoir das lindas senhoras e das lindas crianças, nos belos parques com belos vestidos, e o de Degas, das bailarinas. Cizante ainda era um ermitão discutido, temido ou ridicularizado, enquanto que Matisse só para o meio século é realmente tirado da penumbra. O tachismo, o informal, descobriu não o primeiro dos abstracionistas.

Para avaliar-se bem do caldeirão artístico que lá pela Europa, em torno de Paris, evidentemente, então, o centro do mundo das artes, basta atentar-se para o fato de que Seurat e Gauguin, ou Cézanne, ainda não eram aceitos, e já senhores e críticos vanguardistas esbarravam com o grupo, logo batizado das feiras (Les Ferares), no Salão de Outono, de 1900, onde Matisse ainda tinha as horas de uma imprensa retrospectiva. Na sala das "feiras", lá estavam Matisse e Derain, que pegava de um tubo fresco de tinta e o descrestava na tela, como um cartucho, Wilamowitz, o brutante bonachão que pintava a mãos cheias suas paisagens.

Antes do cinema, uma novidade vanguarda, após outra, inundou as praças das artes plásticas, desde o começo do século até hoje, e a tendência tem sido para coisas vagas se precipitarem sobre nós, em tropel. (Na base dessa vertiginosa estética-histórico-sociológica é que falamos numa "lei de aceleração dos tempos", a medida que se avança para o último quartel do século.) Com efeito, nem bem o futurismo é, não direi domesticado ou digerido, mas apenas consumado, e cheiramente definido, que a vanguarda mais alta se desloca sobre Paris. E, com a revelação da arte negra, a chegada dos jacobinos da revolução: os cubistas. Ficamos abalados o mundo das artes com uma verdadeira explosão revolucionária. Les Démodés de l'Avant-garde dos escombros produzidos pela explosão, veri? "a-se — a gente está alucinada — como muitos dos "l-rés-tubos estão por terra: a perspectiva aérea, a luz atmosférica, os jogos ópticos de luz, a fusão cromática na retina, a para-arganosa, a profunda figura, os tons alvos. O impressionismo, enfim, está enterido. Aos olhos das novas vanguardas, ele aparece como uma arte da pequena burguesia urbana, à casa de prazeres senhoriais não muito caras e inocentes.

Paul Valéry, alarmado em face do cubismo, quer saber como de então por diante se vai distinguir um artista do outro, um Braque de um Pissarro, quando todos geometrizam sua paisagem, anulam as perspectivas, planificam os volumes, "analisam" os retratos, terrificam os tons. Depois da revolução cubista, o tropel das vanguardas não cessou. Ao sul e a leste, já haviam sonado ou soavam os clarins do futurismo e do construtivismo. A guerra vem, e antes mesmo de acabar estalam as baterias do dadaísmo, contra todos os valores até então proclamados. Surge, a seguir, a revolução total, poética, antipática, moral e política do surrealismo, que nega o cubismo, ao passo que, no pólo oposto, o neoplasticismo de Mondrian, levando o

definh: a posição da crítica. Mas, então, ao invés de ser o "eco sonoro" no centro de tudo, diria ser uma espécie de aglio chato que não pára, num canto da sala grande social, de dar sinal de sua presença, testemunhando que a noite chega mas é sempre verão.

A revolução prossegue, e da Alemanha e da Rússia surgem, respectivamente, com o Bismarck, o abstracionismo antiobletivo de Kandinski, e com Matisse, que proclama, num despojamento total, a "revelação" das aprendizagens infra-sensoriais interiores, "a sensibilidade da ausência do objeto", o suprematismo, e com Taitil, Pevner, Gabo, que se propõe à "objetividade", e a projeção com Moholy Nagy, a síntese construtivista. Nesse processo que envolve a Europa inteira, do Atlântico aos Urais, no fluxo incessante dos ismos, o crítico tem assim de conservar a cabeça acima da corrente. A cada momento tem de acompanhar o artista nas suas investigações, na sua inquietude criadora, mas tem adicionalmente de se esforçar por, a cada momento, saber não só captá-las, mas colocá-las em situação. Mesmo quando combate por uma ideia, por um movimento, a unilateralidade do artista, inerte, natural à personalidade do artista, não pode ser sua; pois que para explicar, defender, situar, hierarquizar, é sua obrigação ver também de outros ângulos. Já do crítico que não reconhece os valores plásticos autênticos onde se encontram, em qualquer movimento; ou que desconhece outros valores, como os poéticos, por exemplo; diria que sua função de apreciação é em escala reduzida; o mesmo diria de que passar intocado por documentos de valores subjetivos mais elementares, como no artista primitivo, inconsciente, ingenuo ou de evidente primitividade, num completo isolamento cultural.

Um crítico de arte, hoje em dia, me daria imediatamente senão francês, precisa ser um enciclopédico, conhece não somente as disciplinas diretamente relacionadas ao métier, mas ser versado ou pelo menos lido em qualquer das ciências humanas e em matemática, sem falar, é claro, em filologia. Com o abstracionismo em suas múltiplas ramificações, desde a matriz do concretismo, novas disciplinas, modernistas, foram chamadas a campo, da semântica à genética, da teoria da Informação à Cibernetica. Uma busca aviada de significação passou a superar a busca até então exclusiva dos valores expressivos. Qualquer coisa, acima de tudo, defender o que era o abstracionismo. Decifrar-lhe as mensagens. Mas havia um "mas" que reunia todos os ismos precedentes num mesmo estruturamento senão no mesmo processo: Era a obra única, privilegiada, do artista, do sujeito. O seu primeiro valor que era necessário ajustar estava ou era a obra de arte em si. Uma linguagem extremamente aguçada havia-se formado no curso do século para definir, isolar, exaltar os valores plásticos, expressivos, subjetivos supremos encerrados em cada obra, em cada movimento.

Esses vocabulários, instrumento maior da crítica, porém, vêm entrando em crise desde o concretismo e o abstracionismo. Os supremos valores plásticos são agora relativizados. A obra de arte em si mesma perde sua unicidade e pretensão à eternidade. Os materiais com que passa a ser feita não têm mais tão pouco a velha nobreza do mármore ou do bronze ou do óleo, que pretende fixar-se para sempre. Os gêneros tradicionais da escultura e pintura são negados. Os materiais mais precípos são usados pelos artistas: não perduram, mas são renováveis. A pretensão à originalidade se perde a oferta aristocrática à cópia acabada. (As técnicas de reprodução cada vez mais aperfeiçoadas não sendo devidamente procuradas pelos artistas, no mundo para que sua obra esteja ao alcance de mais mãos).

Os artistas querem sobretudo sair do isolamento e do "eco" de antes. A arte de participação ba-

rece, que visa a arrancar o espectador de sua passividade contemplativa, ou melhor, de sua indolência plurisensorial e corpórea, de seu naturalismo moral e cultural. No fundo de tudo esse movimento antiarte e que faz por baixo é uma grande nostalgia dos artistas por uma sociedade em que possam ter integrado e imprescindível a sua vida coletiva como nas sociedades de culturas primitivas, de comunidade socialmente homogênea, e em a sua sobrevivência, a preservação de seus ritos sagrados e mitos, os êmulos dos artistas marginalizados de hoje, seus lançoires e caçadores, caçadores e transgressores, olheiros e latadores, dançarinos e construtores, fazedores de coisas do cotidiano, de coisas do sagrado. Nada diz, entretanto, que a partida esteja ganha para a família dos artistas atuais. Por enquanto eles se acham ainda na fase de desmistificação cultural e estética, iniciada pelo inconscientemente, marginalmente, pelo punhado de uadistas no começo do século. Não é por acaso que ao mesmo tempo que os artistas vanguardistas de hoje, conscientes, parte ativa da juventude do mundo sai por aí em grupo de beatniks, hippies e não sei mais que humilhação coletiva, no fundo paralela de desmistificação moral.

É nesse contexto que vem um jovem artista paulista de talento, numa família alta de artistas, para interpor o Juri do Salão de Brasília, em carta publicada em jornal, sobre o critério que o levou a aceitar sua "obra". Feres Espalhado, que mandou com outra um tipo de madeira, sob a designação genérica algo escolástica de "matéria e forma". Depressa Nelson Leirner quis o Juri a duas reuniões. Por que não tinha valor plástico? Por que não era "uma obra de arte"? Por que não fora "criada" ou não tinha originalidade? Mas se se trata de um "porco espalhado", alguém o empalhar, empalhar animais é uma arte reconhecida e apreciada, a taxidermia. E também Nelson perdoe isso? Mas se ele apenas comprou o empalhado engrandado e mandou a Brasília, a obra cai na categoria dos ready made à la Duchamp. O Juri o jovem artista que o Juri fosse negar, não (ainda reconhecendo seus precedentes) a essa perspectiva, uma das mais ricas de conseqüências, que nos isolaram desde dada, no mesmo contexto de desmistificação cultural e estética? Se, porém, a objeção levantada é quanto à originalidade da obra, não entenderia Leirner o que está fazendo? Então que nos dê um relatório de algo de muito curioso que sucedeu com uma mostra individual de André Warhol, numa galeria de Toronto, Canadá, em março de 1965. Warhol, que é um dos protagonistas do pop, naquela época se apropriava de séries de objetos de uso comercial, e os arrumava em exposição. Quando chegaram ali as caixas de papéis e folhas com rótulos de produtos comerciais conhecidos, mas, o dr. Cômfort, diretor da Galeria Nacional do Canadá, foi consultado sobre a autenticidade ou o valor daquelas "obras". A suprema autoridade das artes no mundo oficial canadense determinou, então, que não sendo aqueles "produtos" escultura original de Warhol deviam pagar o 20% de taxa de importação (tinham sido trazidos de Nova York, residência do artista) para poder ser expostos. O dono da galeria aceitou a decisão. Ignoro se pelas leis de nosso país, aquele produto, o porco empalhado, (além, com valor de venda inserido) devia pagar alguma taxa. Também havia a considerar que nenhum de nós, membros do Juri, tinha qualquer autoridade oficial para decidir sobre a natureza fiscal do objeto ou mesmo qual a natureza que Leirner emprestara mentalmente à obra mandada a Brasília. Tinha, porém, o Juri toda autoridade para aceitá-la no salão uma vez que o porco empalhado havia de ser para ele conseqüência de todo um comportamento estético e moral do artista. Na arte pós-moderna, a ideia, a atitude por trás do artista é decisiva.

Fonte: Biblioteca Nacional – Hemeroteca Digital.

CAPÍTULO 3

A exposição *A Nova Crítica* e seus desdobramentos

Em 18 de julho de 1970, Frederico Morais realizou a exposição *A Nova Crítica*, na Petite Galerie, na qual concebia a atividade da crítica de arte como um ato criativo, indistinta de uma obra ou proposta de arte. Motivado por essas ideias, o crítico apresentou “comentários” a respeito das mostras individuais dos artistas Thereza Simões (1941-), Guilherme Vaz (1948-2018) e Cildo Meireles (1948-), denominada *Agnus Dei*, realizada naquele mesmo local³⁴.

No livro *Artes plásticas: a crise da hora atual* em 1975, o crítico apontaria a influência da crítica literária do período no processo de renovação daquela prática no campo artístico, com destaque para as ideias de Roland Barthes (1915-1960). Morais se interessava pelo modo como o filósofo francês reconhecia o próprio texto da crítica literária como um processo criativo, semelhante ao objeto do qual ela tratava, e, por esse motivo, rejeitava o propósito de explicar a obra para evidenciar a sua multiplicidade de sentidos. O crítico brasileiro se fundamentaria em tal perspectiva para contestar aquilo que ele denominava de crítica judicativa, ou “velha crítica”, definida da seguinte maneira:

O crítico, por exemplo, julgava, ditava normas de bom comportamento, dizendo que isto era bom e aquilo ruim, isto é válido aquilo não, limitando áreas de atuação, defendendo categorias e gêneros artísticos, os chamados valores plásticos e os específicos. Para tanto estabelecia regras sanções e regras estéticas (éticas) (1983, p. 48)³⁵.

Em resposta a essa abordagem, orientada por critérios formulados aprioristicamente, o crítico mineiro indicava como uma de suas referências a obra *Arte como experiência* (2010)³⁶, do filósofo John Dewey (1859-1952). Morais argumentava que a crítica judicativa mostrava-se limitada para lidar com a situação do campo artístico recente, marcado por aquilo que ele denominara de “guerrilha artística”, na qual “o artista, o público e o crítico mudam continuamente de posições no acontecimento” (1983, p. 48). Por esse motivo, seria à favor da abordagem do filósofo norte-americano, por “uma relação direta com o objeto” e que “[...] coloca a

³⁴ De acordo com Frederico Morais (1970a), a mostras individuais de Teresa Simões e Guilherme Vaz ocorreram respectivamente nos dias 22 e 30 de junho, enquanto a de Cildo Meireles, em 7 de julho de 1970.

³⁵ O texto foi originalmente publicado na *Revista Vozes* na edição de janeiro-fevereiro de 1970, sob o título “Contra a arte afluyente”.

³⁶ A primeira edição do livro “Arte como experiência” em inglês “*Art as experience*” publicada nos Estados Unidos, em 1934.

experiência com a obra de arte como base de qualquer julgamento” (1975, p. 47). Esse procedimento permitia ao crítico pensar as particularidades de cada trabalho, ao invés de “[...] submeter a obra a um controle rígido e mesquinho” (1975, p. 48).

A partir do pensamento desses autores, Frederico Morais elaborou a proposta da “Nova Crítica”, na qual comentava de modo implícito ou “poeticamente”³⁷, outras obras por meio de trabalhos artísticos. Cabe observar ainda que, em certos casos, Morais eliminaria o próprio texto crítico³⁸ com o intuito de estabelecer, ou sugerir, relações imagéticas e conceituais entre as propostas. A respeito dessa questão, o crítico mineiro apontava aproximações com a análise de Vilém Flusser (1920-1991) sobre a arte do período. No artigo “O espírito do tempo nas artes plásticas” (1971), o filósofo argumentava que o aspecto intencionalmente não-discursivo da produção artística recente, consistia em uma característica da época e, portanto, oferecia uma outra forma de atividade intelectual diferente daquela presente no campo da ciência e da tecnologia:

[...] as artes plásticas atuais, ao representarem um universo que sabem indicursível, e que querem indiscursível, propõem um universo que visa a competir com o universo do discurso, e, possivelmente substituí-lo futuramente. Com efeito: as artes plásticas atuais propõem uma alternativa ao universo do discurso, o qual é, atualmente, essencialmente o universo da ciência e da tecnologia. Propõem, em outras palavras, todo um território de ação e paixão humana, todo um território no qual uma humanidade do futuro possa viver, agir e sofrer com significado inteiramente diferentes das que regem a vida, a ação e o sofrimento no universo da ciência e da tecnologia (FLUSSER, 1971, p. 4).

Os comentários de Flusser referiam-se às propostas da arte de vanguarda que envolviam a participação do espectador, que se apresentavam mais como uma espécie de “jogo”, direcionado aos sentidos e ao intelecto do indivíduo, do que um produto para o consumo. A respeito da relevância dessas manifestações, o filósofo afirmou:

³⁷ Termo empregado pela historiadora da arte Tamara Silva Chagas (2012), em sua pesquisa sobre a produção textual e artística de Frederico Morais para referir-se ao procedimento empregado pelo crítico.

³⁸ Em relação à exposição *Agnus Dei*, Morais (1970b, p. 3) publicou um breve artigo a respeito da mostra de Thereza Simões. A pesquisa não encontrou textos sobre as mostra individuais de Guilherme Vaz e Cildo Meireles, embora indique-se a possibilidade de que o artigo “Mudou tudo, quem expõe, agora, é o crítico” seja de autoria de Frederico Morais, como apontado na nota de rodapé 44.

As obras que o artista plástico atual expõe não são pontos finais de um processo de manipulação, como o foram as obras do passado, mas pretendem ser pontos de partida para uma manipulação continuada. São propostas dirigidas a uma humanidade que está penetrando um território novo de atividade e aventura (FLUSSER, 1971, p. 4).

Para Frederico Morais, o texto de Flusser indicava “[...] um esforço de renovação da linguagem da crítica de arte, vontade de abordagem da problemática da arte atual por meios não discursivos ou lógicos” (MORAIS, 1971, p. 3), com preocupações semelhantes àquelas colocadas pela “Nova Crítica”. A primeira experiência de Morais no sentido de pensar a atividade da crítica para além do campo da escrita, ocorreu com os trabalhos apresentados pelo crítico mineiro na Petite Galerie, que propunham uma relação com as três mostras individuais que integraram a série *Agnus Dei*.

A artista Thereza Simões inaugurou aquela sequência de exposições apresentando uma série de carimbos de vários tamanhos, a maioria contendo palavras em inglês, como: *Fragile, dirty, silent way* (LAMARE, 1970). De acordo com a pesquisadora Tamara Chagas (2012), a artista os utilizou para marcar palavras na parede da galeria³⁹. Além dos carimbos, apresentou telas em branco acompanhadas de títulos como “aterissagem do PP PV8 da Panair Brasil na cidade de Porto Velho no ano de 1970” (LAMARE, 1970, p. 1) e que foram previamente espalhadas em diferentes localidades do Rio de Janeiro, como no Parque Nacional do Oxigênio, na Floresta da Tijuca, e no saguão da Central do Brasil. A respeito da ausência de interferências na tela deixada na estação de trens, Simões comentaria que “Ninguém se preocupou com ele na madrugada, metade da cidade passou por ele. Quem o viu? Ninguém o tocou isto é certo. Está tão limpo quanto os outros” (apud LAMARE, 1970, p. 1).

Uma semana depois, ocorreu a mostra de Guilherme Vaz na qual, segundo Frederico Morais (1995), o artista colocara na entrada da Petite Galerie um documento apropriando-se de todos os visitantes, transformando-os em

³⁹ A artista realizara uma ação semelhante durante a mostra *Do corpo à terra*, que ocorrera em abril daquele mesmo ano, na qual utilizara carimbos para gravar mensagens políticas e metáforas nos painéis, paredes e vidraças do Palácio das Artes, próximo ao Parque Municipal de Belo Horizonte, onde os outros trabalhos foram apresentados (MORAIS, 2004).

participantes. Em uma entrevista concedida em 2013, o próprio artista revelou que se tratava de um bilhete contendo a seguinte frase “Cada um aqui é uma obra de arte” (2013). Em outra parede da galeria, anexara uma folha de papel A4 datilografada que continha o texto *Ato de desapropriação de datas (área/tempo)*, no qual declarava como obras uma lista de tempos e datas. A título de exemplo, no primeiro item do documento constava “[...] 1 bilionésimo de segundo qualquer de 30/março/1389” (MANATA, 2013, p. 163). Ainda em relação à mencionada entrevista⁴⁰, Vaz comenta que a ausência de obras durante a noite de abertura causou a revolta do público e do proprietário da galeria, Franco Terranova, de modo que este determinou o encerramento imediato da exposição.

A série “Agnus Dei” encerrou com a exposição individual de Cildo Meireles, uma espécie de retrospectiva dos últimos três anos de sua produção (GOMES, 1970). Nela apresentou registros fotográficos e um poste utilizado para queimar galinhas vivas durante a performance *Tiradentes: totem-monumento ao preso político*, realizada durante a semana da Inconfidência Mineira, no evento *Do corpo à terra* (MORAIS, 1995). O artista apresentou ainda três garrafas de Coca-Cola que integravam o seu projeto “Inserções em circuitos ideológicos”, nas quais imprimia textos de conteúdo crítico e as retornava para a fábrica, em que eram novamente preenchidas com o líquido, tornando as mensagens visíveis.

Para tratar daquele ciclo de exposições na Petite Galerie e Frederico Morais realizariam a mostra *A Nova Crítica*, na qual apresentou um conjunto trabalhos pensados como comentários críticos das obras e intervenções da série *Agnus Dei*. Em relação à proposta de Thereza Simões, o crítico exibiu uma série de telas originalmente brancas que foram colocadas em mictórios de bares localizados nos bairros da Tijuca e Ipanema no Rio de Janeiro. O resultado obtido pelas telas de Morais seria bastante diferente daquele apresentado pela artista carioca, como ele mesmo notou “[...] a primeira semidestruída depois do primeiro palavrão escrito, a segunda, com contundentes críticas ao governo Medici (uma terceira, colocada na Taberna da Glória, foi simplesmente roubada)” (MORAIS, 1995, p. 312).

Em resposta à exposição de Guilherme Vaz, Frederico Morais substituiu o documento que o artista denominara de “Projeto de exposição para assassinatos

⁴⁰ Trechos da entrevista são citados no ensaio “O vento sem mestre” (MANATA, 2013) disponível no catálogo da exposição *Guilherme Vaz: uma fração do infinito*.

coletivos em alta escala” por um outro, que “expropriava o primeiro”, liberando os espectadores inicialmente apropriados pelo artista (MORAIS, 1995, p. 312). Contrariando a proposta inicial, o crítico mineiro sugeria aos visitantes que pensassem sobre as pessoas que nunca entraram em uma galeria de arte (GOMES, 1970). Segundo a análise de Chagas, o mérito daquela manifestação consistia em “[...] desautorizar o artista que, ao se apropriar arbitrariamente do público, impõe seu poder sobre ele” (2012, p. 108).

A respeito dos registros da obra *Tiradentes: totem-monumento ao preso político*, de Cildo Meireles, Morais expôs uma fotografia de um monge que ateara fogo em seu próprio corpo, em um protesto no Vietnã, acompanhado por legendas contendo trechos bíblicos do Gênesis e do Êxodo (MORAIS, 1995). Já, no caso das garrafas de *Inserções em circuitos ideológicos*, o crítico ocuparia o espaço da galeria com 15 mil garrafas do refrigerante, “[...] gentilmente cedidas e transportadas por Coca-Cola Refrescos S. A” (MORAIS, 1995, p. 312), acrescentando outras duas contendo os *slogans* gravados pelo artista (GOMES, 1970).

Segundo o artigo “Mudou tudo: quem expõe, agora, é o crítico” de Gomes (1970), a mostra *A Nova Crítica* teve curta duração de aproximadamente quatro horas, e depois foi fechada sob a ameaça de invasão da galeria pela polícia. Apesar da ausência de informações envolvendo as circunstâncias de fechamento da exposição, aponta-se a possível relação com a repressão e censura instaurada no país desde a instituição do Ato Institucional nº 5, em 1968⁴¹, durante a Ditadura Militar. Em uma reportagem publicada pelo *Diário de Notícias*, o jornalista Fernando Gomes⁴² teceu as seguintes considerações com relação à proposta do evento:

Com esta mostra, que provocou o mais vivo sucesso e que poderá iniciar um amplo debate sobre a renovação da crítica de arte, Frederico Morais pretendeu fazer da crítica um ato criador e substituir a linguagem tradicional do crítico por outra mais viva e dinâmica. Vale dizer, ao invés de comentar com palavras, na forma de artigo ou ensaio, as exposições, pretende, doravante, e simultaneamente com sua coluna, neste jornal, realizar exposições críticas “comentando”

⁴¹ Sobre o período de vigência do Ato Institucional nº 5, Frederico Morais (2004) observaria que fora marcado pela censura aos meios de comunicação e manifestações artísticas, bem como a suspensão dos direitos individuais. Em pouco tempo esse processo se intensificaria com a prisão, tortura, exílio e morte de artistas, intelectuais e militantes políticos.

⁴² A respeito da matéria “Mudou tudo: quem expõe, agora, é o crítico”, aponta-se a possibilidade de que a autoria seja do próprio Frederico Morais e que Fernando Gomes seria um pseudônimo adotado recorrentemente pelo crítico. Esse dado encontra-se disponível no livro *Sobre a crítica de arte* (MORAIS, 2004), quando o crítico publicaria artigos sob esse nome pelo jornal *O Globo*.

na mesma linguagem, e de preferência usando os mesmos materiais, suportes e locais escolhidos, os trabalhos dos artistas (GOMES, 1970, p. 1).

O artigo de Gomes observava que em uma das paredes da galeria havia uma espécie de introdução à “Nova Crítica” composta por trechos de textos de Frederico Morais, na qual o crítico mineiro declarava “[...] faz-se necessária uma profunda revisão tendo em vista que à crítica de arte aberta não interessa a obra de arte em si, o crítico não julga mais academicamente os chamados valores plástico-artesanais” (apud MORAIS, 1970, p. 1). Em uma publicação da década de 1990, Morais forneceria outro trecho de *A Nova Crítica* “[...] faz-se necessária uma profunda revisão do método crítico. Crítica poética. Não há mais obra. Não é mais possível qualquer julgamento. O crítico é hoje um profissional inútil” (1995, p. 312)⁴³.

A matéria do *Diário de Notícias* mencionava ainda a reação do público e dos críticos de arte ao evento, com destaque para Mário Pedrosa. Segundo o autor, Pedrosa planejava apresentar uma longa comunicação sobre *A Nova Crítica* no próximo Congresso Internacional de Críticos de Arte⁴⁴, que aconteceria em setembro daquele ano no Canadá. Em relação aos outros críticos brasileiros, Gomes (1970) relatou que, diante das dificuldades do julgamento estético evidenciado pela arte atual, se reuniriam posteriormente para discutir os desdobramentos daquela exposição. Já, sobre a atitude dos visitantes escreveu:

O público compreendeu logo o sentido da exposição, mesmo aquelas pessoas que não puderam ver as mostras anteriores e agora comentadas. E rapidamente fez a participação, caminhando sobre as 15 mil garrafas de Coca-Cola, cuja distribuição sobre o piso da galeria resultou em belíssimo efeito visual, de sentido ótico. E da mesma forma os espectadores escreveram frases, dizeres e palavras sobre as duas telas apresentadas e que como se viu já continham “grafitis” (GOMES, 1970, p. 1).

⁴³ Certos trechos da definição de *A Nova Crítica* tinham sido publicados por Morais em “O corpo é o motor da obra” e “Não há mais obra. Não é mais possível qualquer julgamento. O crítico é hoje um profissional inútil. Sobre, talvez, o teórico” (1983, p. 48).

⁴⁴ De acordo com informações disponíveis na página da organização, tratava-se do Segundo Congresso Extraordinário da Associação Internacional de Críticos de Arte, com o título “Arte e Percepção”, realizado nas cidades de Montreal, Ottawa e Toronto, no Canadá. Disponível em: <<http://aicainternational.org/en/list-of-aica-international-congresses-and-general-assemblies/>> Acesso em: 31 mai. 2018.

Dentre os profissionais que se manifestaram na imprensa sobre *A Nova Crítica*, estavam os críticos Walmir Ayala e Jacob Klintowitz (1941-). O primeiro escreveria uma breve nota pelo *Jornal do Brasil* condenando a iniciativa de Frederico Morais “[...] trata-se de uma inteligente proposta de aceleração da decadência da arte dita conceitual, em direção ao nada” (AYALA, 1970, p. 6). De maneira semelhante ao debate iniciado pelo artista Nelson Leirner, durante o IV Salão de Arte Moderna de Brasília⁴⁵, Walmir Ayala demonstrava um posicionamento contrário tanto à produção de vanguarda como da crítica que a apoiava.

Jacob Klintowitz, por sua vez, publicou dois artigos na *Tribuna da Imprensa* em que comentava a exposição do crítico mineiro na Petite Galerie, definindo-a como a “[...] negação da crítica e a apropriação de trabalhos dos artistas criticados, ou melhor, apropriados” (1970a, p. 9). A análise realizada pelo autor desconsiderava as possíveis relações que os trabalhos apresentados por Morais sugeriam acerca das mostras de Thereza Simões, Guilherme Vaz e Cildo Meireles. Ao invés disso, concentrou-se na discussão teórica da “nova crítica”. A respeito dos trabalhos, se limitaria descrevê-los como “[...] algumas telas em branco e garrafas vazias de Coca-Cola” (1970a, p. 9), sem qualquer menção à *Agnus Dei*.

O primeiro ponto abordado por Klintowitz (1970a) referiu-se à afirmação de Morais sobre efemeridade dos valores que marcavam o período, uma opinião que o crítico mineiro compartilhava com Mário Pedrosa. Enquanto, para Pedrosa (1995b) essa substituição acelerada de valores, como consequência do consumo de massa, impossibilitava a crítica pensar em termos de estilo de época, para Klintowitz tratava-se apenas de uma questão de distanciamento histórico “[...] é necessário algum tempo para que seja definido pela própria História quais eram as características principais da época” (KLINTOWITZ, 1970a, p. 9). Além disso, rejeitava a ideia da “nova crítica”, de desinteresse pela obra de arte em si, notando que o ofício do crítico, de “interpretação, de estabelecer relações e procurar situar a obra historicamente” (KLINTOWITZ, 1970b, p. 9), ocorria somente em um momento posterior.

Klintowitz (1970b) concluiu o artigo denunciando o caráter arbitrário da “Nova Crítica”, pelo modo como recusava a ideia de obra de arte no sentido convencional,

⁴⁵ A respeito do debate crítico no IV Salão de Arte Moderna de Brasília, ver item 2.3.

bem como da possibilidade de julgamento, suprimindo o fato de que Morais se referia à abordagem tradicional da crítica, voltada para os valores “plástico-artesanais”. Em sua avaliação, a proposta do crítico mineiro desconsiderava que em diversas partes do mundo ainda se produziam pinturas e esculturas. Por outro lado, em resposta à impossibilidade de julgamento, declararia que era “perfeitamente possível estabelecer um julgamento” e que o problema encontrava-se no “julgamento definitivo e coercitivo em termos culturais, como o feito pelo crítico” (KLINTOWITZ, 1970a, p. 9).

Uma possível resposta de Morais às denúncias feitas por Klintowitz, apareceria em seu livro de 1975, no qual ao discutir o processo de apropriação, presente nas manifestações de vanguarda, o crítico alegava:

Se o artista faz apropriações da natureza e da indústria, ou apropriações poéticas, o crítico também se apropria da arte. Eis porque, num certo sentido, o crítico é, também, um artista, pois ele igualmente cria valores culturais (com a consciência de sua precariedade, melhor, ciente de que um dos fundamentos de nossa época é a não duração dos valores). A crítica, em última análise, é uma forma de apropriação. O crítico cocria a obra de arte, compartilha com o artista de sua autoria ao apropriar-se dela como matéria de reflexão do mundo (MORAIS, 1975, p. 36).

Dentre os desdobramentos de *A Nova Crítica*, Frederico Morais (1975) mencionou a abordagem da mostra dos artistas paulistas José Resende (1945), Carlos Fajardo (1941-), Frederico Nasser (1945-) e Luiz Paulo Baravelli (1942-) no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, no mês de setembro de 1970. Para comentar o trabalho dos artistas, o crítico realizou o audiovisual *Memória da paisagem*, no qual apresentava imagens de canteiros de obras no Rio de Janeiro. Sobre aquela experiência, o crítico escreveu:

Afinal, o que tinham exposto no MAM me parecia uma espécie de pesquisa em torno da “poética” dos materiais, no sentido bachelardiano, ou melhor ainda, uma “memória da passagem” urbana. Como seria impraticável ocupar novamente o MAM com os materiais precários decidi fotografar canteiros de obras bem como certas “esculturas” industriais, e, mediante o confronto, sugerir aos espectadores que a verdadeira sala de exposições é a cidade (MORAIS, 1975, p. 51).

Outra repercussão da mostra, apontada pela historiadora da arte Tamara Chagas (2012), seria a obra “Introdução a uma Nova Crítica”, do artista Cildo Meireles, que consistia em uma cadeira de madeira cujo assento fora coberto de pregos e ambos cobertos por um tecido preto, suspenso por uma estrutura de ferro. Segundo Chagas (2012), o artista Antonio Manuel (1947-) também contribuiu para o debate da “Nova Crítica” por meio da obra “Isso é que é”, que consistia em um flan⁴⁶ criado a partir de uma fotografia com Frederico Moraes, Mário Pedrosa, Dionísio Del Santo (1925-1999), Jackson Ribeiro (1928-) e o próprio artista.

Em relação àquele trabalho, Chagas (2012) observa que Manuel gravara na matriz a seguinte legenda “Por uma nova crítica: Frederico Moraes usou uma linguagem não verbal, encheu a galeria com garrafas de Coca-Cola tamanho médio” (apud CHAGAS, 2012, p. 115). A autora notou que, na imagem, o artista aparece urinando dentro de uma das garrafas do refrigerante, em um ato radical que implicava a crítica tanto à proposta de Moraes como à empresa Coca-Cola, que fornecera ao crítico mineiro o material utilizado para a instalação na Petite Galerie.

Durante os primeiros anos da década de 1970, Frederico Moraes continuou desenvolvendo trabalhos artísticos, com a finalidade de comentar a produção de outros artistas, adotando predominantemente o formato audiovisual. Dentre essas iniciativas, Chagas (2012) destaca os trabalhos sobre Paul Klee (1879-1950) e Alfredo Volpi (1896-1988), ambos realizados em 1972. O primeiro continha projeções com trechos de texto do próprio pintor, acompanhadas de trilha composta por Guilherme Vaz e fotografia de Paulo Fogaça (1936-). Já no caso do audiovisual a respeito de Volpi, o crítico apresentou trechos de artigos escritos por Mário Pedrosa, Sérgio Milliet e Murilo Mendes (1901-1975) e uma trilha de Heitor Villa-Lobos (1887-1959).

Ao escrever sobre a situação da crítica de arte naquele mesmo período, Moraes (1975) observou a recorrência de debates relacionados à crise daquela atividade, de maneira que se transformaram em um dos temas do Congresso Internacional de Críticos de Arte, realizado em 1970, no Canadá. Para o crítico mineiro, o ponto central do problema encontrava-se na insistência em estabelecer critérios estéticos para avaliar uma arte que demandava “[...] um reexame das

⁴⁶ Consiste em uma chapa curva (matriz) empregada na impressão em rotativas, uma técnica conhecida como estereotipia, muito comum em jornais para a impressão de textos e imagens.

teorias artísticas e mesmo uma revisão do método crítico” (1975, p. 13). Por outro lado, atribuía à estagnação da abordagem crítica ao fato de que, mesmo figuras importantes no cenário artístico internacional, como Giulio Carlo Argan e Pierre Francastel (1900-1970), “procuraram explicar seus pontos de vistas com a arte antiga ou primórdios da arte moderna, de um modo geral até o cubismo” (MORAIS, 1975, p. 48). Em decorrência disso, o autor realizou as seguintes considerações:

Que a crítica de arte está em crise parece evidente a todos. Se de um lado há um esforço de profissionalização da crítica, de outro lado, contraditoriamente, toma-se consciência da precariedade ou mesmo da inutilidade do julgamento estético. A crise da crítica ressurgiu a cada novo salão de arte e cresce com a divulgação dos resultados. A lamentação já virou rotina – especialmente da parte dos críticos que ressentem-se da falta de critérios de julgamento (MORAIS, 1975, p. 44).

O descontentamento com a “crítica judicativa” ou “velha crítica”, motivaria o rompimento de Frederico Morais, Mário Barata, Waldemar Cordeiro, Maria Eugênia Franco e Roberto Pontual da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA), em janeiro de 1972, durante a Semana Comemorativa de 20 anos daquela instituição. Para comentar a dissidência o crítico mineiro escreveu o artigo “Crítica de arte no Brasil” (MORAIS, 1972a), no qual apontava como fatores determinantes para o ocorrido a reeleição da diretoria⁴⁷, “[...] que justamente marginalizou a entidade do verdadeiro processo criador da arte brasileira por seu comportamento acadêmico” (MORAIS, 1972a, p. 9). Outro fator agravante foram os prêmios de destaque do ano, concedidos pelo ABCA, ao artista Emiliano Di Cavalcanti (1897-1976) e ao crítico Carlos Cavalcanti⁴⁸ (1909-1973), que na opinião de Morais, revelavam a mentalidade atrasada de grande parte dos associados.

Sobre a escolha de Di Cavalcanti, o autor argumentou que se tratava de “um prêmio que vem com 50 anos de atraso, ou pelo menos, 20, já que depois de 1950 o

⁴⁷ Segundo as informações no site da Associação Brasileira de Críticos de Arte foram reeleitos, em 1972, os seguintes membros: Antonio Bento (presidente); José Roberto Teixeira Leite e Wolfgang Pfeiffer (vice-presidentes); Roberto Pontual (secretário); Carmem Portinho (tesoureira); Mark Berkowitz, José R. Teixeira Leite e Roberto Pontual (comissão para novos sócios). Em 2 de janeiro de 1971, Ruth Laus substituiria Pontual em razão da ruptura deste com a ABCA. Disponível em: <<http://abca.art.br/httpdocs/sobre-a-abca-2/acontecimentos-relevantes/>> Acesso em: 2 jun. 2018.

⁴⁸ Uma nota publicada pelo *Jornal Brasil*, sob o título “Di e Carlos Cavalcanti são escolhidos os melhores do ano pelos críticos”, no dia 29 de janeiro de 1972 (página 9 do 1º caderno), confirma o resultado dos escolhidos para o prêmio da ABCA.

artista nada fez de significativo” (MORAIS, 1972a, p. 9). Embora não mencionasse no artigo o nome do crítico selecionado, Morais observava que “[...] tanto reeleição da diretoria como a escolha do crítico se fazem, como nas vezes anteriores e em todos os momentos graves, na base de votos por procuração – o que afasta o diálogo”(MORAIS, 1972a, p. 9), indicando que não houve um debate entre os membros da ABCA acerca dos indicados ao prêmio.

Como consequência desse rompimento, os críticos dissidentes criaram imediatamente o Centro Brasileiro de Crítica de Arte (CBCA), com o intuito de cumprir com o papel negligenciado pela antiga associação. O objetivo daquela iniciativa era estimular o desenvolvimento da arte brasileira, pensando a crítica como um processo criativo complementar à obra, “[...] ampliando e multiplicando os seus significados” (MORAIS, 1972a, p. 9). De acordo Frederico Morais, a justificativa para aquela forma de trabalho, claramente fundamentada nas ideias da “Nova Crítica”, seria a seguinte:

Se, por um lado, a arte, em suas manifestações mais recentes, fazendo uso de novos suportes, inclusive tecnológicos, se torna essencialmente uma arte-crítica, por outro lado o crítico, abandonando o distanciamento anterior que dava à sua atuação caráter judicativo e autoritário, passa a desenvolver efetivamente uma crítica-arte, dentro das condições da mais ampla diversificação de vetores de desenvolvimento, inclusive teóricos. Criar e criticar constituem hoje um mesmo ato (MORAIS, 1972a, p. 9).

Ao final do artigo, o crítico mencionava que dentre as ideias do grupo estava o contato com profissionais fora do eixo Rio-São Paulo e o planejamento de um seminário voltado para a situação da arte e da crítica de arte no Brasil (MORAIS, 1972a). Apesar do empenho em promover o debate sobre o papel da crítica e de contar com a adesão de mais 10 integrantes⁴⁹, o CBCA encerraria suas atividades em curto intervalo de tempo. Em uma nota publicada anos mais tarde sobre o Centro, Morais comentou “[...] apesar do tom agressivo da polêmica que se travou, o Centro Brasileiro de Crítica de Arte teve vida curtíssima e na realidade nada fez” (1995, p. 321). Acredita-se que esse fato foi determinante para a quantidade limitada de documentos há respeito do CBCA e das circunstâncias de seu fim, embora seja

⁴⁹ No artigo “Críticos de arte abandonam Associação decepcionados e fundam nova entidade” (1972), Walmir Ayala reproduziu diversos trechos do artigo “Crítica de arte no Brasil” (1972), de Frederico Morais, observando que outros 10 críticos se ligaram ao recém-criado CBCA.

importante indicar que, com exceção do livro *Cronologia das Artes Plásticas no Rio de Janeiro: 1816-1994* (1995), de Frederico Morais, a pesquisa não encontrou indícios de que outros fundadores tenham escrito acerca daquela iniciativa.

Figura 24 – Reportagem de Germana Lamare sobre a mostra individual de Thereza Simões da série *Agnus Dei* no *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, em 26.06.1970.

anexo

• Rio de Janeiro, sexta-feira, 26-6-1970 — Ano LXX — N.º 22.879

Thereza de telas brancas: a arte em estado de graça



A Década Sórdida Sangue
Suor Lágrimas
América 1960 - 1970

Para encontrar um caminho é preciso ser claro. Telas brancas pelas paredes, também brancas, da Petite Galerie é a exposição de Thereza Simões, a primeira de uma série de três, que se chama *Agnus Dei*. Os outros pintores, Guilherme e Cildo, virão logo em seguida. Para começar Thereza carimba, entre outras frases, a parede da exposição: **FRÁGIL**



Germana de Lamare



— É sempre importante se tocar em coisas que as pessoas não sabem bem o que querem dizer. Meu trabalho é bom porque é limpo.

Thereza Simões tem 28 anos, foi prêmio do Salão da Bússola e expôs no Opinião 66, além de ter sido convidada para uma mostra em Buenos Aires, no Instituto Torquato de Pella, que acabou sendo cancelada. Faz cartazes para cinema.

Estes dados frios, informativos, são iguais aos títulos de suas telas brancas dos mais diversos tamanhos espalhadas pelas paredes da Petite Galerie. Thereza não pretende expor só. Três pintores na mesma busca reúnem-se numa série de três mostras sucessivas, cada uma no espaço de uma semana, intitulada *Agnus Dei*. O cartaz de apresentação é uma fotografia tirada numa agência funerária, humilde, onde, apesar da presença da morte, há uma gaiola de passarinho pendurada na porta. Os catixões, entretanto, estão em primeiro plano.

Como os pintores: Thereza, Guilherme Magalhães Vaz e Cildo Meireles. Cada um em sua busca, ousada não resta qualquer dúvida. Diz Thereza:

— Quero falar o mínimo possível para que tudo transcorra como deve transcorrer. Para que ninguém use, quando se re-

ferir ao meu trabalho, palavras como *várido*, *importante* e *radical*. Estas palavras complicariam a limpeza que eu quero em todos estes trabalhos. Por que as telas brancas? Porque cada um pode vê-las como quiser, se bem que meus quadros não deem margens a divagações. São diretos, limpos. Ou talvez porque não tenham relação alguma com o Olimpo artístico. Algumas pessoas também não podem entendê-los, é claro.

— Falo agora só porque tenho oportunidade de falar sobre coisas claras. Astrologia, por exemplo.

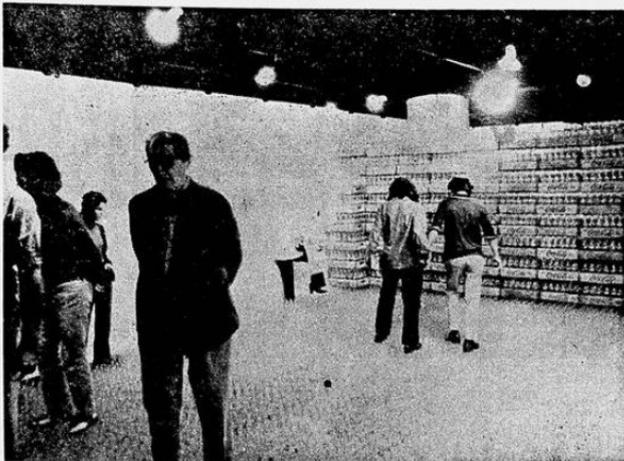
Sobre a mesa, Thereza expõe uma série de carimbos, de vários tamanhos: *Fragile, dirty, silent way*.

— Por que uso o Inglês? Uso-o como fonte de referência, no presente, e, principalmente, no passado. É a última língua artística, talvez a mais importante agora.

Maiores que os carimbos obviamente são as telas. Títulos, são uma série de dados em busca de significação, na tela comprida e horizontal a frase: "aterissagem do PP PV8 da Panair do Brasil na cidade de Porto Velho no ano de 1970". Há um que foi abandonado na noite de 15 de junho de 1970 na Floresta da Tijuca — Parque Nacional do Oxigênio, e entrou no saguão da Central do Brasil na madrugada do dia 16 — ele está limpo. Ninguém se preocupou com ele na madrugada, metade da cidade passou por ele. Quem o viu? Ninguém o tocou, isto é certo. Está tão limpo quanto os outros, como por exemplo o retrato de Antônio Cunha Soares, tabelião de Corumbalza, capitão da Guarda Nacional em 1913.

Thereza não pára aí. Cassius Clay está presente, como a passagem do Trópic de Câncer sobre o deserto de Saara. Uma tela grande retrata alguns acidentes físicos desaparecidos na superfície do Planalto Brasileiro. Estes são alguns títulos de suas telas colocadas sobre as paredes brancas da Galeria. A matez total do ambiente é clara e as luzes chamam atenção para ela. Thereza está presente sentada num banco. Um visitante entra e pergunta se não tem nenhuma exposição agora na Galeria. Thereza responde que não.

Figura 25 – Matéria de Fernando Gomes sobre a exposição à Nova Crítica de Frederico Moraes, publicada no *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, em 23.07.1970.



O crítico comentou um trabalho de Cildo Meirelles (garrafas de Coca-Cola, com inscrições de slogans) ocupando todo o piso da Petite Galerie com quinze mil garrafas vazias do conhecido refrigerante. O efeito plástico foi muito bonito, mas a intenção do crítico não era obter efeitos visuais. Quis mostrar com sua exposição e "estastamento" da crítica acadêmica, verbosíssima, literária.



A tela vista na foto estava durante dois dias no WC de um conhecido restaurante de Ipanema. Foi retirada e levada para a primeira exposição "A Nova Crítica", realizada no último sábado, na PG. Artistas, críticos de arte, público, todos olharam a tela e alguns, mais animados, acrescentaram outras frases e palavras.

Mudou Tudo: Quem Expõe, Agora, é o Crítico

Reportagem de: FERNANDO GOMES

Um dos mais asustados e polémicos críticos de arte brasileiros, Frederico Moraes, do DIÁRIO DE NOTÍCIAS, realizou, no último sábado, na Petite Galerie, durante quatro horas, a primeira de uma série de exposições denominadas «A Nova Crítica». Com esta mostra, que provocou o mais vivo sucesso e que poderá iniciar um amplo debate sobre a renovação da crítica de arte, Frederico Moraes pretende fazer da crítica um ato criador e substituir a linguagem tradicional de crítica por outra mais viva e dinâmica. Vale dizer, ao invés de comentar com palavras, na forma de artigo ou ensaio, as exposições, pretende, doravante, e simultaneamente com sua coluna, neste jornal, realizar exposições críticas «comentando» na mesma linguagem, e de preferência usando os mesmos materiais, suportes e locais escolhidos, os trabalhos dos artistas.

A proposta do crítico foi imediatamente acolhida pelos críticos mais representativos da vida cultural brasileira, particularmente de Mário Pedrosa, que no próximo congresso internacional de críticos de arte, a realizar-se em setembro, no Canadá, fará uma longa comunicação a respeito.

Por sua vez, os críticos brasileiros, já de há muito preocupados com as dificuldades do julgamento estético face aos problemas colocados pela arte atual, animados pelo exemplo «A Nova Crítica», vão reunir-se nos próximos dias para uma longa discussão.

AGNUS DEI

A mostra de Frederico Moraes foi o comentário crítico de três exposições anteriores realizadas na mesma Petite Galerie englobadas num único título «Agnus Dei». Theresia Simões apresentou em sua exposição carimbos com inscrições e palavras e telas

brancas, estas unicamente tituladas, mas sem qualquer representação; Guilherme Magalhães apropriou-se de todas as pessoas que entraram em sua exposição, que se constituiu unicamente em apresentação de documento de apropriação e Cildo Meirelles, um dos mais respeitados artistas da novíssima geração, fez uma espécie de retrospectiva de seus trabalhos realizados nestes três últimos anos. Entre seus trabalhos apresentados destacaram-se as fotos do ritual da queima de galinhas realizado em Belo Horizonte, na Semana da Inconfidência, na manifestação «Do Corpo à Terra» e o seu projeto de «Inserções em Circuitos Ideológicos», tendo como suporte a garrafa de Coca-Cola. Estas foram as três exposições de vanguarda que o crítico comentou. E como foi feito isso? Ocupou a galeria com 15 mil garrafas de Coca-Cola, colocando entre elas, como agulhas no palheiro, duas contendo «slogans conhecidos, gravados por Cildo Meirelles. Mas não foi só. Ao lado da foto das galinhas queimadas, mostrou outra de um bonzo auto-molando-se no Vietnã, ambas fotos emolduradas por textos bíblicos (Gênesis e Ezequias). Mostrou duas telas anteriormente debatidas em micrôfonos públicos, recolhidas depois de algum tempo com inscrições; de sapropriou, isto é, deu liberdade a todos os que foram anteriormente apropriados por Guilherme Magalhães Voz, sugerindo-lhes pensar sobre aqueles que jamais entraram na Petite Galerie e em outras galerias de arte; enfim, apresentou versões para os carimbos de Theresia Simões.

PARTECIPOU

O público compreendeu logo o sentido da exposição, mesmo aquelas pessoas que não puderam ver as mostras anteriores e agora comentadas. E rapidamente fez a participação, co-

minhando sobre as 15 mil garrafas de Coca-Cola, cuja distribuição sobre o piso da galeria resultou em belíssimo efeito visual, de sentido ético. E de mesma forma os espectadores acrescentaram frases, dizeres e palavras sobre as duas telas apresentadas e que como se viu já continham «grafitis». Numa das paredes da galeria, uma espécie de introdução à nova crítica com trechos de artigos e ensaios de Frederico Moraes, e a todos desde 1958, nos quais afirma, entre outras coisas, que «faz-se necessário uma profunda revisão do método crítico, tendo em vista que a crítica de arte aberta não interessa a obra de arte em si, o crítico não julga mais academicamente os chamados valores plástico-artísticos. Em ensaio recente afirmou o crítico: «Na guerra convencional da arte, os participantes tinham posições bem definidas. Existiam artistas, críticos, espectadores.

O crítico, por exemplo, julgava, ditava normas de bom comportamento, dizendo que isto era bom e aquilo ruim, isto é válido, aquilo não, limitando áreas de atuação, defendendo categorias e gêneros artísticos, e específico. Para tanto estabelecia sanções e regras estéticas (éticas). Na guerrilha artística, porém, todos são guerrilheiros e tomam iniciativas. O artista, o público e o crítico mudam continuamente suas posições no acontecimento e o próprio artista pode ser vítima da emboscada tramada pelo espectador.

Frederico Moraes já tem outras exposições programadas. Pretende realizá-las em outros Estados, sempre que encontrar uma boa exposição para comentar de acordo com a «Nova Crítica». E quer também fazer revisões da arte brasileira, a começar de Portinari.

Considerações finais

Ao investigar os textos sobre a atividade da crítica de arte, orientada principalmente pelos escritos de Frederico Morais, a pesquisa apontou para a necessidade de se analisar certos aspectos pouco comentados, ou considerados poucos relevantes, pela historiografia da crítica de arte no Brasil. Dentro desse contexto, apontou-se como o debate sobre uma possível crise na crítica de arte se instaurou em âmbito nacional a partir de 1959, por ocasião da 5ª Bienal de São Paulo, relacionado à quantidade predominante, e premiação, de obras ligadas à arte abstrata informal, interpretada por críticos brasileiros como a crescente interferência do mercado sobre a produção artística.

Além dos artigos que trataram do tema na Bienal, o exame das atas do II Congresso Nacional de Críticos de Arte, realizado em 1961, bem como do livro *Arte e indústria*, de Frederico Morais, publicado em 1962, corroboram para essa interpretação. Isso significa que, no caso específico brasileiro, o tema da “crise da crítica de arte” não se estabeleceu, em primeiro momento, da radicalização das práticas da vanguarda, mas da própria profissionalização do meio artístico, da maior circulação de informações entre os países e do desenvolvimento do comércio de arte.

Com relação ao impacto da arte de vanguarda sobre a atividade da crítica, verificou-se que esse debate se estabeleceu ao final da década de 1960, a partir de iniciativas de artistas como Nelson Leirner, cujo ponto central consistiria precisamente em apontar contradições do sistema artístico nacional, questionando critérios de seleção empregados pelo júri no IV Salão de Arte Moderna em Brasília. O que as publicações do período indicam é que o surgimento de práticas que envolviam a participação do espectador, o emprego de materiais não-tradicionais, a crítica da realidade, das instituições e do mercado, foram interpretadas por uma parcela de críticos como contribuições autênticas da vanguarda brasileira.

Isso fica evidente no pensamento de Frederico Morais quando comparamos sua opinião acerca dos *Bichos* de Lygia Clark, no início da década de 1960 e o posicionamento militante a favor desse tipo de produção nos anos posteriores. Essa situação contribuiu de fato para evidenciar uma segmentação, nem sempre bem

delimitada de posicionamentos críticos, entre aqueles que reconheciam a validade das propostas de vanguarda e daqueles que as classificavam como uma retomada da atitude dadaísta.

A respeito da receptividade da crítica nacional às obras de vanguarda, um tema recorrente no meio artístico carioca, indicou a influência do contexto político da época. O estabelecimento da Ditadura Militar em 1964, e tornou-se um fator significativo tanto no trabalho de vários artistas como no surgimento de uma opinião favorável de parte da crítica sobre aquela produção. O momento marcado pela repressão aos movimentos sindicalistas e estudantis, bem como de censura aos meios de comunicação, principalmente após a publicação do Ato Institucional (AI) n. 5, compeliu um envolvimento maior de artistas, críticos e intelectuais no campo político.

Nesse sentido, o ideal de comunicação direta com o público e denúncia dos problemas sociais, presentes nas obras de vanguarda, seriam enaltecidos em razão desse potencial para despertar no indivíduo a consciência crítica da realidade. Acompanhando esses discursos, estava o debate envolvendo a categoria objeto e a repercussão do consumo de massa sobre o campo cultural. Em contrapartida, as formas artísticas tradicionais, baseadas exclusivamente em parâmetros estéticos, seriam consideradas por artistas e críticos vanguardistas como “aristocráticas” e “acadêmicas” concebidas apenas para o consumo de uma minoria.

O convívio com integrantes do movimento de vanguarda, cujos trabalhos evidenciavam as limitações dos critérios de julgamento empregados até então pela crítica de arte, bem como as sucessivas polêmicas envolvendo os processos de seleção e premiação de obras nos salões, levaram Frederico Morais a pensar em uma abordagem alternativa para a crítica de arte. Em 1970, o crítico mineiro realizou a mostra “A Nova Crítica”, na Petite Galerie, na qual apresentou um conjunto de trabalhos, pensados como comentários poéticos de obras exibidas anteriormente na série “Agnus Dei”. Tratava-se de uma crítica sem critérios preestabelecidos, que partiu da experiência direta da obra e reconhecia que o propósito daquela atividade não era o de fornecer uma interpretação definitiva daquelas manifestações, mas de evidenciar a multiplicidade de sentidos inerente a elas. Ainda sobre tal proposta, cabe mencionar a maneira inovadora com que Morais em muitas ocasiões

abdicaram do discurso crítico escrito, para realizar comentários implícitos, por meio de trabalhos artísticos e outros procedimentos não-discursivos, predominantemente no formato audiovisual.

Ao final observou-se que a análise dos temas discutidos pelos críticos de arte durante a década de 1960, particularmente na imprensa carioca, não apenas evidenciou a crise de um modelo, baseado em critérios puramente estéticos, mas, como o próprio Frederico Moraes observou a capacidade de artistas reconhecidos pelo mercado atuarem independentemente de uma opinião crítica favorável.

Apesar de breves, os comentários do crítico mineiro prenunciaram uma questão que se tornaria pauta de debates em anos posteriores, a saber, o declínio da relevância do discurso crítico em face da capacidade de legitimação do comércio de arte internacional. Sobre as iniciativas de Moraes, cabe apontar a possibilidade de novos estudos envolvendo os desdobramentos da proposta de “A Nova Crítica” ao longo da década de 1970, bem como as relações que se estabeleceram com a atividade de outros críticos, cuja trajetória profissional se iniciava naquele período, como Ronaldo Brito (1949-) e Rodrigo Naves (1955-).

Referências

5ª Bienal de São Paulo. São Paulo, 1959. Catálogo de exposição.

ABREU, Alzira Alves de. *Instituto Superior de Estudos Brasileiros*. (s/d). Disponível em: <<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/instituto-superior-de-estudos-brasileiros-iseb>>. Acesso em: 18 nov. 2017.

ALAMBERT, Francisco; CANHÊTE, Polyana. *As Bienais de São Paulo: da era do Museu à era dos curadores (1951-2001)*. São Paulo: Boitempo, 2004.

ALMEIDA, Paulo Mendes de. Artistas brasileiros e estrangeiros residentes no Brasil que espontaneamente se apresentaram ao Júri de Seleção. In: *5ª Bienal de São Paulo*. São Paulo, 1959, p. 43-64. Catálogo de exposição.

AMARANTE, Leonor. *As Bienais de São Paulo: 1951 a 1987*. São Paulo: Projeto, 1989.

ARANTES, Otília Beatriz Fiori. Esquema de Lucio Costa. In: CONDURU, Roberto et al. (Org.). *Um modo de ser moderno: Lucio Costa e a crítica contemporânea*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 84-103.

ARANTES, Otília. De “Opinião 65” à 18ª Bienal. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, v. 2, n. 15, p. 69-84, jul. 1986.

ARCHER, Michael. *Arte contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012, 2ª Edição.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

AYALA, Walmir. Críticos de arte abandonam Associação decepcionados e fundam sua nova entidade. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28 jan. 1972, 1º Caderno, p. 14.

_____, Walmir. *Porco e bolação*. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 24 jan. 1968.

_____, Walmir. Semana com Maia e Vera Mindlin. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 26 jul. 1970, Caderno B, p. 2.

BARATA, Mário. Os cinco mosqueteiros da nova arte. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 8 mai. 1966, p. 6.

_____, Mário. Valores artísticos e abordagem fenomenológica da arte. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 22 nov. 1959, Suplemento Literário, p. 8.

BENTO, Antonio et al. *Anais Do li Congresso Nacional de Críticos de Arte*. São Paulo: [s.n.], 1961.

CANONGIA, Ligia. *O legado dos anos 60 e 70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CHAGAS, Tamara Silva. *Da crítica à nova crítica: as múltiplas incursões do crítico-criador Frederico Morais*. 2012. Dissertação (Mestrado em Artes) – Centro de Artes, Universidade Federal do Espírito Santo, Espírito Santo.

COCCHIARALE, Fernando. Crítica: a palavra em crise. In: FERREIRA, Glória (Org.). *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006. P. 217-220.

CORDEIRO, Waldemar. Realismo ao nível da cultura de massa. In: FERREIRA, Glória (Org.). *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006. P. 141-142.

DANTAS, Carlos. Artistas desarrumam hoje as malas da nova arte no meio do público. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 22 abr. 1966, 2º caderno, p. 1.

DEWEY, John. *Arte como experiência*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

D'HARNONCOURT, René. Estados Unidos: delegação organizada pelo Museu de Arte Moderna, Nova York, sob os auspícios do Conselho Internacional do Museu de Arte Moderna. In: *6ª Bienal de São Paulo*. São Paulo. São Paulo, 1961, p. 184-201.

DIAS, Antonio et al. Declaração de princípios básicos da vanguarda. *In: O objeto na arte: Brasil anos 60*. São Paulo: Fundação Armando Alvares Penteado, 1978. P. 73.

DOCUMETA. *II Documenta*. Disponível em:

https://www.documenta.de/en/retrospective/ii_documenta. Acesso em: 5 abr. 2017.

DUARTE, Paulo Sergio. *Anos 60: transformações na arte do Brasil*. Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1998.

DURAND, José Carlos. *Arte, privilégio e distinção: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855/1958*. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1989.

ESCOSTEGUY, Pedro Geraldo. No limiar de uma nova estética. *In: FERREIRA, Glória (Org.). Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006. P. 137-138.

FABBRINI, Ricardo Fonseca. *O espaço de Lygia Clark*. São Paulo: Atlas S.A., 1994.

FABRIS, Annateresa. E no princípio foi Duchamp... *In: GONÇALVES, Lisbeth R.; FABRIS, Annateresa (Org.). Os lugares da crítica de arte*. São Paulo: ABCA: Imprensa Oficial do Estado, 2005, P. 77-96.

FARIAS, Agnaldo (Org.). *Bienal 50 anos: 1951-2001*. São Paulo: Fundação Bienal, 2001.

FERRAZ, Geraldo. Brasília: o júri montou no porco. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 28 jan. 1968, p. 14.

FERREIRA, Glória (Org.). *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

FERREIRA, Glória. Debate crítico!? *Porto Arte*, Porto Alegre, v. 16, n. 27, p. 31-41, nov. 2009. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/PortoArte/article/view/18186>>. Acesso em: 9 out. 2015.

FREIRE, Cristina. Afasias na crítica de arte contemporânea. In: GONÇALVES, Lisbeth R.; FABRIS, Annateresa (Org.). *Os lugares da crítica de arte*. São Paulo: ABCA: Imprensa Oficial do Estado, 2005, P. 63-76.

FLUSSER, Vilém. O espírito do tempo nas artes plásticas. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 3 jan. 1971, Suplemento Literário, p. 4.

GOMES, Fernando. Mudou tudo: quem expõe, agora, é o crítico. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 23 jul. 1970, 2º Caderno p. 1.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. Arte contemporânea e crítica de arte. In: GONÇALVES, Lisbeth R.; FABRIS, Annateresa (Org.). *Os lugares da crítica de arte*. São Paulo: ABCA: Imprensa Oficial do Estado, 2005, P. 35-46.

GREENBERG, Clement. Vanguarda e kitsch. In: COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória (Org.). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Funarte: Jorge Zahar, 1997.

GROTE, Ludwig. Alemanha: delegação organizada pelo Germanisches National-Museum Nuremberg. In: *5ª Bienal de São Paulo*. São Paulo, 1959, p. 65-74. Catálogo de exposição.

GULLAR, Ferreira. A crítica posta em xeque. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20 dez. 1961a, Caderno B, p. 4.

_____, Ferreira. Crítica e compromisso. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 31 out. 1959a, Suplemento Dominical, p. 1.

_____, Ferreira. Críticos denunciam má propaganda. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 19 dez. 1961b, Caderno B, p. 4.

_____, Ferreira. Sessenta crítico discutirão no Brasil problemas centrais da arte contemporânea. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 11 jul. 1959b, Suplemento Dominical, p. 3.

_____, Ferreira. Teoria do não-objeto. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20 dez. 1959c, Suplemento Dominical, p. 1.

HAMMACHER, Abraham-Marie. Holanda: delegação organizada pelo Ministério da Educação, Artes e Ciências, Haia. In: *5ª Bienal de São Paulo*. São Paulo, 1959, p. 239-246. Catálogo de exposição.

“HAPPENING” tira a arte do pedestal e a põe no meio da rua, diz Mário Pedrosa. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 24 abr. 1966, 1º Caderno, p. 12.

HUGHES, Henry Meyric. A crítica de arte amadurece: Brasília, AICA e o Congresso Extraordinário de 1959. In: LOBO, Maria da Silveira; SEGRE, Roberto. *Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte*. Rio de Janeiro: UFRJ/FAU, 2009.

HUNTER, Sam. Estados Unidos: delegação organizada pelo Minneapolis Art Institute, Minneapolis, Minnesota. In: *5ª Bienal de São Paulo*. São Paulo, 1959, p.161-173. Catálogo de exposição.

JEAN, Yvonne. O 1º congresso de críticos de arte no Brasil. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 8 dez. 1951, 2º caderno, p. 3.

KELLY, Celso. A convocação da crítica. *A Noite*, Rio de Janeiro: Letras e Artes, 20 set. 1951, p. 9-11.

KLINTOWITZ, Jacob. O cocria da crítica (I). *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 22 jul. 1970a, p. 9.

_____, Jacob. O cocria da crítica (II). *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 23 jul. 1970b, p. 9.

LAMARE, Germana de. Thereza de telas brancas: a arte em estado de graça. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 26 jun. 1970, Anexo, p. 1.

LAUS, Harry. A vanguarda ataca Minas. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 2 ago. 1966, Caderno B, p. 5.

_____. Harry. O Brasil em Tóquio. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 3 fev. 1965, Caderno B, p. 4.

LEIRNER, Nelson Continua o caso do porco. *O estado de São Paulo*, São Paulo, 1 fev. 1968, p. 15.

LOBO, Maria da Silveira; SEGRE, Roberto. *Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte*. Rio de Janeiro: UFRJ/FAU, 2009.

LOPES, Fernanda. *Área experimental: lugar, espaço e dimensão do experimental na arte brasileira dos anos 1970*. São Paulo: Prestígio Editorial, 2013.

LOURENÇO, Maria Cecília França. *Operários da modernidade*. São Paulo: EDUSP, 1995.

MACHADO, Lourival Gomes. Introdução. In: *5ª Bienal de São Paulo*. São Paulo, 1959a. Catálogo de exposição, p. 19-25.

MANATA, Franz (Cur.). *Guilherme Vaz: uma fração do infinito*. Rio de Janeiro: Centro Cultural do Banco do Brasil, 2016.

_____, Franz. O vento sem mestre. In: *Guilherme Vaz: uma fração do infinito*. Rio de Janeiro, 2016, p. 11-61. Catálogo de exposição.

MANUEL, Pedro. A crítica perdeu o bonde. *A Noite*. Rio de Janeiro, 23 set. 1961, p. 8.

_____, Lourival Gomes. Bienal: significação do novo. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 17 out. 1959b, Suplemento Literário, p. 44.

MILLIET, Maria Alice. Bienal: percursos e percalços. *Revista USP*, São Paulo, n. 52, p. 92-99, dez./fev. 2001-2002.

MORAIS, Frederico. A longa vida do rei. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 17 jun. 1967a, 2ª Seção, p. 3.

_____, Frederico. A institucionalização da vanguarda brasileira. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 14 dez. 1966a, 2ª Seção, p. 1.

_____, Frederico. A caixificação da vanguarda. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 15 dez. 1966b, 2ª Seção, p. 1.

_____, Frederico. A opinião brasileira de 66. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 8 set. 1966c, 2ª Seção, p. 3.

_____, Frederico. Arte da América Latina em estudo. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 18 jun. 1970a, 2º Caderno, p. 3.

_____, Frederico. *Arte e indústria*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1962.

_____, Frederico. *Artes plásticas: a crise da hora atual*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.

_____, Frederico. Arte plástica: indiscursível. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 8 jan. 1971, 2ª Caderno, p. 3.

_____, Frederico. *Artes plásticas na América Latina: do transe ao transitório*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979a.

_____, Frederico. Como julgar uma obra: o porco de Leirner. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 14 jan. 1968a, 2ª Seção, p. 3.

_____, Frederico. Crítica de arte no Brasil. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 26 jan. 1972a, p. 9.

_____, Frederico. *Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro: 1816-1994*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

_____, Frederico. Depoimento de Frederico Morais a Fernanda Lopes. *MODOS. Revista de História da Arte*, Campinas, v. 1, n. 3, p. 115-122, set. 2017. Entrevista concedida a Fernanda Lopes. Disponível em:
<<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/868>>. Acesso em: 3 set. 2017.

MORAIS, Frederico. Digestiva e de fácil consumo. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 11 set. 1966d, 2ª Seção, p. 3.

_____, Frederico. Do Corpo à Terra. In: SEFFRIN, Silvana (Org.). *Frederico Moraes*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004. P. 115-123.

_____, Frederico. Entrevista com Frederico Moraes. Belo Horizonte: 2013. *Revista UFMG*, Belo Horizonte, v. 20, n. 1, P. 336-351, jan./jun. 2013. Entrevista concedida a Marília Andrés Ribeiro.

_____, Frederico. O corpo é o motor da obra. In: *Arte em revista*, São Paulo, n. 7, ago. 1983, p. 47-52.

_____, Frederico. PG compra caixas a Cr\$ 500 mil. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 13 dez. 1966e, 2ª Seção, p. 2.

_____, Frederico. Porco e aposentadoria. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 4 fev. 1968b, 2ª Seção, p. 3.

_____, Frederico. Por que a vanguarda brasileira é carioca. *Arte em revista*, São Paulo, v.1, n. 2, p. 33-34, mai./ago. 1979b.

_____, Frederico. Rio e vanguarda brasileira. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 1 set. 1966f, 2ª Seção, p. 3.

MORAIS, Frederico. Simpósio Nacional de Escultura. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 15 dez. 1967b, 2ª Seção, p. 3.

_____, Frederico. *Sobre a crítica de arte*. Rio de Janeiro: Soraia Cals, 2004. Catálogo de leilão.

_____, Frederico. Thereza Simões na Petite Galerie. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 20 jun. 1970b, 2º Caderno, p. 3.

_____, Frederico. Vanguarda, o que é. *In*: PECCININI, Daisy. *O objeto na arte: Brasil anos 60*. São Paulo: Fundação Armando Alvares Penteado, 1978. P. 65-68.

_____, Frederico. Velha crítica e arte brasileira. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 8 fev. 1972b, p. 9.

MOULIN, Raymonde. *O mercado da arte: mundialização e novas tecnologias*. Porto Alegre: Zouk, 2007.

MUMFORD, Lewis. *Arte e técnica*. Lisboa: Edições 70, 1952.

MUSEUM OF MODERN ART. *The new american painting, as shown in eight european countries, 1958-1959*. Nova York: The Museum of Modern Art, 1959.

OITICICA, Hélio. Esquema geral da Nova Objetividade. *In*: COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória (Org.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. 3. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. 2. ed. São Paulo: Editora Brasiliense S.A., 1986.

OSÓRIO, Luiz Camillo. *Razões da crítica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

PECCININI, Daisy. *Figurações Brasil anos 60: neofigurações fantásticas e neo-surrealismo, novo realismo e nova objetividade*. São Paulo: Itaú Cultural: Edusp, 1999.

PEDROSA, Mário. Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica. *In*: FERREIRA, Glória (Org.). *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

_____, Mário. A Bienal de cá para lá. *In*: ARANTES, Otília Beatriz Fiori (Org.). *Política das artes: textos escolhidos I*. São Paulo: Edusp, 1995a. p. 217-284.

_____, Mário. A crise do condicionamento estético. *In*: ARANTES, Otília Beatriz Fiori (Org.). *Política das artes: textos escolhidos I*. São Paulo: Edusp, 1995b, p. 117-123.

_____, Mário. Considerações inatuais. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 14 nov. 1959a, 1º caderno, p. 6.

_____. Mário. Crise ou revolução do objeto. In: AMARAL, Aracy (Org.). *Mundo, homem, arte em crise: temáticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2007. P. 159-162.

_____, Mário. Da abstração à autoexpressão. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 19 dez. 1959b, Suplemento Dominical, p. 4-5.

_____, Mário. Do porco empalhado ou os critérios da crítica, *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 11 fev. 1968, 4º Caderno p. 4.

_____, Mário. Lições do congresso internacional de críticos. In: AMARAL, Aracy (Org.) *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981. p. 365-381.

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

RIBEIRO, Flexa. LXIV Salão Nacional de Belas Artes. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 25 out. 1959, 1º caderno, p. 6.

RIBEIRO, Marília Andrés. *Neovanguardas: Belo Horizonte – anos 60*. Belo Horizonte: C/Arte, 1997.

ROBLES, Luis Gonzales. Espanha: delegação organizada pela Direção-Geral de Relações Culturais e Museu de Arte Contemporânea, Madri. In: *5ª Bienal de São Paulo*. São Paulo, 1959. p. 151-160. Catálogo de exposição.

SCHENBERG, Mário. *Pensando a arte*. São Paulo: Nova Stella Editorial, 1988.

SKIDMORE, Thomas E. *Brasil: de Getúlio Vargas a Castelo Branco, 1930-1964*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2007.

VALLADARES, Clarival. A arte do fastio ou Crônica da VIII Bienal. In: *Cadernos Brasileiros*, Rio de Janeiro, nº 33, jan-fev, 1966.

VAZ, Guilherme. *Arte Sonora*: podcast #1 – Guilherme Vaz. Rio de Janeiro, Arte Sonora, [2013]. Entrevista concedida a Franz Manata e Saulo Laudares.