

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA**

CRISTIANA SANTIAGO TEJO

A gênese do campo da curadoria de arte no Brasil:

Aracy Amaral, Frederico Moraes, Walter Zanini

Recife

2017

CRISTIANA SANTIAGO TEJO

A gênese do campo da curadoria de arte no Brasil:

Aracy Amaral, Frederico Morais, Walter Zanini

Trabalho apresentado pela aluna Cristiana Santiago Tejo para avaliação por banca qualificada como requisito para aquisição do título de doutora em sociologia pela Universidade Federal de Pernambuco, no programa de Pós-graduação em Sociologia.
Orientador: Paulo Marcondes Ferreira Soares

Recife

2017

Catálogo na fonte
Bibliotecária Maria do Carmo de Paiva, CRB4-1291

T266g Tejo, Cristiana Santiago.
A gênese do campo da curadoria de arte no Brasil : Aracy Amaral, Frederico
Morais, Walter Zanini / Cristiana Santiago Tejo. – 2017.
261 f. : il. ; 30 cm.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Marcondes Ferreira Soares.
Tese (doutorado) - Universidade Federal de Pernambuco, CFCH.
Programa de Pós-graduação em Sociologia, Recife, 2017.
Inclui referências e anexos.

1. Sociologia. 2. Arte – Aspectos sociais. 3. Arte e sociedade. 4. Curadoria. 5.
Amaral, Aracy A (Aracy Abreu), 1930-. 6. Moraes, Frederico, 1936-. 7. Zanini,
Walter, 1925-2013. I. Soares, Paulo Marcondes Ferreira (Orientador). II. Título

301 CDD (22. ed.)

UFPE (BCFCH2018-021)

CRISTIANA SANTIAGO TEJO

**A GÊNESE DO CAMPO DA CURADORIA DE ARTE NO BRASIL: Aracy Amaral,
Frederico Morais e Walter Zanini**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Sociologia.

Aprovada em: 30/08/2017.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Paulo Marcondes Ferreira Soares (Orientador)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof^a. Dr^a. Silke Weber (Examinadora Interna)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof^a. Dr^a. Eliane Veras Soares (Examinadora Interna)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof^a. Dr^a. Ana Paula Cavalcanti Simioni (Examinadora Externa)
Universidade de São Paulo

Prof^a. Dr^a. Maria Lucia Bueno Ramos (Examinadora Externa)
Universidade Federal de Juiz de Fora

Aos meus pais, Orlando e Josymar, pelas raízes e antenas. Passado sempre presente.

A Antonio, meu presente contínuo, que sempre animou meu coração de estudante.

A Bento, meu fruto mais doce, que me apresenta um futuro iluminado em seus lindos olhos.

A Alexandre, meu primeiro filho, meu grande irmão.

AGRADECIMENTOS

Antes de começar a estudar Sociologia neste doutorado, eu já sabia que o que fazemos não é fruto apenas do que nós, indivíduos, construímos, mas de uma rede de apoio, de incentivos e de exemplos. Os dois anos finais deste percurso foram repletos de problemas de todas as ordens que em alguns momentos chegaram a realmente parecer intransponíveis. Tenho muito e a muitos o que agradecer.

A meu orientador Paulo Soares Marcondes, um sociólogo-poeta (ou seria poeta-sociólogo?), que acolheu e incentivou o meu desejo de desenvolver esta pesquisa no PPGS. Sempre esteve atento e solícito aos meus questionamentos, inquietudes e percalços. Meu muito obrigada por tudo! Sem você eu não teria chegado até aqui, querido Paulo.

Às professoras Silke Weber e Rosane Alencar, que me guiaram com muito rigor e generosidade pelas trilhas teóricas e metodológicas, além de darem um ar realmente estimulante, humano e íntegro ao árduo ambiente acadêmico. Agradeço ainda aos professores Paulo Henrique Martins e Remo Mutzenberg, por suas disciplinas que me abriram os olhos para novos autores e assuntos. A Eliane Veras, por sua atenção muito especial no momento mais crítico da minha vida recente e que me deu condições de continuar na luta por minha tese.

Aos meus colegas de turma do doutorado, pela enorme paciência com que ouviram minhas colocações de neófito da sociologia. Mas, principalmente, às minhas colegas, que estiveram do meu lado nos momentos mais difíceis, sempre reafirmando nossa capacidade de superar os desafios. Roseane Xavier e Raíza Cavalcanti, para sempre serei grata pela força e estímulo. A Rany Cauás, Bruna Sobral e Camila Pimentel, mulheres e colegas incríveis que me deram ânimo na reta final da maratona.

À minha amiga Ana Letícia Fialho, que não apenas me hospedou durante a pesquisa de campo em São Paulo, mas que ouviu atentamente sobre os meus achados e deslumbres e atenuou as inseguranças e incertezas. Aliás, foi por causa da pesquisa dela, apresentada no Simpósio Padrões aos Pedacos, no Paço das Artes de São Paulo, em 2005, que comecei a me interessar pela Sociologia da Arte.

A Fabrícia Jordão, com quem troquei muitas ideias durante todo o período do doutorado e de quem recebi muito estímulo também, além de ter podido contar com ela como assistente de pesquisa em São Paulo e no Rio de Janeiro. Um muito obrigada a –Estefânia Paiva, que se voluntariou a fotografar os documentos solicitados no arquivo de Frederico Moraes. Agradeço ainda a Luísa Horta, que conseguiu de última hora documentações faltantes da tese, no Rio de Janeiro.

A Carolina Ruoso, pelas conversas que foram muito encorajadoras em todo o percurso da pesquisa.

A Glória Ferreira, Daniela Kern e Vinícius Sprigo, pela generosidade na troca de ideias e envio de materiais que me ajudaram muito na tese. Agradeço ainda a Fernanda Lopes, cujo material que vem publicando sobre Frederico Moraes contribuiu muito com meu estudo.

A Rejane Cintrão, Regina Teixeira de Barros, Galciani Neves, Renato Maia Renata Motta, Maria Fátima Morethy Couto e Ana Cândida Avelar, que me enviaram suas pesquisas e/ou materiais que colaboraram com o embasamento de parte desta tese.

À gentileza e presteza de Léya Cassoni e à acolhida de Maria Rossi Samora do arquivo e biblioteca do MAM-SP, arquivo pelo qual comecei. Vocês me deram muita sorte, queridas.

A Silvana Karpinski, coordenadora do arquivo do MAC-USP, que se desdobrou para atender minha gigante demanda, sempre muito solícita e ativa no meu processo de investigação. Meus agradecimentos também a Guilherme, seu exímio ajudante.

A Fernanda Curi e Ana Paula Marques, do arquivo Wanda Svevo, da Fundação Bienal de São Paulo, que sempre me atenderam com muita abertura, boa vontade e delicadeza.

A Sandra Sautter, que gentilmente escaneou e me enviou o material que havia sobre a Associação Brasileira de Críticos de Arte e os personagens investigados nos arquivos do crítico Quirino Campofiorito. Agradeço ainda a Romeu Loreto da biblioteca e arquivo do MASP.

A Aline Siqueira, do Centro de Pesquisa e documentação do MAM-RJ, pela compreensão e ajuda.

Aos amigos e colegas de profissão Cauê Alves, Mirtes Martins, Tadeu Chiarelli, Luiz Camillo Osório, Ana Maria Maia, Júlia Rebouças e Diego Matos, pelas conversas e entusiasmo com o meu estudo.

A todos os meus amigos brasileiros e estrangeiros que vibraram e me incentivaram durante toda a jornada da tese. Vocês são muitos e não haveria espaço para citá-los nominalmente.

A minha psicanalista Anette Azoubel pela escuta afetuosa, firme e estruturadora que deu suporte não apenas a esta tese, mas à reformulação de minha vida. A Telma Buarque, que com florais e conversas espirituais me ajudou a reenergizar meu corpo e minha alma.

A Lúcia Lima e Joelma Costa, por terem cuidado com muito amor e atenção de meu painho durante todo este tempo, dando-me tranquilidade para focar na minha pesquisa.

À CAPES, pela bolsa de pesquisa que me ajudou a empreender um doutorado numa idade fora da curva.

Por fim, porque os últimos sempre serão os primeiros, à minha família, pelo amor, confiança, respeito ao meu processo e às minhas escolhas.

RESUMO

A presente pesquisa busca analisar sociologicamente a gênese do campo da curadoria de arte no Brasil, entre os anos 1960 e 1970, justamente num período de transição entre uma ecologia da arte moderna, em que o crítico de arte é o agente legitimador, e a ecologia da arte contemporânea, em que o curador assume esta função. Para isto, observa-se a autonomização do campo da arte moderna entre as décadas de 1940 e 1960, com ênfase na constituição do papel do crítico. A investigação centra-se nas atuações de três curadores históricos: Aracy Amaral, Frederico Moraes e Walter Zanini, num momento em que ainda não se consideravam curadores e nem esta palavra era usada correntemente, mas que a prática curatorial, como conhecemos hoje, estava em estruturação. Interessa-nos com este estudo apontar para a constelação de atores e sua interrelação na construção de uma nova postura crítica diante da arte contemporânea, abordando ao mesmo tempo suas singularidades e suas atuações como grupo.

Palavras-chave: Sociologia da arte. Campo da curadoria. Mercado de arte. Instituições artísticas.

ABSTRACT

The present research seeks to sociologically analyze the genesis of the field of art curatorship in Brazil between the 1960s and 1970s, precisely in a period of transition from the ecology of modern art, in which the art critic is the legitimating agent, to the ecology of contemporary art, in which the curator undertakes this function. To reach this aim, it is observed the autonomization of the modern art field between the decades of 1940 and 1960, emphasizing the constitution of role of the art critic. The research focuses on the activities of three historical curators: Aracy Amaral, Frederico Morais and Walter Zanini, at a time when they did not consider themselves curators yet and even this word was not commonly used, but that the curatorial practice, as we know it today, was being structured. The intention with this study is to indicate the constellation of actors and their interrelation in the construction of a new critical attitude towards contemporary art, addressing at the same time its singularities and its actions as a group.

Key-words: Sociology of art. Curatorial field. Art market. Artistic institutions.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	11
1.1	A sociologia da arte.....	15
1.1.1	Fronteiras Imprecisas.....	15
1.1.2	Novos horizontes metodológicos para a disciplina	20
1.1.3	A sociologia da singularidade: Nobert Elias	23
1.1.4	Campo da Arte e Mundo da Arte	25
1.2	Sociologia das profissões	26
1.2.1	Jurisdição e ecologias ligadas	26
1.2.2	A curadoria como profissão	29
1.2.3	O curador como autor	35
1.2.4	A ecologia da curadoria na atualidade	40
1.3	Percurso Metodológico	42
2	AS ECOLOGIAS DA ARTE MODERNA E DA ARTE CONTEMPORÂNEA NO BRASIL	50
2.1	A ecologia da Arte Moderna no Brasil (1940-1950).....	50
2.1.1	São Paulo.....	50
2.1.2	O Mercado de Arte	65
2.1.3	Rio de Janeiro	67
2.1.4	Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro	76
2.1.5	A Crítica de Arte	80
2.1.6	Mário Pedrosa.....	88
2.2	Transição de Ecologias: anos 1960-1970.....	100
2.2.1	O Mercado de Arte	116
3	ARACY AMARAL: A POLIVALÊNCIA CRÍTICA	123
3.1	Preâmbulo.....	123
3.1.1	Percurso Formativo	127
3.2	Tarsila – 50 anos de pintura.....	134
3.3	EXPOPROJEÇÃO 73	141
4	FREDERICO MORAIS	150
4.1	Frederico Moraes: o curador independente.....	150
4.2	Arte de Guerrilha.....	163

4.3	A Nova Crítica.....	171
4.4	Domingos da Criação: museu exteriorizado, a imaginação no poder.....	175
4.5	Centro Brasileiro de Crítica de Arte.....	179
5	WALTER ZANINI	184
5.1	Walter Zanini: o curador institucional.....	184
5.1.1	Percurso Formativo	184
5.2	Novo Museu, Velhos Desejos.....	187
5.3	Um campo que se organiza	199
5.4	A Bienal Retomada, a presença do curador	201
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS	208
	REFERÊNCIAS.....	212
1961	ANEXO A - Jornal Estado de São Paulo: coluna Arte, Lourival Gomes Machado,	224
	ANEXO B - Jornal do Brasil, coluna artes visuais, Ferreira Gullar, 1960	225
	ANEXO C - Jornal do Brasil, Maria Antonieta D’Alckmin, 1960.....	226
	ANEXO D - Carta de Mário Pedrosa à Petit Galerie	227
	ANEXO E - Jornal Correio da Manhã, Rio de Janeiro, Thereza Cesário Alvim,	229
196	ANEXO F - Jornal O Globo, seção Artes Plásticas, José Teixeira Leite, 196.....	230
	ANEXO G - Jornal do Brasil, seção artes plásticas, Walmir Ayala, 1960	231
	ANEXO H - O Jornal, seção artes plásticas, Quirino Campofiorito, 1969.....	232
	ANEXO I - Exposição Opinião 66: lista de preços.....	233
	ANEXO J - Carta de pedido de retorno de obras extraviadas, Emanuel Proweller... 	235
	ANEXO K - Jornal do Brasil, caderno Revista de Domingo, sem autor, 1965	236
	ANEXO L - Jornal da Tarde, Telmo Martino, 1980.....	238
	ANEXO M - Jornal Correio da Manhã, sem autor, 1970	240
	ANEXO N - Ante-projeto: Exposição Tarsila do Amaral, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1968	241
	ANEXO O - Correio da Manhã, Jayme Maurício, 1969.....	245
	ANEXO P - Declaração de princípios básicos da vanguarda, 1967	246
	ANEXO Q - Release do evento Arte no Atêrro.....	247
	ANEXO R - Lista de associados ABCA.....	249
	ANEXO S - Carta de despedida Mário Pedrosa.....	253
	ANEXO T - Ofício Jovem Arte Contemporânea.....	254
	ANEXO U - Release da VI Jovem Arte Contemporânea, 1972	255
1966	ANEXO V - Carta convite para Carmem Portinho, diretora do MAM Rio de Janeiro,	259
	ANEXO X - Ata de Fundação do Comitê Brasileiro e do Comitê Internacional d’Histoire de l’Art	260

1 INTRODUÇÃO

Publicações, cursos de pós-graduação, postos de trabalho, regras próprias e a posição de destaque na ecologia¹ da arte contemporânea nos levam a acreditar que a curadoria de artes plásticas tem se tornado um campo de saber autônomo e uma profissão em escala global. O site Artvista afirma que, apenas no campo das artes visuais, o ano de 2008 agregou 172 eventos, entre feiras de arte, bienais e trienais. Apesar de não constar nos dados, sabe-se que a esmagadora maioria conta com a participação ou orquestração de curadores. Ou seja, tanto em eventos institucionais quanto nos eventos estritamente mercadológicos, a presença dos curadores tem se tornado massiva, apontando para uma clara reorganização nas posições ocupadas pelos agentes do campo da arte.

Há 70 anos não havia curadores (aliás, no início da década de 1980, só existiam três bienais no mundo). Ou melhor: não havia no sentido que conhecemos hoje; mas existiam os curadores que trabalhavam nos bastidores dos museus, chamados de conservadores dos museus. Suas atribuições compreendiam salvaguardar, analisar e apresentar um patrimônio cultural. Não havia um protagonismo, uma “assinatura”, uma autoria das exposições. Se olharmos historicamente, notaremos que alguns diretores de museu estabeleceram suas marcas no início do século vinte, ao iniciarem exposições inovadoras com artistas, designers e arquitetos, transformando o museu de um repositório de arte histórica em um lugar para exposições da arte contemporânea do período, um gesto que acaba por tentar reconfigurar o museu como uma extensão do mundo social. Um dos exemplos mais antigos é o gesto de Alexander Dorner, na década de 1920, no Landesmuseum, em Hannover, de mostrar objetos não-arte ao lado de obras de arte em instalações que foram organizadas tematicamente e não por período, o que era o mais comum. Ou mesmo o impacto exercido pela museografia que Alfred Barr implementou com a coleção de arte moderna do MoMA (NY), que até hoje alimenta a leitura que se faz desta produção artística. Mas estes diretores eram exceção. Ou, pelo menos, suas atividades não estavam ainda articuladas numa rede complexa de interdependência.

Entende-se na atualidade que as exposições têm moldado, desde o século XX, a forma em que a arte é experienciada, feita ou discutida. Em muitos casos a posição do curador foi ocupada pelos artistas, mas que a partir de novas dinâmicas artísticas, econômicas, sociais e

1 O termo ecologia será usado para substituir o termo sistema, pois traz consigo uma imagem de interação, fricção e inter relação mais flexível e menos determinista.

políticas este agente tem ganhado poder, sintoma de uma nova etapa desta ecologia. Nos anos 2000, o mundo da arte viu emergir os *curatorial studies*, estudos curatoriais, que buscam dar conta da análise crítica do fazer curatorial, além de fornecer ferramentas práticas de profissionalização dos aprendizes. Na presente década, constatamos o aparecimento de outro campo de estudo: a história das exposições. Trata-se de uma forma de observar as múltiplas camadas de uma exposição e oferecer uma contextualização ampla sobre a teia de articulação de poder e de sentido nas mostras que influenciaram o mundo da arte. Numa parceria entre Central Saint Martins College of Art and Design, University of the Arts London, Academy of Fine Arts Vienna e o Van Abbemuseum, a editora Afterall instituiu um selo editorial chamado Exhibition Histories. Na apresentação da série, estão colocados seus principais pontos de partida:

The history of modern art has conventionally focused on artistic production, emphasising the individual artist in the studio and the influences on his or her practice. Exhibition Histories challenges this approach by arguing for an examination of art in the context of its presentation in the public realm. Every decision about the selection and installation of work, the choice and use of the venue, the marketing strategy and the accompanying printed matter informs our understanding of the art on display. (WEISS, 2011, p. 6).

A emergência destes subcampos da curadoria são índices tanto de sua autonomização quanto da adesão dos campos da história da arte e da museologia a um repertório teórico da sociologia da arte.

Esta pesquisa nasce da constatação de que apesar da solidificação e da grande visibilidade que o campo da curadoria no Brasil vem ganhando nos últimos 20 anos há, todavia, uma certa lacuna de estudos aprofundados sobre sua gênese ou mesmo sobre a singularidade da dinâmica social assumida neste país. O que é de se estranhar, já que, como lembra Pierre Bourdieu, o aparecimento de uma nova arte e mesmo da profissão de artista

não pode ser compreendido independentemente das transformações do campo da produção artística: a constituição de um conjunto sem precedentes de instituições de registro, de conservação e de análise das obras (reproduções, catálogos, revistas de arte, museus que acolhem as obras mais recentes etc.), o crescimento do pessoal dedicado, em tempo integral ou parcial, à celebração da obra de arte, a intensificação da circulação das obras e dos artistas, com as grandes exposições internacionais e a multiplicação das galerias com sucursais múltiplas em diversos países etc., tudo concorre para favorecer a instauração de uma relação sem precedente entre os intérpretes e a obra de arte: o discurso sobre a obra não é simples adjuvante, destinado a favorecer-lhe a apreensão e a apreciação, mas um momento de produção da obra, de seu sentido e de seu valor. (BOURDIEU, 1996, p. 197).

Como pode-se avaliar a produção artística da segunda metade do século XX sem

analisar a participação de um de seus mais importantes comentadores e legitimadores: o curador?

No exterior, a curadoria tem sido objeto de estudo em vários campos do conhecimento², inclusive da Sociologia da Arte, a exemplo do livro *Harald Szeeman – Un cas singulier*, escrito pela teórica Natalie Heinich. Entretanto, a bibliografia publicada no Brasil (mesmo as traduções de textos referenciais) é pequena e praticamente apóia-se na reedição ou compilação de textos de alguns curadores brasileiros, sem fomentar um corpus robusto de teoria gerada a partir daqui. A ausência de estudos do caso brasileiro corrobora para o desconhecimento de uma dinâmica e de formas de atuação situadas num contexto não hegemônicos, o que corrobora para o aumento da concentração de conhecimento no chamado Norte Global e conseqüentemente acentua a assimetria de saberes. Neste sentido, precisamos localizar as condicionantes históricas e sociais do contexto brasileiro, a partir de sua paisagem intelectual e institucional que antecede o período estudado para que possamos visualizar as mudanças e a transição da ecologia da arte moderna para a arte contemporânea. Desta forma, compreendemos que, diferentemente do campo da curadoria na Europa e nos Estados Unidos que nasceu nos museus e centros culturais, o campo da curadoria no Brasil descende da crítica de arte.

Dissertações e teses defendidas no Brasil focam individualmente nos curadores considerados exemplares. Entretanto, sentimos falta de um estudo que trace um quadro panorâmico que apresente a inter-relação entre estes indivíduos que estavam concomitantemente lidando com artistas de vanguarda que ressignificavam o fazer artístico e que construía uma nova prática crítica que viria a ser chamada posteriormente de curadoria. Além disso, a grande parte dos estudos historiciza a trajetória dos personagens, naturalizando suas presenças, deixando de lado, por exemplo, questões de como acumularam capital cultural,

2 A exemplo dos livros *Thinking about exhibitions* (GREENBERG, Reesa; FERGUSON, Bruce; e NAIRNE, Sandy, 1996), *The curator's egg: the evolution of the museum concept from the French Revolution to the present day* (SCHUBERT, Karsten, 2000), *Words of Wisdom: a curator's vade mecum* (KUONI, Carin et al, 2001), *Men in Black: Handbook of Curatorial Practice* (TANNERT, Christopher e TISCHLER, Ute, 2004), *What makes a great exhibition? Questions of practice* (Paula Marincola, 2006), *Cautionary tales: Critical curating* (RAND, Steven e KOURIS, Heather Kouris (ed.), 2007), *Curating Subjects* (O'NEILL, Paul (ed.), 2007), *A Brief History of curating* (OBRIST, Hans Ulrich, 2008), *On Curating: interviews with ten international curators* (THEA, Carolee, 2010), *Rethinking curating: art after new media* (GRAHAM, Beryl; COOK, Sarah, 2010), *Curating and the Educational Turn* (O'NEILL, Paul; WILSON, Mick, 2010), *Everything you always wanted to know about curating but were afraid to ask* (OBRIST, Hans Ulrich, 2011), *The culture of curating and the curating of culture(s)* (O'NEILL, Paul, 2012), *Performing the curatorial: with and beyond art* (ASHFORD, Doug; BISMARCK, Beatrice Von, 2012), *Ten Fundamental Questions of Curating* (HOFFMANN, Jens Hoffman (ed.), 2013), *Showtime: the 50 most influential exhibitions of contemporary art* (HOFFMANN, Jens, 2014), *The curatorial avant-garde: Surrealism and Exhibition Practice in France: 1925 – 1941* (JOLLES, Adam, 2014), *Biennials, Triennials, Documenta: the exhibitions that created contemporary art* (GARDNER, Anthony; GREEN, Charles, 2016) e *The Curatorial Conundrum: what to study? What to research? What to practice?* (O'NEILL, Paul; WILSON, Mick Wilson; STEEDS, Lucy, 2016).

como se legitimaram no campo da arte, que tipo de formação esses agentes receberam, como se colocava a disputa entre eles e outros críticos para se estabelecerem no campo.

Apesar do amplo universo a ser explorado com relação ao tema curadoria no Brasil, a análise da constituição do campo da curadoria no país é apenas uma contribuição inicial que não se pretende definitiva no assunto. Sem uma análise aprofundada de sua formação, torna-se frágil o entendimento do que se passa na atualidade. Ademais, os pioneiros do campo da curadoria no país estão envelhecendo (Walter Zanini, inclusive, morreu em janeiro de 2013), o que se mostra como um desperdício de fonte oral para a contextualização da dinâmica artística empreendida desde os anos 1960.

Para esta pesquisa, foram escolhidos três nomes que são considerados referenciais para a constituição do campo da curadoria no Brasil: Aracy Amaral, Frederico Moraes e Walter Zanini. Tratam-se de curadores históricos amplamente reconhecidos como pioneiros pelo mundo da arte e que fazem parte de uma geração que vivenciou justamente a mudança de status de críticos de arte para a de curadores.

O arco temporal da pesquisa abarca o período de 1940 (a autonomização do campo da arte no Brasil), focando-se nos anos 1960/70 (início do processo de transição da arte moderna para a arte contemporânea) até 1981 (o ano em que pela primeira vez é utilizado o termo curador na Bienal de Arte de São Paulo).

Portanto, esta investigação tem como foco o momento em que a prática curatorial começa a se constituir sem ainda ser nomeada como tal no país, aparecendo como um desdobramento da crítica de arte (“crítica de arte participativa”) e da história da arte, numa fase de consolidação da institucionalização do campo da arte no Brasil e termina quando o termo e a função do curador de arte contemporânea começam a ser reconhecidos e utilizados pelos agentes deste campo.

A escolha destes três personagens obedece também a uma tentativa de traçar tipologias de curadores e demonstrar que este campo surge com certa diversidade de posicionamentos e de atuações: a curadora/jornalista/pesquisadora/ historiadora da arte em âmbito acadêmico (Amaral), o curador independente/crítico de arte/ historiador da arte autodidata (Moraes) e o curador institucional/historiador da arte com formação clássica e atuação acadêmica (Zanini). A observação da constelação de exercícios de uma nova prática no Brasil ocorre no mesmo momento em que se dava a constituição do campo da curadoria internacionalmente, o que nos leva a confrontar a construção europeia do mito de origem da curadoria contemporânea: a atuação do curador suíço Harald Szeeman e sua exposição *When Attitudes become forms*, em

1969. Uma análise mais ampla geograficamente demonstra que a mudança ocorria ao mesmo tempo em outros países.

1.1 Sociologia da Arte

1.1.1 Fronteiras imprecisas

Quando fui entrevistada para ingressar no doutorado do PPGS – UFPE, foi-me perguntado o porquê de eu desejar fazer esta pesquisa em Sociologia e não em História da Arte. Para mim, estava muito claro que o que me interessava era analisar a gênese do campo da curadoria no Brasil a partir de uma perspectiva sociológica, calcada na observação da dinâmica do campo da arte no país. Entretanto, levei alguns anos para entender a preocupação da banca de seleção, pois apesar de eu saber que meu objeto poderia facilmente ser analisado numa pós-graduação em história da arte, eu não tinha ainda subsídios teóricos para compreender o quão tênue é a linha que separa as duas disciplinas e, principalmente, apreender as possibilidades contemporâneas para os estudos sobre arte. A própria trajetória dos personagens que investigo nesta tese interliga estes e outros campos de conhecimento, demonstrando a complexidade da pesquisa nas ciências humanas.

A afirmação de que a sociologia da arte é um subcampo marginal da sociologia já é consenso entre os pesquisadores da área, apesar de não haver números precisos atualizados sobre o assunto. Uma pesquisa realizada na Itália, em 1998, e citada por Nathalie Heinich (2008), apontava que apenas 0,5% da produção sociológica poderia ser considerada como advinda da sociologia da arte. Porém, a autora tece ponderações a esse respeito: “tal proposição remete imediatamente a duas considerações, que nos lançam direto no coração do problema apresentado por essa disciplina: de um lado, os critérios que delimitam suas fronteiras são particularmente flutuantes, de modo que é difícil estar de acordo quanto ao que lhe é concernente ou não; de outro lado, sua importância não pode, de modo algum, ser medida pelo seu peso quantitativo, pois ela envolve possibilidades fundamentais para a sociologia em geral, cujos limites ela não cessa de questionar” (HEINICH, 2008, p.9).

A dificuldade em demarcar as fronteiras da sociologia da arte deve-se em especial à sua grande proximidade com as disciplinas que tradicionalmente preocupam-se com seu objeto, a exemplo da história da arte, crítica e estética, e também com as ciências sociais ligadas à sociologia, tais como a história, a antropologia, a psicologia, a economia e o direito. James H. Barnett observava nos anos 1960 que os sociólogos que estudavam a arte quase não se

diferenciavam dos historiadores sociais, dos historiadores da arte ou dos críticos de arte (HEINICH, 2008, p.9).

Jeremy Tanner (2010) enfatiza que a história da arte e a sociologia estão enraizadas nas origens da modernidade ocidental e partilham certos valores e interesses que compõem o núcleo da cultura ocidental, em especial a preocupação com a autonomia individual, e são respostas às profundas mudanças sociais que marcaram o desenvolvimento da modernidade do Ocidente. Seriam discursos ou gêneros de escrita construídos e institucionalizados entre o final do século XVIII e começo do século XX.

“Aesthetics, art history and institutions such as museums were created as part of the process whereby art became increasingly autonomous from the religious and political institutions, such as church and state, which had previously controlled art production and consumption. Sociological writing took place within the same newly emergent sphere of civil society as aesthetics and art history writing” (TANNER, 2010, p.1).

Apesar das origens da escrita da história da arte serem associadas a Vasari e ao Renascimento, sua feição moderna só começa a ser estabelecida no século XIX, devido à busca por transformar os saberes em ciências. Tanner atribui este fenômeno às necessidades geradas pela rápida industrialização, pelas profundas mudanças sociais e pelas demandas administrativas do colonialismo. A expansão das universidades desencadeou o processo de diferenciação das disciplinas e conseqüentemente o estabelecimento de assuntos e metodologias distintas como base de seus programas de educação e formação de departamentos autônomos. Destarte, houve gradualmente uma substituição de uma mistura genérica de escritos sobre arte, filosofia moral e estudos sociais por disciplinas universitárias estritamente definidas (TANNER, 2010).

Neste movimento de fundação de bases independentes, historiadores da arte redefiniram sua disciplina, deixando para trás sua inclinação sociológica inicial, e os sociólogos desenvolveram atitudes e métodos específicos que eram crescentemente periféricos aos interesses dos historiadores da arte (TANNER, 2010). Tanto a história da arte quanto a sociologia procuraram definir-se em relação a disciplinas já estabelecidas a exemplo da história. Como Weber, muitos dos primeiros teóricos da história da arte viram-se bastante influenciados pelos achados metodológicos de Wilhelm Dilthey, e em particular em seu reconhecimento das formas “objetivas” de cultura como o direito, arte, ciência e religião, sendo que cada uma guiando-se por sua lógica interna e requerendo interpretações de acordo com métodos hermenêuticos específicos. Da mesma forma, teóricos como Riegl, Wölfflin e Panofsky buscaram elaborar conceitos que identificassem as dimensões irreduzivelmente artísticas dos

trabalhos de arte e procurassem nelas as bases para a explanação histórica. E aos poucos, o vocabulário herdado que continha grandes vínculos com a sociologia, a antropologia e a psicologia foi trocado por uma expressividade mais voltada para a pura estética (TANNER, 2010). Neste processo de autonomização disciplinar, a sociologia passou a caracterizar-se como uma disciplina generalista e orientada para um problema, enquanto que a história da arte colocou-se como uma disciplina particularista e orientada para um objeto (TANNER, 2010).

A sociologia ainda pode ser vista como um campo de conhecimento emergente, apesar de apresentar um rol de tradições consolidadas e de metodologias robustas, ainda muito devedoras das chamadas ciências exatas ou ciências duras. Para Vera Zolberg, o empenho da sociologia em firmar-se como ciência levou-a a associar-se ao prestígio dessas disciplinas já estabelecidas e a marginalizar as artes, com seu caráter qualitativo e humanístico (ZOLBERG, 2006). Além disso, as artes carregavam o status de um assunto de elite, distante do interesse social mais amplo. Desta forma, pode-se compreender que dos fundadores da sociologia apenas Georg Simmel tenha se dedicado de fato a temas artísticos, elaborando estudos sobre Rodin, Rembrandt, Goethe, Jugendstil e expressionismo (ZOLBERG, 2006). Sua tentativa era evidenciar “o condicionamento social da arte, em especial nas relações com o cristianismo, e a influência das visões do mundo sobre as obras. Evocava, sobretudo, a afinidade existente entre o gosto pela simetria e as formas de governo autoritárias ou as sociedades socialistas; a assimetria estaria associada às formas liberais do Estado e ao individualismo” (HEINICH, 2008, p. 22). Já Weber dedicou apenas uma publicação à arte, ao escrever *As bases racionais e sociais da música* (1958), um estudo em que a estética é interpretada como “uma estrutura cultural paralela à religião, e em competição com ela e com suas preocupações morais” (ZOLBERG, 2006, p.74). Heinich credita à posição periférica de Simmel no campo da sociologia acadêmica (mais próximo do que se poderia chamar de história cultural) o seu interesse pelas artes e sua possibilidade de se dedicar a sua investigação. “Trata-se de uma tendência recorrente: quanto mais nos aproximamos da arte, mais nos distanciamos da sociologia para caminhar em direção à história da arte, disciplina há muito mais tempo devotada a esse assunto” (HEINICH, 2008, p.22). Entretanto, Tanner ressalta que a despeito do lugar significativo que as pesquisas artísticas ocupavam no corpo teórico de Simmel, a recepção de seus estudos na sociologia de língua inglesa focou-se apenas em alguns aspectos sociológicos de seu trabalho como interação, conflito, estruturas de desigualdade e dominação, deixando de fora suas investigações estéticas. (TANNER, 2010, p. 32)

Apesar da ausência de contribuição de Durkheim, Weber e Marx às reflexões sobre arte, seus pensamentos influenciaram inúmeros estudiosos de outras gerações. Jeremy Tanner afirma

que o legado da teoria marxista na história e na sociologia da arte é grande e pode ser percebido nos escritos de Meyer Schapiro (1939), Frederick Antal (1948) e Arnold Hauser (1951), representantes da história social da arte que buscava contextualizar estilos e iconografias nas condições materiais e nas estruturas sociais cambiantes (TANNER, 2010). Outra herança dos clássicos da sociologia estaria presente na obra de Pierre Francastel. Ele toma como inspiração os estudos de Durkheim sobre a classificação simbólica para contrapor-se às tendências marxistas (mais especificamente Antal) e afirmar que a arte não é meramente uma expressão de ideologia de classe ou um epifenômeno da estrutura social mas um sistema operativo de representação que age reciprocamente na sociedade com seus efeitos específicos (TANNER, 2010).

Nathalie Heinich tece uma genealogia da sociologia da arte em três gerações. A primeira teria sido recrutada entre especialistas em estética e em história da arte que estavam empenhados em romper com o enquadramento tradicional dessas disciplinas, a saber o binômio artistas/obras. Ao acrescentar o termo sociedade gera-se uma tríade que fundamentará o caminho para a nova disciplina sociologia da arte. O interesse pela ligação entre arte e sociedade surgiu da tradição marxista e de historiadores da arte “atípicos” entre os anos 1920 e a Segunda Guerra Mundial, com forte incidência na Alemanha. Este segmento de pesquisa é denominado por Heinich como *estética sociológica* (HEINICH, 2008). A segunda geração emergiu por volta da Segunda Guerra e é composta por historiadores da arte de uma tradição mais empírica oriunda majoritariamente da Inglaterra e da Itália. O que estava em jogo para estes estudiosos não era mais o elo entre a arte e a sociedade, mas a intenção de investigar a arte *na* sociedade, ou seja, explorar o contexto – econômico, social, cultural, institucional – de produção ou de recepção das obras, ao qual são aplicados os métodos de pesquisa da história. Chamada de *história social da arte*, esta corrente buscou transpor a clássica questão dos autores e das obras pela dos contextos em que evoluem. Como não buscavam uma teoria da arte e nem uma teoria social, estes estudiosos conseguiram resultados que permanecem válidos (HEINICH, 2008). A terceira geração surge a partir da década de 60 e pode ser caracterizada pela ênfase na arte *como* sociedade, ou seja, na dinâmica das interações entre autores, instituições, objetos que evoluem de tal forma fazem existir o que é chamado 'arte'. Trata-se de um conjunto de investigadores que praticam uma espécie de sociologia da pesquisa com métodos modernos criados pela estética e a etnometodologia (estatísticas, entrevistas, econometria e as observações) e que se encontram na França e nos Estados Unidos. Baseia-se em pesquisas empíricas aplicada à época presente. “A arte não é mais o ponto de partida do questionamento, mas o ponto de chegada. Pois o que interessa à pesquisa não é interior à arte (abordagem tradicional 'interna', centrada

nas obras), nem exterior a ela (abordagem socializante 'externa' centrada nos contextos). Interessa o que a produz e o que ela mesma produz – como qualquer elemento de uma sociedade, ou mais precisamente, como dizia Norbert Elias, de uma 'configuração' (HEINICH, 2008, p.27). A quarta geração estaria em processo de consolidação, buscando complementar os achados e as conquistas das gerações anteriores para além de uma perspectiva essencialista e normalista, mas afirmando-se como antropológica e pragmática, atenta ao entendimento das representações e não mais somente à explicação dos objetos e dos fatos. “Ter-se-ia então verdadeiramente terminado de estudar a arte e a sociedade, ou mesmo a arte na sociedade, para se consagrar à arte como sociedade e, mais ainda, à Sociologia da Arte como produção de atores” (HEINICH, 2008, p.156).

Nathalie Heinich acredita que a sociologia da arte tenha atingido sua autonomização e credencia o surgimento de publicações que propõem fazer um balanço dela, mesmo havendo diversos pontos de vista, como um de seus índices de emancipação como disciplina (HEINICH, 2008). Outro índice seria sua independência metodológica em relação à tutela da estética e da história da arte.

Eis-nos bastante distanciados da geração de fundadores, saídos de uma tradição especulativa em que a 'sociologia' era antes de mais nada assunto de comentário erudito e dependia da história da arte ou da estética, até mesmo da filosofia, como na tradição germânica, em que a 'sociologia' designa menos uma disciplina particular, com seus métodos próprios, do que certa orientação dada aos conteúdos temáticos filosóficos. (HEINICH, 2008, p. 62).

A maturidade da disciplina teria feito com que hoje certas problemáticas parecessem obsoletas e irradiassem-se para a estética e a história da arte, como por exemplo, a impossibilidade de se “imaginar uma 'arte'- não mais do que qualquer outra experiência humana – constituída fora de uma 'sociedade' (com os paradoxos daí resultantes quando se tenta religar esses dois termos arbitrariamente separados), nem mesmo no seu interior, visto que uma e outra se constituem na mesma cadência. A arte é uma forma, entre outras, de atividade social, possuindo suas próprias características” (HEINICH, 2008, p. 62).

Vera Zolberg corrobora desta visão de que a Sociologia da Arte tenha crescido consideravelmente nos últimos anos, tendo ganhado reconhecimento do campo da sociologia como um todo. Entretanto, o aspecto mais significativo da importância do corpo teórico alicerçado por esta disciplina é a assimilação de seus instrumentais e achados pelos não-sociólogos. Ideias sobre as relações entre a sociedade e as artes estão se tornando correntes entre “historiadores, historiadores da arte, musicólogos, estetas, críticos e filósofos que vêm cada vez mais redirecionando suas perspectivas disciplinares para a linguagem e as estruturas

da sociologia, da psicologia, da economia ou da ciência política” (ZOLBERG, 2009, p. 309). O posicionamento de Zolberg é favorável a uma perspectiva de interdisciplinaridade, pois os sociólogos não estão sozinhos na presença das artes e nem podem reivindicar o monopólio sobre seu conhecimento e investigação. Aliás, há um entendimento na atualidade de que nenhuma disciplina pode dar conta sozinha da arte. Ela recorre ao argumento de Anthony Giddens de que o mundo da teoria social não pode ser isolado o objeto de sua análise para compreender que a sociologia da arte não pode ser isolada da arte e dos mundos da arte. O chamado de Zolberg é que, a partir do reconhecimento da interdependência dos saberes de humanistas e de sociólogos, possa ser criada “uma estrutura interpretativa que encerre uma conclusão parcial e uma síntese tentativa” (ZOLBERG, 2009, p.310).

1.1.2 Novos horizontes metodológicos para a disciplina

Como bem observa Jeremy Tanner, na sociologia a leitura e releitura atenta de um cânone estável, mas não fixo, é uma parte central da socialização dos estudantes nesta disciplina e da redefinição coletiva ou individual de orientações e objetivos de investigação. Desta forma, tomar conhecimento dos conceitos e dos problemas que trazem os pensamentos de Marx, Weber, Durkheim e Simmel ajuda a integrar este campo. Ao invés de fechar ou paralisar a disciplina, os clássicos permitem uma base estruturada para o debate, a discordância e a mudança teórica, facilitando uma relação mais equilibrada entre continuidade e ruptura, integridade disciplinar e interdisciplinaridade (TANNER, 2010).

Talvez por ser ainda um campo emergente e por ter se consolidado em um momento histórico de reformulações epistemológicas, a sociologia da arte parece não dispor de cânones estabelecidos. Apesar de Pierre Bourdieu e Raymond Moulin serem referências incontornáveis, nem sempre fazem parte da bibliografia proposta em cursos de sociologia da arte. Os livros escritos sobre a disciplina traçam abordagens muito distintas e os sociólogos citados nem sempre são coincidentes. Entretanto, há muitos consensos sobre os desafios e as possibilidades desta matéria como a importância de se familiarizar com o vocabulário conceitual e plásticos e as questões seminais da arte para poder indagá-la e abordá-la, além de respeitar as regras pertencentes ao campo da arte.

Outra concordância diz respeito à grande relevância da interdisciplinaridade na busca por ferramentas mais potentes de análise das artes. Esta diferença de *modus operandi* da sociologia em geral com relação ao cânone talvez seja mais um elemento que indica a autonomização da disciplina e uma prova de que a sociologia da arte esteja mais próxima de

seu objeto de análise do que de sua ciência mãe, tendo em vista a multiplicidade de aspectos assumidos pela arte como assunto. Ao mesmo tempo, a miríade de caminhos traçados pelos sociólogos da arte aponta para um terreno fértil de experimentação metodológica. Vejamos alguns dos horizontes possíveis para a sociologia da arte a partir das perspectivas de Zolberg e Heinich.

Segundo Zolberg, as duas grandes tarefas que os investigadores que pesquisam o lugar das artes na sociedade têm pela frente na atualidade são compreender o significado de contexto e de contextualização e a problemática de valor e de avaliação das artes. Para ela, contextualizar a arte é um importante passo se desejarmos compreender a maneira pela qual certas atividades e objetos vêm a ser definidos como arte, se e em que base são hierarquicamente ordenados e como certo tipo de arte acaba tendo um julgamento melhor do que outros (ZOLBERG, 2006). Entretanto, necessitamos cruzar este entendimento sociológico do contextualizar com os significados atribuídos pelos agentes envolvidos na construção dos sentidos da arte. Contextualizar para o mundo da arte significa apontar genealogias do partido estético da obra na história da arte, cruzar seu resultado material e conceitual com a produção de outros agentes, seja em nível local ou internacional, observar o lugar de enunciação do indivíduo artista (nacionalidade, geração, gênero, raça, educação, circuito por onde transita) e sua rede de apoio. Sem a comunhão destes dois lados, pode-se gerar o que Zolberg classifica de contextualização acrítica, em que se corre o risco de perder de vista o objeto de arte em si, banalizando a arte em geral, e fechando a possibilidade (e legitimidade) de avaliar as obras ou gêneros de arte (ZOLBERG, 2006).

A questão de juízo estético é um ponto crucial a ser analisado. Os sociólogos acreditam que atribuir valor é uma atitude anticientífica, contrária aos princípios de imparcialidade e de neutralidade da ciência (criação de viés) e por isso negam-se a emitir avaliações em seus estudos, posição partilhada com estudiosos de outros campos. Porém, emitimos juízos de valor o tempo inteiro, mesmo que de forma sutil, e o campo da arte é alicerçado em juízos de valores estéticos. A teórica norte-americana pensa que um antídoto contra o viés seria uma abordagem “reflexiva” na qual os investigadores fazem um autoexame constante analisando “a escolha do assunto, a formulação de questões, os procedimentos e os achados” (ZOLBERG, 2006, p. 307). Na segunda metade do século XX, a crença em juízos estéticos essencialistas esmaeceu-se muito em parte às grandes mudanças operadas no fazer artístico e no que pode ser considerado uma obra de arte, além da ressonância do ceticismo sociológico e sua busca por desnaturalização de crenças. A crítica judicativa cedeu lugar a uma crítica contextualizadora e problematizadora, gerando uma dissociação entre crítica e juízos estéticos absolutos. Por

motivos distintos, sociólogos e humanistas/ especialistas em arte concordam neste aspecto, mas para esta concordância levá-los para uma aliança produtiva precisa haver por parte dos sociólogos o entendimento das regras e dos valores do mundo da arte e uma tentativa de unir sua perspectiva às dos especialistas. Por exemplo, a preferência da sociologia por gêneros, grupos ou assuntos marginalizados pelo mundo da arte institucionalizado é importante, mas afasta estes do campo de produção de conhecimento. Apesar de se incluir neste grupo, e olhar toda arte, Vera Zolberg busca adicionar também a “grande arte” aos seus estudos. Desta forma, ela consegue enfatizar “a indicação dos grupos sociais responsáveis pela emergência, descoberta, disseminação e institucionalização de algumas das novas formas” e “explicar por que algumas se tornaram parte do cânone do 'novo' de Rosenberg e outras não, especificando as características da arte 'esquecida' e as condições sob as quais a celebridade lhes foi negada” (ZOLBERG, 2006, p. 106).

A reelaboração metodológica e o entrelaçamento das perspectivas sociológica e humanística também são defendidas por Nathalie Heinich que aponta uma redefinição do propósito do sociólogo da arte. Ao invés de ter como prerrogativa simplesmente “desmistificar” as “crenças” e “denunciar” as ilusões dos agentes do campo da arte como faria um sociólogo crítico, seria produtivo compreender as razões das representações e das ações. Não significa que sociólogo tenha que “acreditar” na singularidade intrínseca do grande criador, o gênio, conceito bastante combatido e já compreendido amplamente como uma construção social, e portanto, artificial, mas somente analisar a singularidade do artista, “com um regime específico de valorização que induz um funcionamento particular dos coletivos, pois as qualificações, espontaneamente postas em prática pelos autores, privilegiam a unicidade, a originalidade, a anormalidade – esse 'regime de singularidade' é precisamente o da arte na época moderna” (HEINICH, 2008, 86). As reflexões engendradas pela sociologia da arte já foram internalizadas por uma parcela considerável do campo da arte e suscitaram revisões profundas na história e na filosofia da arte e geraram novas disciplinas como a recente história das exposições (uma virada crítica do campo da história da arte preocupada com o contexto em que as obras são apresentadas, sua recepção crítica, os vários discursos gerados pelo curador, instituição, crítica de arte, artistas e público).

Heinich compartimentaliza a sociologia da arte nos seguintes campos: RECEPÇÃO (morfologia dos públicos, sociologia do gosto, práticas culturais, percepção estética, sociologia de valores e admiração artística), MEDIAÇÃO (sociologia do mercado, sociologia do reconhecimento, sociologia das mediações - pessoas, instituições, palavras e coisas), PRODUÇÃO (morfologia social, sociologia da dominação, sociologia interacionista e

sociologia da identidade) e OBRAS DE ARTE (sendo esta a mais controversa e inacabada modalidade). Os modelos apresentados pela autora não são estanques, mas pontos de vista que podem ser interconectados para oferecer leituras mais complexas dos objetos. No caso de uma obra de arte, por exemplo, ângulos podem ser relacionados para “seguir a 'carreira' de uma obra, entre o ateliê do pintor ou o gabinete de trabalho do escritor ou do músico, e os olhos ou os ouvidos de todos aqueles que ela conseguir atingir. Porque, para criar, é preciso sair do ateliê ou do escrever solitário, graças ao reconhecimento estruturado dos mediadores, para poder entrar no campo, e aí evoluir graças a outros mediadores, devidamente articulados no espaço e no tempo” (HEINICH, 2008, p.104). Nathalie Heinich exemplifica ainda que a teoria da mediação possibilita entender o funcionamento em rede, mas não elucida como se opera sua estruturação. Por sua vez, a teoria dos campos foca-se nas estruturações (em especial na questão da hierarquia), porém praticamente não oferece “ferramentas para descrever as transformações e as associações, tornadas pouco compreensíveis pela separação a priori em campos específicos (“campos de produção”, “campo de recepção”). A teoria do reconhecimento tem o mérito de esclarecer, ao mesmo tempo, a cadeia de mediações e a articulação estruturada. Além disso, ela relativiza a noção de 'autonomização', evitando considerá-la como uma evolução inelutável e universalmente aceita, ao contrário, ela permite compreender os processos de irreversibilidade, o que não constitui a noção de 'mediação' visto que ela não é construída espaço-temporalmente” (HEINICH, 2008, p.105).

Em meio a tantos caminhos metodológicos e de possibilidades de análise, cabe ao investigador empreender um processo de escuta atenta de seu objeto de pesquisa, refletindo cuidadosamente sobre as ferramentas que necessitam ser arregimentadas e construídas para melhor situá-lo e destrinchá-lo. Para esta tese, que busca observar a construção do campo da curadoria a partir da trajetória de três curadores históricos acredita-se necessário o suporte teórico de teorias provenientes tanto da sociologia e da filosofia da arte como da sociologia geral e da sociologia das profissões, a saber: a sociologia da singularidade (Elias e Heinich), os conceitos de campo e de mundo da arte (Bourdieu/Becker/Danto) e a concepção de jurisdição e ecologias ligadas (Abbott).

1.1.3 A sociologia da singularidade: Norbert Elias

Todavia, o doutorado propiciou-me o conhecimento da obra de Norbert Elias e este passou a ser um novo referencial teórico. A leitura dos livros *Mozart – a sociologia de um gênio*; *O Processo Civilizador*; *Sociologia* e *A Peregrinação de Watteau à Ilha do Amor* me

surpreendeu por conta da maneira fluente com que Elias transitava entre as perspectivas internalista e externalista, analisando disposições individuais e coletivas a partir de campos de conhecimento diversos, além de observar processos de longa duração e usar método comparativo. Seus conceitos de figuração e de redes de interdependência são esclarecedores não apenas sobre o cerne da própria sociologia, a saber de que modo e porque os indivíduos estão ligados entre si, mas também como possibilidade de entendimento das dinâmicas dos campos da cultura. As relações de interdependência de Elias são mais fluidas do que a noção de estruturas estruturantes de Pierre Bourdieu. Além de esboçar uma metodologia de análise para a sociologia da arte, Elias também estuda a gênese de uma profissão, a profissão naval, e propõe uma teoria geral para estudar a gênese de uma profissão ou outra instituição. Para Elias “o conflito é uma das características básicas de uma instituição nascente” (ELIAS, 2006, p.110). Esses conflitos se dão no interior da nova profissão e entre profissões, numa tentativa de firmar posições de poder nas e das novas instituições. Se Elias vê os conflitos como condição *sine qua non* da vida em sociedade, é nas instituições, nas profissões, por exemplo, que eles se materializam. O estudo das profissões, para Elias, é a análise, sobretudo, de conflitos profissionais.

A pluridisciplinaridade também foi uma constante na obra de Norbert Elias. Ele utilizou diversas metodologias e também abasteceu-se de conhecimentos de vários campos. Talvez a fluidez com que acessava e alinhavava saberes tão diversos fosse oriunda de sua vasta formação acadêmica e humanística que incluía medicina, psicologia, filosofia, história da arte e sociologia, além de sua rica experiência de vida que era incorporada em seus estudos e interesses. Seus conceitos de figurações e de redes de interdependência, assim como suas discussões sobre a relação indivíduo-sociedade, pode servir de método de análise do campo da curadoria. A partir dos escritos de Elias sobre a comunidade científica, por exemplo, podemos vislumbrar a aplicação de sua análise na comunidade artística e mais especificamente, no campo da curadoria. A comunidade curatorial é formada por *redes (teias) de interdependência* na qual o indivíduo, que queira dela participar, percorre determinados caminhos para nela se integrar. O curador não nasce sabedor da prática de fazer exposições e ele precisa da comunidade artística, de seus pares, para se tornar curador. “Para respondermos essa questão, o autor nos propõe ir ao encontro da experiência empírica, ou seja, observar como isso ocorre a partir das fontes” (GONÇALVES & SILVA, 2008, p.45). Sendo assim, entender os grandes curadores pressupõe entender a comunidade, as redes das quais eles estavam interligados à sua época, uma vez que, por maior que seja a influência de um curador ou o destaque de sua posição para a comunidade artística, sua autonomia encontra-se limitada por essa comunidade, que é

autonomamente mais forte.

1.1.4 Campo da arte e mundo da arte

Esta pesquisa traz em sua base o conceito de campo de Pierre Bourdieu, compreendido como dotado de uma autonomia relativa que permita uma autonomização em relação a outras esferas da vida como a econômica, a política, a religiosa etc, para que possa operar por leis próprias geradas no próprio campo. São microcosmos autônomos no interior do mundo social. Além disso, o campo é um espaço objetivamente estruturado onde ocorrem as ações, no qual as posições são dadas de antemão, situando os agentes como distintamente posicionados (BOURDIEU, 2008). Nesse espaço se manifestam disputas e relações de poder, já que o campo se estrutura a partir da distribuição desigual de *capital* (determinante da posição do agente em seu seio). Em sua formulação aparece a noção de sistema, denotando uma certa estaticidade nas relações de interdependência.

Outro conceito firmado por Bourdieu e que é útil para a análise da curadoria é a prática. Embora ele defina o conceito de prática (ou práticas) como senso prático, essa noção pode ser melhor compreendida quando estudamos sobre o *habitus*, ou seja, a capacidade de uma determinada estrutura social ser incorporada pelos agentes por meio de disposições para sentir, pensar e agir, sendo estas disposições flexíveis. É o *habitus* que produz práticas que por sua vez representam estilos gerais de vida, de atitudes, de posturas, de condicionamentos, dentro de informações sistemáticas válidas e reconhecidas, aceitas ou rejeitadas pelos indivíduos, grupos e classes. Neste sentido, interessa-me neste estudo observar a formação de visões de mundo (entendimentos sobre a arte) e de maneiras de atuar com a arte e no campo da arte por agentes de um novo campo. Como a prática da crítica se transforma, assim como a prática da curadoria se constitui a partir das disposições individuais e da constelação de posicionamentos?

Pierre Bourdieu utilizou-se tanto de análises quantitativas (como em seu estudo *O Amor pela Arte*) quanto de qualitativas, numa conciliação de muitas disciplinas (a exemplo da história, geografia, economia e psicologia), já que sua teoria busca superar as dicotomias entre o subjetivo e o objetivo, o agente social e os objetos/produções culturais, gerando uma análise relacional. Bourdieu acreditava que a noção de campo é uma construção que pode comandar ou orientar todas as opções práticas da pesquisa. Através deste conceito, é possível criar um arcabouço teórico onde o ponto fundamental do método, pode ser verificar que o objeto de estudo não está isolado de um conjunto de relações, das quais ele retira o essencial das suas propriedades. Entre o objeto e os acontecimentos sociais haveria um universo intermediário, o

campo, onde estariam inseridos os agentes e as instituições que produzem, reproduzem ou difundem as artes. Para ele, é a estrutura constitutiva do espaço do campo que comanda a forma das relações visíveis de interação e o próprio conteúdo destas. Cada estudo deste autor denotava a construção de uma metodologia não sendo possível, portanto, encontrar um método único e isolado.

Em suas análises, ele adota o processo hipotético-dedutivo, que consiste em concluir, a partir de hipóteses, o que é logicamente necessário sobre um objeto. Um processo (análise indutiva) em que a validade da relação entre a hipótese e a conclusão deverá ser confirmada ou infirmada empiricamente. Nesse ponto ele não inova: segue Durkheim, ao tratar o fato social como coisa, e conduz investigações sobre o terreno, confrontando as suas hipóteses com a realidade. Utiliza hipóteses numeráveis e controláveis, que devem implicar uma teoria sistemática do real, mas que não podem imputar os pressupostos à decifração dos dados. (THIRY-CHERQUES, 2006, p. 46).

Não pretendemos usar Bourdieu como um protocolo de metodologia e de análise ou mesmo replicar neste estudo a sua pesquisa de *As Regras da Arte* (já que o próprio autor desejava que a ciência não possuísse uma fórmula elaborada a priori, mas que fosse justamente construída na fricção com as teorias e o objeto e no questionamento constante durante a pesquisa), mas sim observar como sua teoria pode gerar métodos e análises de dados para engendrar nossa própria metodologia.

1.2 Sociologia das profissões

1.2.1 Jurisdição e ecologias ligadas

Para analisar a construção do campo da curadoria por uma perspectiva complexa e atual, esta pesquisa utiliza, além do conceito de campo de Pierre Bourdieu, a teoria de ecologias ligadas, usada por Andrew Abbott para analisar as profissões. Como se sabe, para Bourdieu um campo deve estar dotado de uma autonomia relativa que permita uma autonomização em relação a outras esferas da vida como a econômica, a política, a religiosa etc, para que possa operar por leis próprias geradas no próprio campo. Além disso, o campo é um espaço objetivamente estruturado onde ocorrem as ações, no qual as posições são dadas de antemão, situando os agentes como distintamente posicionados (BOURDIEU, 2008). Nesse espaço se manifestam disputas e relações de poder, já que o campo se estrutura a partir da distribuição desigual de *capital* (determinante da posição do agente em seu seio). Em sua formulação

aparece a noção de sistema, denotando uma certa estaticidade nas relações de interdependência.

Entendendo que o mundo social é muito mais dinâmico e complexo do que o conceito de sistema pode abarcar, trazemos para a discussão o termo ecologia. Andrew Abbott (2005) primeiro formula sua tese sobre a dinâmica das profissões em um livro chamado *The System of Professions*. Em um segundo momento, ele retrabalha sua teoria com a noção de ecologia. Segundo ele, o argumento ecológico é um velho conhecido da sociologia, já que foi amplamente utilizado pela Escola de Chicago e aplicado no estudo das ocupações (Hughes, 1971), na interação (Goffman, 1963), e, a mais famosa, no estudo dos fenômenos urbanos, desde a análise de doenças mentais ao marketing (Park, Burgess, e Mackenzie, 1925). O pensamento ecológico continua a ser importante em estudos urbanos, onde os anúncios repetidos de sua morte - de Alihan (1938), passando por Castells (1968) até Caro (2002) - testemunham a sua vitalidade, assim como o recente surgimento de modelos hierárquicos de efeitos comunitários (Bryk e Raudenbush 1992). Argumentos ecológicos também foram estendidos a partir de espaços urbanos físicos para espaços sociais abstratos. O celebrado conceito de Wallerstein (1976) de "sistema mundial" é, essencialmente, uma concepção ecológica, na visão de Abbott. Ele explica:

Ecological theory, however, has distinct limits. The usual ecological account considers a system of actors in a set of locations—countries in the world system, for example. But at the boundaries of such a system, ecological accounts usually make strong assumptions. In world systems theory, for example, religion figures as an unstudied external actor; the various states are bound into a patterned ecology of interaction, but the various religions are not. Only one part of the social world is conceived as subject to the constraints we call "ecological"; the rest is fixed. The same critique has been made for many years with respect to the Chicago School's unwillingness to study the external linkages, financial structure, and political economy of the city. (...) Instead of envisioning a particular ecology as having a set of fixed surrounds, I reconceptualize the social world in terms of linked ecologies, each of which acts as a (flexible) surround for others. I develop my argument around a particular ecological analysis, that of the professions. But this is merely an expository convenience. The argument does not presuppose any ecology as "central" but rather makes a general claim about the structure of the social process. Nonetheless, it is easiest to see how this new approach works if we begin with a particular ecological analysis and see how the new argument extends it. (ABBOTT, 2005, pp. 246)

Buscaremos fazer convergir conceitos gerados por teorias distintas para investigar o emergente campo da curadoria. Compreendemos que um campo constrói suas próprias regras que são compreendidas e compartilhadas por agentes e que funciona com certa autonomia, mas de forma interdependente (tanto como elemento agregador de sujeitos de um mesmo campo, quanto como inter-relação entre campos e forças próximos). A interdependência de campos

pode ser entendida também como ecologias ligadas, denotando maior complexidade e organicidade na relação destes campos. No caso da curadoria, podemos entendê-lo como um campo relativamente autônomo, mas interdependente de outros campos, uma ecologia ligada a outras ecologias como a produção artística, o mercado de arte, o estado, a crítica de arte, a museologia, a história da arte e que se reconfigura nos atritos, competições e adesões entre as ecologias. Como já foi discutido anteriormente, a Sociologia da Arte é um subcampo recente, em expansão e consolidação metodológica o que confere possibilidades de cruzamentos teóricos para melhor investigar o objeto. Parte-se do pressuposto de que a curadoria tem se tornado uma profissão com grande visibilidade e poder no campo das artes visuais internacionalmente, reorganizando uma ecologia de saberes e de práticas em torno da arte. Nos interessa em especial observar de maneira panorâmica como se deu o processo de transformação da prática da curadoria em diferentes contextos ao longo dos últimos 150 anos e como ela se coloca na atualidade como uma profissão global e um conhecimento altamente especializado e baseado na singularidade. Entende-se que as transformações ocorreram tanto em função de questões externas (por conta de mudança no lugar ocupado pelos museus na sociedade ocidental e a emergência de uma economia de eventos culturais, por exemplo), quanto de aspectos internos (a própria dinâmica artística que alterou o status do objeto de arte e a cadeia de legitimação e de apresentação da arte) e que uma profissão é interdependente e mutável.

Utilizaremos os conceitos de jurisdição e de ecologias ligadas de Andrew Abbott e da sua metodologia de análise. Aliás, todas as questões fundamentais de Abbott influenciaram este estudo: o entendimento de que a evolução das profissões na realidade resulta de suas inter-relações e que estas são determinadas na forma como esses grupos controlam seu conhecimento e sua habilidade, ou melhor, o controle de um conhecimento abstrato. A habilidade prática cresce de um sistema abstrato de conhecimento e o controle de ocupação se baseia em técnicas práticas. O fenômeno central da vida profissional e de seu trabalho é o que Abbott chama de jurisdição. As profissões desejam engrandecer-se na competição, assumindo esta ou aquela área de trabalho, que constituem uma "jurisdição" por meio de sistemas de conhecimentos profissionais. Uma variedade de forças internas e externas criam potencialidades para os ganhos e as perdas de jurisdição. A cada evento jurisdicional que ocorre a uma profissão leva profissões adjacentes a novas aberturas ou a novas derrotas. Analisar o desenvolvimento profissional é observar como ele é ancorado na estrutura social formal e informal e como ele inter-relaciona os links jurisdicionais entre profissões, que são interdependentes, determinando a história das profissões individuais. Outro aspecto norteador deste estudo é a disposição de Abbott de não

buscar enquadrar a profissão estudada num quadro fixo de propriedades, mas a partir da observação das peculiaridades e dinâmica própria do caso analisado, compreender como as profissões requalificam a teoria, o que parece ser o mais adequado no caso de profissões artísticas, que são um grande desafio para a sociologia das profissões, já que seus critérios clássicos – rendimentos, diploma, afiliação a associações profissionais – são pouco utilizáveis (HEINICH, 2008). Alguns anos após lançar seu livro *The System of professions*, Andrew Abbott revisa seu projeto teórico substituindo a noção de sistema por ecologias ligadas. Ao invés de visualizar uma ecologia particular como um conjunto fixo, Abbott reconceitualiza o mundo social em termos de ecologias ligadas. Desta forma, há uma condição de flexibilidade e de interconexão que se aproxima da complexidade das dinâmicas sociais.

1.2.2 A curadoria como profissão

Partindo das noções de ecologias ligadas e de campo cultural, estudar a curadoria como profissão significa observar as lutas, os embates, os deslocamentos e os rearranjos do campo da arte ao longo de dois séculos. Significa compreender uma prática que se modifica com o passar do tempo devido aos câmbios políticos, econômicos, sociais e culturais e, principalmente, a disputa de jurisdição sobre a legitimação e o entendimento da arte. O discurso corrente no mundo da arte é que repentinamente um agente que se encontrava nos bastidores do museu, cuidando da salvaguarda das obras de arte, passou a ser o protagonista de todo o sistema. Entretanto, precisamos contextualizar as mutações pelas quais passou a prática curatorial e sua relação com as modificações das práticas artísticas, numa dinâmica de interconexão e situada em contextos nacionais.

Apesar do teórico Boris Groys (2008) não se propor a tratar da questão da curadoria sob a perspectiva da sociologia das profissões, suas colocações sintetizam a disputa entre artistas e curadores que vai se firmar durante todo o século XX: a jurisdição sobre a arte. Ele afirma que “originalmente, a arte tornou-se arte por meio de decisões de curadores e não de artistas. Os primeiros museus de arte passaram a existir na virada do Século XIX e estabeleceram-se no decorrer desse século como consequência de revoluções, guerras, conquistas imperiais e pilhagem de culturas não-ocidentais. Todo tipo de objetos funcionais ‘bonitos’ - previamente usados para vários rituais religiosos, decoração de aposentos dos poderosos ou na manifestação de riqueza privada – foram coletados e expostos como obras de arte”. Os primeiros curadores eram aqueles que exerciam a função de catalogar, organizar, manter e expor trabalhos de arte nos museus. Boris Groys (2008) reflete ainda sobre a atitude de Marcel Duchamp se apropriar

de objetos do cotidiano e inseri-los no museu, os famosos *readymades* que passaram a ser produzidos nos anos 1910 e que ganharam dimensão pública quando A Fonte foi exposto no Armory Show, em 1913, o que modificou os rumos da produção artística desde então.

Ao exibir um urinol, Duchamp não desvaloriza um ícone sagrado, como os curadores de museu haviam feito. Ao contrário, ele eleva um objeto de produção massiva a um trabalho de arte. Desta forma, o papel da exposição na economia simbólica mudou. Objetos sagrados eram desvalorizados para produzir arte; hoje, em contraste, objetos profanos são valorizados para transformarem-se em arte. O que era originalmente iconoclasmo se tornou iconofilia. Mas esta mudança na economia simbólica já havia sido colocada em movimento pelos curadores e críticos de arte no Século XIX. (GROYS, 2008, p.44).

Iniciaremos a análise da profissionalização do curador tomando como exemplo a França, não apenas pelo fato de que o museu, em termos modernos, mais antigo do mundo está localizado lá, o Museu do Louvre³, mas também pelo movimento de profissionalização dos conservadores de museu que tomou corpo neste país. Além disso, há um lastro de estudos dentro do campo da sociologia das profissões que aborda a curadoria, o que nos oferece uma musculatura teórica sobre a qual poderemos acrescentar outros dados e robustecer nosso estudo. Nos basearemos nos textos de Frédéric Poulard sobre a profissionalização dos conservadores de museus e de Nathalie Heinich e Michael Pollack sobre a transição do curador de museu para uma singular posição de autor de exposições. Como observa Poulard, na França, os curadores de museus são um grupo profissional que se estabeleceu no século XIX, não apenas em Paris, mas também na maioria das províncias, que viam nessas instituições uma forma de fornecer uma âncora da identidade local e lugar simbólico (Georgel, 1994). Interessa ao autor pesquisar a estruturação progressiva da profissão dos curadores e o seu papel na modernização de museus franceses tendo como pano de fundo a atuação do Estado e das comunidades neste processo, assim como modelos culturais que lhe estão subjacentes. Levando em consideração o papel do governo neste processo, revela-se a ausência de uma clara passagem entre amadores e profissionais e revela a porosidade extrema que existe entre estas duas categorias de atores ao longo de décadas.

No século XIX, são muitos os museus locais em funcionamento por iniciativa de escolas de desenho, de uma academia de pintura ou simplesmente pelo interesse dos poderes municipais.

3 Esta instituição criou, em 1882, a *École du Louvre*, uma das primeiras escolas destinadas a formar curadores, missionários e escavadores, gerando a formalização e uniformidade de recrutamento e critérios de competência para a atuação nas instituições públicas. Inicialmente dedicada à arqueologia, logo expandiu seu alcance para a História da Arte, Antropologia e Línguas Antigas. Foi pioneira na implantação da cadeira de Museologia, em 1927.

En dépit d'une absence généralisée de moyens (Poulot, 2002), ces institutions sont déjà dirigées par des conservateurs. Il s'agit le plus souvent de peintres, de professeurs de dessin, d'instituteurs ou de bibliothécaires (Georgel, 2002). Ces profils, qui donnent la part belle aux artistes et aux divers professionnels connaissant la peinture, s'expliquent par le souci constant de donner à voir des oeuvres dans le meilleur état possible, à une époque où le métier de restaurateur n'existe pas encore. Contrairement à une idée largement répandue, ces conservateurs n'étaient pas seulement des notables exerçant une activité bénévole, les grands musées de province ayant toujours rémunéré leurs responsables (op.cit). (POULARD, 2012, p.33).

Diferentemente de suas contrapartes que trabalham nos museus nacionais, os curadores provinciais não alteram suas condições de trabalho no curso do século XIX. Segundo G. Bresc-Bautier (1998-1999), na Terceira República (1870-1940), o Louvre assiste à substituição dos primeiros artistas professores por estudiosos, o que acarretou uma maior especialização. O mesmo processo de especialização só iniciará para os curadores locais algumas décadas depois por conta do interesse da Frente Popular (nos anos 1930) em redefinir a missão dos museus franceses. Importante notar que este período corresponde justamente à emergência e ao estabelecimento da Arte Moderna, constituindo uma grande ruptura com os padrões acadêmicos e com toda a forma de fomento às artes visuais por meio do poder público. Ou seja, trata-se de uma produção artística que se coloca à margem do sistema oficial e não fará parte das coleções públicas inicialmente. Mesmo sendo contrária aos museus e ao estabelecido, a Arte Moderna não traz tantos desafios de ordem material, mas conteudística e formal. Este parêntese é importante para compreendermos a virada dos anos 1960 para a Arte Contemporânea e o reposicionamento do curador na ecologia das artes visuais.

Como apontado por Pierre Bourdieu (1996), a gênese do campo literário e do campo da arte ocorre na segunda metade do Século XIX. Os artistas desprendem-se do poder eclesiástico e aristocrático e passam a forjar com os novos agentes sociais novas disputas de consagração e de legitimação, num universo relativamente autônomo. A Arte Moderna está ancorada na noção de arte pela arte e que apesar de geralmente seu início ser apontado como a partir da década de 1860, Bourdieu encontra em Gautier, ainda em 1831, premissas que iriam transforma-se em referenciais para os artistas modernos, a saber: “desenvolver livremente a invenção intelectual, ainda que ela deva chocar o gosto, as convenções e as regras, odiar e recusar acima de tudo aqueles que os pintores designam como ‘merceeiros’, ‘filisteus’ ou ‘burgueses’, celebrar os prazeres do amor e santificar a arte, considerada o segundo criador” (BOURDIEU, 1996, p. 156). Não se pode, neste contexto, subestimar a importância da crítica de arte ou mesmo dos textos escritos por literatos no entendimento e na constituição do pensamento sobre a nova arte

que surgia. Nesse momento, os curadores não exercem qualquer poder sobre a produção emergente da época, pois sua função é organizar e expor as coleções históricas:

Nineteenth-century museums were marked by an obsessive curatorial fixation on chronology that overruled all other considerations, and completeness of displays dominated to the point where perceived gaps in the collection would happily be filled with plaster casts. (SCHUBERT, 2009, p. 25).

Havia uma vontade que os museus se "popularizassem", pois eram considerados pelo novo governo como elitistas. Este interesse também está ligado ao surgimento de uma nova ciência: a museologia. No século XVIII, o termo referia-se a todas as recomendações sobre a conservação das obras de arte. No período entre guerras, no entanto, o seu significado se estende ao estudo da apresentação das coleções para fins educacionais, tendo em vista a nova demanda social dirigida aos museus no mundo inteiro. Estas novas normas museológicas são discutidas no Escritório Internacional de Museus (IMO), criado em 1926, em Genebra, pela Liga das Nações⁴. Há uma busca pela requalificação dos museus após a I Guerra Mundial e o Museu do Louvre, um dos principais do mundo não poderia ficar de fora. Os museus provinciais não ficam à margem destas mudanças e os principais museus de Artes Plásticas, como os de Rouen, Strasbourg, Nice, Cannes, Albi e Lyon também passam por melhorias. Os novos padrões museológicos são expandidos para as regiões francesas, a partir de palestras na École du Louvre, em 1929, proferidas por Paul Vitry, curador do Louvre e fundador da Associação Geral dos Conservadores⁵.

Essas inovações, que refletem a vontade do Estado para influenciar o desequilíbrio cultural entre Paris e as Províncias (Peyrouzère, op.cit), foram possíveis graças a uma política de subsídios aos municípios e à nomeação de novos curadores. Esse processo gerou uma onda de requalificação dos trabalhadores dos museus, em especial dos curadores, que precisavam se

4 O *International Museums Office* (IMO) foi criado por decisão da *International Commission for Intellectual Cooperation* (CICI), Liga das Nações, em Julho de 1926. Dez anos depois, ele promoveu um estudo que resultaria em um projeto de Convenção para a Proteção dos edifícios históricos e das obras de arte em tempos de guerra e foi apresentado ao Conselho da Liga das Nações e da Assembléia Geral em 1938. O IMO encerrou suas funções em 1946 com o estabelecimento do sistema das Nações Unidas, a UNESCO, e do Conselho Internacional de Museus (ICOM). Dados conseguidos no site da UNESCO: <http://atom.archives.unesco.org/international-museums-office-imo>. Acessado em 26.12.2013.

5 Interessante notar que *L'Association Générale des Conservateurs des Collections Publiques de France* foi fundada em 1922, ou seja, antes que o IMO, e reconhecida como uma instituição interesse público em 1932. Surgiu como resultado da necessidade de padronização de práticas e de conhecimentos para um grupo profissional que se organizava e se profissionalizava. Informações obtidas no site da associação: <http://www.agccpf.com/agccpf>, acessado em 26.12.2013

inteirar dos novos princípios museológicos na École du Louvre. Em 15 de março de 1937, um decreto estabelece a criação de um edital de concurso público das pessoas que assumiriam o cargo de curadores e curadores adjuntos nos museus nacionais e nos museus da província.

Apesar do que parecem ser avanços, Frédéric Poulard acredita que ainda não podemos falar de uma nova "geração" que vem a substituir uma geração mais velha e ultrapassada,

Puisque parmi les conservateurs sensibilisés à ces nouvelles normes et entretenant des liens étroits avec Paris, nombreux sont ceux à être encore issus de la société locale (Vadelorge, op.cit). D'autre part, pour les rares d'entre eux à avoir suivi la formation de l'Ecole du Louvre, leur nomination ne se traduit pas nécessairement par une rupture avec les représentants de la société culturelle locale, dont l'activité contribue à la constitution et à l'enrichissement des collections de musées (Vadelorge, 1996). (POULARD, 2012, p. 34).

O autor afirma que o processo de fortalecimento do controle estatal sobre os rumos da cultura é realizado apenas sob o regime de Vichy (1940-1944), que reorganiza o sistema de museus na França pela Lei de 10 de Agosto de 1941. Esta lei acabou sendo validada após a II Guerra Mundial por conta de decreto de 31 de agosto de 1945. Foi dado prioridade para a reconstrução das instalações físicas e das reservas técnicas, o que implicava o trabalho de segurança e a compra de bens de capital, mas também a instalação de aquecimento e de eletricidade, danificados durante o período da guerra. A partir de 1945, museus europeus conseguem se reerguer graças ao Plano Marshall que viabiliza empréstimos para ajudar as autoridades locais a financiar o reerguimento de seus museus. Na França, museus nacionais e regionais são beneficiados com o investimento estrangeiro.

Importante observar que o controle e o suporte do Estado não passa apenas pela parte financeira, mas principalmente pela divulgação técnica dos princípios museológicos referendados pela École du Louvre. A partir do pós-guerra, o governo central incentiva os municípios a recrutar os curadores oficialmente reconhecidos, ou seja, aqueles que estão atualizados com os novos conceitos de museu, o que garantiria a modernização dos museus franceses. O recrutamento de novos profissionais, por meio de listas de candidatos aprovados é o meio encontrado pelo Estado para assegurar que requisitos científicos e técnicos sejam implementados. A "regularização" da gestão dos museus é uma das grandes preocupações da Direction des Musées de France, entre os anos 1950-1970. Segundo o autor, isto aparece nos relatórios das reuniões da Commission des Musées de Province, que são responsáveis por aconselhar sobre todos os assuntos relacionados aos museus, passando pela criação de material, ampliação ou transformação dos museus, mas também sobre a destinação de verbas. A renovação dos museus da França também acarretou uma grande mudança da prática da

profissão, principalmente a partir dos anos 1980, caracterizada por um aumento significativo de tarefas de gestão, devido à diversificação das missões dos museus, tais como o desenvolvimento da vocação social e pedagógica (Poulard, 2007a) e a necessidade das instituições passarem a ampliar suas vias de arrecadação financeira, via abertura de lojas de museus e venda de produtos derivados das coleções (Benghozi Bayard, 1993). Além disso, houve o fortalecimento da burocracia que passou a demandar novas exigências administrativas e financeiras. Os anos 1970 representam também o início do turismo cultural de massas e da cultura do lazer. O gradual barateamento das viagens de longa distância beneficiou uma indústria que até então voltava-se para uma elite. Governos passaram a ver a afluência de turistas como uma de suas maiores fontes de arrecadação e os monumentos históricos e grandes museus ganharam centralidade como atrativos turísticos.

Em meio a tantas transformações e novas configurações macro políticas e econômicas, a profissão de curador passou a ser percebida como uma profissão em crise. Nathalie Heinich e Michael Pollack listam como fatores de câmbio:

a crisis os expansion in the wake of increases in the number of posts (made possible by the swelling of public funds dedicated to culture and made necessary by the intensification of 'cultural' practices, in terms of the consumption of artistic products); a crisis, by correlation, brought about by the widening of recruitment criteria and the opening up of entry routes into the profession (since the creation of a competition accessible to anyone with a university degree, in addition to the traditional recruitment by the *École du Louvre* and, recently, to any *Ecole du patrimoine* graduate) as well as the multiplication and diversification of the institutions concerned (of the 1,200 museums in France, 34 are national, the remainder being either 'classified' or simply 'controlled', public or private, Fine Arts, the sciences, technical, ecomuseums, etc.); a crisis, finally, in the division of labour with an increasing specialization of tasks allocated to the various categories of curators. (HEINICH & POLLAK, 2000, p.232).

Segundo Heinich & Pollak, a curadoria na França era uma atividade que atendia os critérios que Parsons desenvolveu para conceituar uma profissão (acesso regulamentado, mecanismos de cooptação objetivadas, um código de ética profissional estabelecido, um controle relativamente autônomo do campo por seus pares) e os de Weber, que definia profissão como "uma ocupação altamente burocratizada com as regras que regem o funcionamento do Estado (um padrão de carreira previsível). As mudanças que atingiram a prática curatorial a partir dos anos 1980 poderiam ser tidas, por uma perspectiva mais funcionalista, como um processo de desprofissionalização. No entanto, esses autores pontuam que a profissão de curador está completamente imbricada com o mundo da arte e que se reconfigura no decorrer

das alterações do fazer artístico. Ou seja, precisamos analisar com mais atenção as alterações na dinâmica artística para compreender como a profissão de curador foi ressignificada não apenas na França, mas internacionalmente.

1.2.3 O curador como autor

Não há uma data ou um marco específico que sanciona o início da Arte Contemporânea. Alguns especialistas apontam o fim da II Guerra Mundial como o início de uma nova etapa da história da arte. Outros, localizam seu início na década de 1960. Os conservadores de museus corroboram com o segundo grupo. Eles foram os primeiros a considerar a noção de arte contemporânea, pois se viram sem parâmetros para lidar com obras de arte que diferiam completamente do que chegava aos museus até então. A produção artística passou a extrapolar e subverter os suportes tradicionais, além de se tornar muitas vezes ações sem sequer serem materiais. Os curadores dos museus tomaram consciência da ambiguidade do seu papel: o que significa ser conservador – aquele que assegura a perenidade das coisas – de uma arte em processo e que, sobretudo durante esta segunda metade do século, se terá permitido múltiplas metamorfoses, desvios e subversões⁶. A arte das vanguardas históricas (compreendidas entre 1910 e 1940), que havia criticado e desafiado os códigos estabelecidos do que era arte, assim como todo o sistema artístico vigente, tido como burguês, já estava musealizada e formatada nos livros de história da arte moderna⁷ mundo afora. O que aparentemente foi um fracasso das vanguardas, pode também ser entendido como consequência. O mundo da arte contra o qual se colocavam os artistas de vanguarda compreendia as academias de belas artes, os sistemas dos salões de arte oficial e museus como o Louvre. A própria autonomização do campo da arte propiciou a emergência de uma nova ecologia, divergente, mas ligada àquela ecologia existente. Desta nova ecologia participavam críticos de arte, marchands, colecionadores, historiadores da nova arte e diretores de museus, tendo a exposição como o veículo principal de enunciação. A história da arte do século XX passou a ser escrita por meio das exposições⁸.

Obviamente que esta nova ecologia desencadeada por transformações na dinâmica

6 Esta é a tese apresentada pela crítica de arte francesa Catherine Millet (1997) na abertura de seu livro *A Arte Contemporânea*.

7 O MoMA, Museu de Arte Moderna de Nova York, foi fundado em 1929 e serviu de modelo para museus de arte moderna em várias partes do mundo. No Brasil, os museus de arte moderna do Rio de Janeiro e de São Paulo foram inaugurados no final dos anos 1940.

8 Destaque para a leitura feita sobre a Arte Moderna por Alfred Barr, primeiro diretor do MoMA, em exposições do início dos anos 1930 que influencia ainda hoje a compreensão sobre a genealogia da arte do século passado.

artística alterou a prática curatorial. A partir dos anos 1960, muitas das obras de arte passaram a ser feitas especificamente para uma exposição, respondendo ao contexto, o que alterou profundamente o status das instituições, deixando de ser um espaço de simples apresentação para o um lugar discursivo. Isto colocou o curador como um cúmplice ou colaborador direto do artista e não mais como aquele que salvaguarda fisicamente ou distribui uma obra de arte nas paredes da galeria “ (...) artists and curators were knowingly involved in a parallel process of making and organizing that was geared toward a future moment of display, with the eventual exhibition being the result of these labors and with art often being specifically created or adapted for particular exhibitions instead of being available as preexisting, fixed, autonomous works ready for selection and display” (HEINICH & POLLAK, 2000, p. 243)

Deste modo, ocorre uma redistribuição e redefinição das funções tradicionalmente dadas ao curador e novas posições começam a surgir. A tarefa que ocupava o nível mais baixo da hierarquia entre as quatro que definiam o trabalho do curador (salvaguarda do patrimônio, enriquecimento das coleções, pesquisa e apresentação) (HEINICH & POLLAK, 2000), passa a constar como a principal, numa clara alteração da economia da arte (esta nova economia é estruturada nas cada vez mais frequentes exposições temporárias, que dividem espaço com as mostras permanentes das coleções nos museus). Ao mesmo tempo, a exposição, ou seja, a apresentação pública, aliada à capacidade de colaboração com o artista, é o único âmbito em que há uma certa permissão para uma personalização. Gradualmente, o curador passa a ser um autor.

Heinich & Pollak (2000) exemplificam esta mudança de função, expectativa e status da profissão com o caso de um curador de um museu francês que organizou uma exposição sobre o mesmo artista num intervalo de 20 anos:

When organizing the first exhibition (Bonnard at the Orangerie, 1966), all he had to do was select the works (with little scientific concern and excluding any demonstrative impulse), write to the collectors in order to obtain the loans and hang the works (with an equally limited museological concern). (...) Twenty years later for an exhibition at the Centre Pompidou of the same painter and organized by the same curator, the catalogue had grown into an immense monograph (inaccessible to a private publisher), evidence of a deepening scientific determination to demonstrate a specific objective (in this case Bonnard's modernity). This time the curator had a large staff under his command primarily for the physical installation which attracted far more attention than the first time, with a particular accent on visualization, on sensitizing the public (including a not very informed public) to what the work cannot reveal on its own. (HEINICH & POLLAK, 2000, p.236).

A alteração do papel do curador exige uma perspectiva singular e menos “burocrática”.

Faz parte deste processo de autonomização do campo da curadoria, o surgimento da função dos *faiseur d' expositions* (em francês) ou *Ausstellungsmacher* (em alemão), ou seja, dos organizadores de exposições de arte contemporânea que trabalham de forma independente a partir de convites de instituições. O que até então era uma profissão atrelada às coleções públicas nos museus transformou-se numa prática profissional mais independente. Como pontuado por Paul O'Neill: "Bruce Altshuler retrospectively claimed that this critical moment in twentieth-century exhibition history was the beginning of the "world of advanced exhibitions" and the "rise of the curator as creator" (O'NEILL, 2012, p.14). Até o final dos anos 1960, a função de curador *freelance* permaneceu relativamente localizada. Isto significava não apenas atuar nacionalmente, mas também fazer exposições e acompanhar o trabalho de artistas locais. Todavia, curadores como Germano Celant (França), Lucy Lippard (EUA), Seth Siegelaub (EUA) e Harald Szeemann (Suíça) começaram a contextualizar cenas distintas de Arte Contemporânea - com artistas ligados ao movimento Fluxus, à Arte Povera, ao pós-minimalismo e ao conceitualismo dos Estados Unidos, Europa, Reino Unido e América Latina - em exposições coletivas internacionais pela primeira vez. Muitas dessas exposições lograram o reconhecimento internacional tanto dos artistas participantes quanto dos curadores. A curadoria passou a ser produtora de conhecimento.

O novo estado da curadoria levou ao estabelecimento de novas demandas. Em 1967, foi iniciada informalmente a primeira associação que agregava curadores que trabalhavam com Arte Contemporânea, a *IKT - International Association of Curators of Contemporary Art*. A primeira reunião aconteceu na Akademie der Künste, em Berlim Ocidental, e reuniu 40 curadores, principalmente alemães, e serviu como uma plataforma de intercâmbio entre os responsáveis por exposições. Entre os poucos membros internacionais encontravam-se profissionais da Holanda, Dinamarca, Suécia e Suíça. No ano seguinte, juntaram-se ao grupo, representantes das instituições de arte britânicas e francesas, incluindo o chefe do Arts Council da Inglaterra e do Instituto de Arte Contemporânea (ICA), de Londres, e os diretores do Centro Nacional d'Art Moderne e Centro Nacional d' Art Contemporain, de Paris. Embora não houvesse nada muito estruturado, todos os envolvidos compartilhavam o desejo de tornar o ato de expor Arte Contemporânea, num parâmetro mais profissional e internacional. Havia um grande interesse em enfatizar os processos de troca de informações e mesmo de exposições e não apenas o propósito de firmar uma associação por fins burocráticos apenas⁹.

9 Informações obtidas na dissertação de mestrado de Stephanie Seidel sobre as origens da IKT. Vide SEIDEL, Stephanie. 2010. The establishment of the International Association of Curators of Contemporary Art (IKT) in context of the contemporary art field 1967-1973. *IKT Site*, Osnabrück (Germany). Disponível

In creating the IKT, they were looking for a solidarity effect and saw the association not as a bureaucratic body but as a practical aid in the pioneering task of organizing exhibitions. Many of the exhibition makers were new to the field or had just completed their university studies, finding themselves confronted for the first time with running an exhibition of contemporary art with the many tax, insurance and transport aspects this entails. These issues could be aired at the IKT meetings. One of the main components of the annual conferences was the exchange of exhibitions - the so-called *exhibition market* (*Ausstellungsbörse*) - allowing the best possible use of the institutions' low budgets. Issues concerning professional image were also the subject of debate. (SEIDEL, 2010, p. 2).

Interessante notar que boa parte dos curadores fundadores da IKT trabalhavam em instituições que lidavam com arte, mas que não eram museus. Na Alemanha, existiam as *Kunsthallen*, centros de arte que não tinham coleções. Nestes espaços ocorriam exposições temporárias, o que aquecia o mercado emergente de exposições. A Associação Internacional de Curadores de Arte Contemporânea surge, portanto, ocupar um lugar de articulação entre curadores que não se encaixavam mais com o perfil já estabelecido, por exemplo, no CIMAM (Comitê internacional de museus de arte moderna).

Most IKT members did not work in museums though since most museums at that time had a conservative, bourgeois attitude towards art and saw their role as consisting solely in presenting historic values. This was often achieved in an antiquated manner and frequently had negative effects. In contrast exhibition makers, including members of the IKT aimed to achieve a progressive style of exhibiting inspired by institutions in the Netherlands and the USA. (SEIDEL, 2010, p.3).

Nos anos 1970, a IKT passa a interligar curadores institucionais (com pensamento mais aberto e “progressista” e curadores freelances, que começam a se tornar mais frequentes). Para Nathalie Heinich e Michael Pollack, a função do curador de exposição parece ser um caso de “desprofissionalização”, ao contrário do processo de profissionalização observado originalmente na posição do curador de museu. Esta desprofissionalização é marcada especificamente pela desregulamentação no acesso ao emprego, a desinstitucionalização dos critérios de competência (a não obrigatoriedade de possuir um diploma ou uma posição específica para poder ser um curador de exposições), uma expansão no campo de atividade intelectual, uma individualização do produto, onde a “assinatura” do curador torna-se muito

mais importante do que o próprio trabalho do artista e uma redefinição de competência em termos de singularização (originalidade), e a ausência de regras reconhecidas coletivamente.

However, the position of exhibition 'creator', regarded with suspicion as long as it is evaluated according to the traditional criteria of museological professionalism (collectively regulated, autonomized and desingularized, if not bureaucratized), is, at the same time, susceptible to a valorization produced by other criteria proper to the larger field of intellectual and artistic producers. Therefore, it is in the name of the privilege accorded invention and creation – of the singularity of the individual creator of an artwork and his or her capacity for innovation when faced with the solidified traditions in the institutions – that the original work, the combination of works and documents which constitutes an exhibition, can be judged. In other words, in extremis, it is as auteur that an exhibition curator will eventually be regarded. This is certainly an extreme position, but it is the passage of this extreme which is of interest to us here. (HEINICH & POLLAK, 2000, p. 238).

Os autores supracitados comparam o novo estágio da profissão de curadoria com o processo de reorganização do cinema francês, que assumiu seu status de cinema de autor, aquele em que o produto cultural é moldado ao estilo do seu autor, carrega traços da personalidade de seu autor, sendo resultado de uma forma de olhar para o mundo. Trazendo para o campo da arte, a questão principal que se coloca no status do curador como autor é justamente que seu “produto” só pode acontecer por conta da existência do trabalho do artista. Ou seja, há uma disputa por jurisdição da arte entre os artistas, que conceituam e realizam a obra de arte, e o curador que a expõe, trazendo à tona sentidos por conta da vizinhança com outras obras ou mesmo pelo contexto em que o trabalho se apresenta. No entanto, Heinich & Pollak omitem este detalhe fundamental ao comparar os campos do cinema e das artes visuais.

Apesar desta falha (no nosso entender), os autores abrem uma discussão muito pertinente para o campo da arte. Eles acreditam que a sociologia das profissões também deveria incluir a noção de criadores individuais de status, pessoas capazes, em períodos de crise ou de redefinição da paisagem profissional, de criar e encarnar novas posições:

More precisely, we can discern three possible examples in the relations between individual and professional identity. In the first, individual characteristics precede identity (which was the case with certain artists at the beginning of the Renaissance); in the second, it is precisely from among the 'individual creators of status that a new identity is constructed, crystallizing around eponymous figures (Raphael, Leonardo da Vinci or Michelangelo among Renaissance artists, Van Gogh as the figure of the accursed artist, Orson Welles or Godard as film auteurs). Finally, the third case is one where a collective identity, however constituted, acknowledged and, at times, even institutionalized, precedes the individuals, condemned as they are either to construct their personal identities in terms of the collective one (often in

reference to the heroic individuals they incarnate), or to deconstruct it with a novel identity strategy (as Duchamp did for example)¹⁰. (HEINICH & POLLAK, 2000, p. 246).

1.2.4 A ecologia da curadoria na atualidade

Se o curador na atualidade é um autor e sua posição afasta-se do processo de qualificação profissional esboçado anteriormente, como se estabelece esta nova ecologia? O aumento de uma demanda por curadores num nível global desde os anos 1980¹¹ levou ao estabelecimento de novas formas de recrutamento, de formação e de legitimação. Apesar de não ser uma profissão regulada por lei, o campo da curadoria é protegido pelo reconhecimento dos pares e por leis invisíveis para os leigos. Assim como em qualquer ofício criativo, é dependente de uma rede de relações, de acúmulo de capital cultural e de um rol de projetos considerados bem sucedidos pelo campo da arte. Não há regras, receitas e estágios prontos e certos para chegar ao topo da carreira e isso é o que faz da curadoria uma profissão entrelaçada com as novas leis do mercado internacional do trabalho.

Apesar da entrada na profissão não exigir diploma, cursos de curadoria foram criados para atender a esta nova demanda por mão de obra especializada e tem constituído um campo de conhecimento. As primeiras escolas surgiram justamente onde já havia um sistema de museus e uma regulamentação da profissão de curador: em Grénoble (França, em 1986), em Nova York, (Bard College, em 1988) e na Holanda (De Appel, em 1991). Nelas, os alunos são encorajados a empreender um percurso investigativo que leve à construção de um projeto curatorial. Elas criam redes de relações em que afinidades se convirjam, fomentam uma pausa reflexiva sobre curadoria que é enriquecida por discussões coletivas e causam a aproximação com referências precisas. Trata-se ainda de uma chance de adentrar de forma mais direcionada no mercado de trabalho. O contato com profissionais maduros contribui para uma transmissão de conhecimento geracional que será ressignificado, gera trocas de opiniões e ajuda a talhar a personalidade do discípulo. Ainda assim, tudo isso pode ser conseguido também com estágios em instituições, frequência em ateliês de artistas, circulação sistemática por exposições

10 Importante salientar que Nathalie Heinich se espelha no trabalho de Norbert Elias, *Mozart – a Sociologia de um Gênio*, e vai esboçar uma espécie de sociologia da singularidade. Em 1995, ela publica um livro sobre o curador Harald Szeeman, pioneiro na posição de curador freelance.

11 Até o início dos anos 1980 existiam três bienais de arte no mundo. Hoje, existem mais de 200 bienais espalhadas por todos os continentes. Trata-se de um mercado de trabalho competitivo e altamente especializado.

institucionais e independentes, contato direto com profissionais admirados.

A obtenção de certificados que oficializem a obtenção de certas ferramentas importantes para o exercício da curadoria tem pesos diferentes na Europa, Estados Unidos e nas regiões com sistemas da arte em desenvolvimento. Como apontado numa matéria do US News and World Report¹², a maior parte das instituições norte-americanas ao contratarem curadores levam em consideração títulos de mestrado e doutorado na área de conhecimento do candidato, como História da Arte ou Museologia. Todavia, o critério de peso para convites e seleção de concursos abertos para a ocupação de postos institucionais são as realizações alcançadas pelo curador em termos de exposições, publicações e projetos. Na Europa, idem. Segundo Andrea Bellini, em seu texto *Between Illusion and Hope* (Entre ilusão e esperança), publicado em 2006 na revista Flash Art, os estudos de curadoria ainda não geraram muitos nomes que fazem a diferença: “... Essa dificuldade é confirmada por uma verdade inegável: hoje, quase todos os curadores mais ativos e interessantes, até entre os mais jovens, não estudaram em escolas de curadoria e vieram dos mais diversos horizontes educacionais”. O texto de Bellini ainda aponta para a similitude das grades curriculares e afirma que a maior diferença entre os cursos é o lugar onde acontecem (Londres, Seoul, Ljubljana, Tóquio, Amsterdã, Nova York etc).

De fato, encontramos de maneira geral em seus currículos, a preocupação no aprofundamento de noções de Teoria e História da Arte, Escrita Crítica, Sociologia da Arte, Estética, Gestão Cultural e Projeto de Exposição, entre outras. Como lembra Lisette Lagnado (2008 p. 13), “os estudos curatoriais (tradução do termo anglo-saxão *curatorial studies*) consolidados em paralelo com o processo mundial de privatização da cultura, estão inseridos no cinzento contexto das leis de mercado”. Com o fortalecimento do processo do neoliberalismo o sistema da arte contemporânea ganhou novas dimensões e alcance. Lugares até então isolados e silenciosos passaram a fazer parte da rota da Arte Contemporânea. Instituições, bienais, feiras, cursos começaram a ser criados reformulando o mapa do sistema. Não podemos de todo unificar os motivos e os formatos, pois cada contexto passou a gerar respostas a partir de demandas semelhantes.

O fato é que o campo da curadoria tem firmado sua dinâmica interna, baseada na interrelação com a produção artística e com a própria produção curatorial. Como campo de saber, espera-se que as exposições acrescentem perspectivas e entendimentos ao que já está constituído. Entretanto, o alargamento do circuito da Arte Contemporânea torna a tarefa de

12 Edição de 28 de dezembro de 2009.

estar atualizado com o que se produz praticamente impossível. Ao mesmo tempo em que atende a um movimento de globalização e de sofisticação cognitiva, o campo da curadoria busca singularidade. É entre paradoxos, dilemas e ressignificações que novas ecologias são constituídas no mundo da arte, sendo a curadoria um de seus pontos mais relevantes.

1.3 Percorso metodológico

A metodologia desta pesquisa apoiou-se nas reflexões trazidas por autores que se dedicam a conceituar e a elaborar parâmetros para a pesquisa qualitativa, tais como Denzin, Bryman e Silverman, que situaram os questionamentos contemporâneos com relação à objetividade, à verdade e aos critérios de validação da ciência. Como bem coloca Bryman, “a ‘ciência’ é um termo extremamente carregado que pode significar muitas coisas” (Apud SILVERMAN, 2009, p. 252) e precisamos atualizar nosso olhar para ela, a partir das reformulações tecidas nos últimos 40 anos, sendo elas: “a reviravolta linguística que, em princípio, inclui textos científicos dentro da categoria de construção social; As críticas feministas que buscam identificar a base sexista de algumas alegações de “objetividade”; E a reviravolta pós-moderna, em que as etnografias são interpretadas como “histórias do campo” que irrefletidamente constroem o ‘outro’”(DENZIN & LINCOLN, 2000, P. 17). Essas ponderações aproximam-se das crenças que alimentavam meu ceticismo e me fizeram sentir à vontade para encarar essa jornada. Ao mesmo tempo, estas séries de transformações acarretaram uma mudança na nossa expectativa a respeito do que esperamos trazer à tona com uma pesquisa nas Ciências Sociais. Não mais esperando “descobrir” a verdade final sobre o assunto, mas sim apresentando uma perspectiva como resultado de um estudo que tem um autor situado e um contexto que limita e oferta condicionantes. Denzin afirma que a “escolha das práticas da pesquisa depende das perguntas que são feitas, e as perguntas dependem de seu contexto (NELSON et al., 1992, p.2), do que está disponível no contexto e do que o pesquisador pode fazer naquele cenário” (DENZIN, 2006, p.18).

Tendo essas questões em vista, só eu posso fazer as perguntas a que me propus e respondê-las da maneira em que o fiz, já que elas (perguntas e respostas) são frutos de minha vivência no campo da arte e de minhas interpretações sobre as leituras feitas no percurso do doutorado e estão carregadas de minha inflexões, dificuldades, desconfortos e curiosidades. Obviamente que esta investigação foi orientada pela bibliografia especializada, criando uma dinâmica que é ao mesmo tempo individual e coletiva, e levou em consideração todos os cuidados necessários para que este estudo atendesse às exigências de qualidade do campo das

ciências humanas, sabendo que “o trabalho torna-se científico através da adoção de métodos de estudo apropriados a seu objeto de estudo. Portanto, a ciência social é científica na medida em que usa métodos apropriados e é rigorosa, crítica e objetiva em seu manejo de dados” (SILVERMAN, 2009, p. 252).

Apesar de não se crer mais numa contraposição absoluta entre métodos quantitativos e qualitativos, já muito bem conceituada pelos autores supracitados, minha pergunta só poderia ser respondida pelos métodos qualitativos, já que o interesse desta tese é investigar a gênese do campo da curadoria no Brasil, baseada em estudos de caso de três curadores históricos brasileiros. Ou seja, o raciocínio deste estudo e a complexidade dele convergem para uma abordagem qualitativa, tendo em vista que

a palavra qualitativa implica uma ênfase sobre as qualidades das entidades e sobre os processos e os significados que não são examinados ou medidos experimentalmente (se é que são medidos de alguma forma) em termos de quantidade, volume, intensidade ou frequência. Os pesquisadores qualitativos ressaltam a natureza socialmente construída da realidade, a íntima relação entre o pesquisador e o que é estudado, e as limitações situacionais que influenciam a investigação, além disso, enfatizam a natureza repleta de valores da investigação e buscam soluções para as questões que realçam o modo como a experiência social é criada e adquire significado. Já os estudos quantitativos enfatizam o ato de medir e de analisar as relações causais entre variáveis, e não processos. Aqueles que propõem esses estudos alegam que seu trabalho é feito a partir de um esquema livre de valores. (DENZIN, 2006, p.23).

A construção dos dados desta pesquisa alinhavou um amplo levantamento bibliográfico e documental, incluindo textos escritos pelos personagens examinados, matérias e críticas de jornais sobre eles e seus projetos, catálogos, cartas, memorandos, bilhetes, diagramas e fotografias, favorecendo a triangulação, entendida como uma forma de assegurar uma compreensão mais profunda do fenômeno estudado, já que como nos lembra Silverman:

a realidade objetiva nunca pode ser captada. A triangulação não é uma ferramenta ou uma estratégia de validação, mas uma alternativa para a validação (FLICK, 1998, p. 230). A melhor maneira então de compreendermos a combinação de uma multiplicidade de práticas metodológicas, materiais empíricos, perspectivas e observadores em um único estudo é como uma estratégia que acrescenta rigor, fôlego, complexidade, riqueza e profundidade a qualquer investigação (Denzin & Lincoln, 2000, p.5). (SILVERMAN, 2009, p.262).

No entanto, como volta a pontuar Silverman, não podemos nos esquecer que “mesmo quando usamos um único modelo analítico, pode ser enganoso agregar dados para chegar a uma “verdade” geral. Como dizem Hammersley e Atkinson, “não se deve adotar uma visão ingenuamente 'otimista' de que a agregação de dados de diferentes fontes vai com tranquilidade

ajudar a produzir um quadro mais completo” (1983: 199)”.

Este estudo baseou-se ainda no conceito de pesquisador *bricoleur*, aquele que emprega “quaisquer estratégias, métodos ou materiais empíricos que estejam ao seu alcance (BECKER, 1998, p.2). Havendo a necessidade e que novas ferramentas ou técnicas sejam inventadas ou reunidas, assim o pesquisador o fará. As opções de práticas interpretativas a serem empregadas não são necessariamente definidas com antecedência” (DENZIN, 2006, p.18).

Este projeto de pesquisa iniciou alicerçado nas entrevistas semi-estruturadas com os curadores analisados, mas foi sendo modificado ao longo do tempo do doutorado. Primeiro houve a morte de um dos entrevistados, o pesquisador e curador Walter Zanini. O eixo central da pesquisa, ou seja, as entrevistas semi-estruturadas para os três estudos de caso, teve que ser revisto e a assimetria causada pela ausência de um dos três personagens analisados, foi avaliada com cuidado. Não que se acredite que a fala do entrevistado seja mais “verdadeira” do que outras formas de se aproximar de um fato, sendo uma das versões possíveis, mas cria um relevo com relação aos demais personagens que avaliamos como indesejado.

Passos metodológicos

– **Pesquisa documental: levantamento de fontes primárias documentais (catálogos, textos, cartas, reportagens, diários, fotografias) dos e sobre os curadores analisados;**

A pesquisa documental é um passo importante e delicado em qualquer pesquisa no âmbito das Ciências Sociais. A partir dos questionamentos trazidos pela virada linguística, pós-estruturalismo, epistemologias feministas e Cultural Studies, o documento passou a ser colocado sob escrutínio e deixou de ser um elemento verdadeiro em si e acima de qualquer suspeita. Alguém com intencionalidade escreveu o documento por algum motivo e para um destinatário, ou seja, está enredado numa teia de relações e de interesses. O documento referenda uma visão, uma versão, e deve ser visto como uma peça multidimensional, complexa e incompleta. Como ponderam Peter Manning e Betsy Cullum-Swan, “a text, in poststructuralist terms, is not an object or thing, but an occasion for the interplay of multiple codes and perspectives. One must seek to extract and examine the operations or means by which meaning is conveyed (vide Derrida, 1976; Kristeva, 1980, p. 37)” (MANNING, 1994, p. 468). Entretanto, esta perspectiva crítica não deve minimizar a importância que um documento tem para um estudo. Pois, “como ressalta Tremblay (1968: 284), graças ao documento, pode-se operar um corte longitudinal que favorece a observação do processo de maturação ou de

evolução de indivíduos, grupos, conceitos, conhecimentos, comportamentos, mentalidades, práticas, etc., bem como o de sua gênese até os nossos dias”. (CELLARD, 2008, p. 295).

Alerta e imbuído de uma mirada crítica, o pesquisador *bricoleur* precisa observar atentamente algumas etapas no processo de construção de um corpus satisfatório de tal maneira que seja possível esgotar todas as possibilidades de se conseguir informações relevantes para sua pesquisa. Para Cellard:

a experiência pessoal, a consulta exaustiva a trabalhos de outros pesquisadores que se debruçaram sobre objetos de estudo análogos, bem como a iniciativa e a imaginação, também integram adequadamente a constituição desse corpus: os pesquisadores mais aguerridos sabem que os documentos mais reveladores se escondem, às vezes, em locais insuspeitos. De resto, a flexibilidade é também rigor: o exame minucioso de alguns documentos ou bases de arquivos abre, às vezes, inúmeros caminhos de pesquisa e leva à formulação de interpretações novas, ou mesmo à modificação de alguns dos pressupostos iniciais. (CELLARD, 2008, p. 299).

O autor pontua que a leitura de um documento deve ser cercada de alguns cuidados necessários para que o rigor seja mantido: o contexto, o autor/os autores, a autenticidade e a confiabilidade do texto e a natureza do texto.

Compreendidas as questões teóricas que envolvem a pesquisa documental, o grande desafio deste estudo foi o acesso aos arquivos nas instituições brasileiras e aos acervos pessoais. Cada centro de documentação tinha suas regras e compreendê-las e encaixá-las nas possibilidades de tempo da pesquisa de campo, empreendida entre fevereiro e outubro de 2015, foram um desafio. Foram priorizados os arquivos institucionais, haja visto a dificuldade de acessar os arquivos pessoais dos curadores analisados.

Na época da pesquisa de campo, Aracy Amaral encontrava-se muito ocupada com os preparativos de sua exposição *Panorama da Arte Brasileira*, e como seu acervo ainda encontrava-se em casa, ficou inacessível. Frederico Morais dispôs-se a receber-me durante um dia em sua casa, onde também encontra-se seu arquivo, para uma entrevista que durou 2 horas. Posteriormente, alguns documentos solicitados foram fotografados e enviados por Stefania Paiva. O arquivo pessoal de Walter Zanini foi doado para o MAC-USP, mas até o momento de encerramento da pesquisa de campo, ele ainda não estava disponível para a consulta. A pesquisa de campo deu-se majoritariamente nas consultas ao arquivo do Museu de Arte Moderna de São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, Museu de Arte Contemporânea da USP, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e a Biblioteca Nacional.

A grande lacuna de material para esta tese foi a inacessibilidade ao arquivo da Associação Brasileira de Crítica de Arte, que localiza-se na Unesp. Houve duas tentativas de

visita durante o ano de 2015, mas a coordenadora do arquivo negou o acesso, alegando que a documentação passava por uma sistematização e estava fechado para consultas. A ausência de um estudo sociológico aprofundado da crítica de arte como campo também foi uma dificuldade sentida na construção de dados desta tese. Os dados conseguidos sobre a ABCA foram obtidos em matérias de jornais, alguns textos historiográficos e textos dos críticos, não sendo possível analisar com maior clareza e profundidade as dinâmicas das disputas internas e a construção da identidade profissional da crítica de arte.

O contexto

Todo documento tem um contexto que o moldou. Pode soar óbvia esta afirmação, mas ela é importante para que não leiamos o documento com os valores e lentes da atualidade. O estudo do contexto social, econômico, político e cultural nos situa na mentalidade e realidade do autor do documento e em seu lugar social, minimizando a influência e a presença do pesquisador. Ou melhor, “tal conhecimento possibilita apreender os esquemas conceituais de seu ou de seus autores, compreender sua reação, identificar as pessoas, grupos sociais, locais, fatos aos quais se faz alusão, etc. “. (CELLARD, 2008, pp. 299). Novamente, reitero que não há documento neutro e que o documento não é simplesmente “coletado”, mas construído numa rede semântica e contextual, numa interação entre pesquisador e documento. No entanto, esta interação deve ser observada e analisada, deixando claro o novo contexto construído. Portanto, deveríamos falar em contextos: um originário do tempo e do local do documento encontrado e o contexto do pesquisador, que está situado em sua biografia, em seus pressupostos teóricos e em suas condições de pesquisa.

O autor ou os autores

André Cellard nos orienta a avaliar a identidade da pessoa que se expressa no documento para que possamos ter uma noção de seus interesses e dos motivos que a levaram a escrever. “Elucidar a identidade do autor possibilita, portanto, avaliar melhor a credibilidade de um texto, a interpretação que é dada de alguns fatos, a tomada de posição que transparece de uma descrição, as deformações que puderam sobrevir na reconstituição de um acontecimento”. (CELLARD, 2008, pp. 300). E principalmente:

na mesma ordem de ideias, é bom nos perguntarmos por que esse documento,

preferencialmente a outros, chegou até nós, foi conservado ou publicado. Muito frequentemente, sobretudo num passado relativamente distante, uma única categoria de indivíduos, ou seja, os que pertenciam à classe instruída, podiam expressar seus pontos de vista por meio da escrita. É preciso, então, poder ler nas entrelinhas, para poder compreender o que os outros viviam, senão nossas interpretações correm o risco de ser, grosseiramente, falseadas.

No caso desta pesquisa, foi buscado o acesso a documentos provenientes de vários autores: críticos, pesquisadores, curadores, jornalistas que foram contemporâneos ou analisaram os fatos a posteriori, sendo priorizados os textos originais. A produção textual dos três curadores analisados foi observada a partir do lugar ocupado por cada um na rede de relacionamentos da época e suas afinidades ou desafetos, levando em consideração a imagem que eles desejavam projetar no mundo da arte brasileiro, quais seus pressupostos ideológicos, estéticos e teóricos, qual era sua formação e como que se deu sua entrada no mundo da arte. O contexto social, econômico, político e cultural foi confrontado com o contexto pessoal para termos uma mosaico mais consistente de disposições e posicionamentos.

Autenticidade e a confiabilidade do texto

Outro ponto elencado por André Cellard é que saber sobre a origem social, a ideologia ou os interesses particulares do autor de um documento não é suficiente para assegurar um material relevante. Precisamos assegurar a qualidade da informação que estamos recebendo e neste sentido, devemos considerar se o documento nos chega por intermédio de copistas (que por vezes precisam “decifrar escritas quase ilegíveis”), se os autores foram testemunhas diretas ou indiretas do que relatam (o que também serve para balizarmos os relatos em entrevistas), se estavam em posição e em condição de tecerem tal observação, etc.

A natureza do texto

Outra contextualização importante para garantir a qualidade da informação repassada diz respeito à natureza do texto, já que o tom e a liberdade de expressão variam de acordo com o suporte ou o destino de um texto. Há, obviamente, uma grande diferença entre um texto escrito para um diário ou uma carta para um amigo e um relatório oficial. Não necessariamente o texto do diário será mais “verdadeiro” do que o escrito para um documento oficial. São naturezas diversas que acarretam cuidados diferentes.

Diante de tantos cuidados que se deve ter ao lidar com documentos, André Cellard

observa que por vezes a lista exaustiva de precauções e de dúvidas pode ter um efeito paralisante, causando uma certa “dureza” na análise, um rigor que pode ser contraproducente e levar ao descarte da análise de elementos válidos:

assim, uma pessoa pode narrar a verdade, mesmo sem ser diretamente testemunha de um fato, ou estar em condição de fazer uma observação de qualidade; uma outra pessoa pode nutrir simpatias confessas por um grupo determinado, ou por uma causa particular, e, todavia, ser capaz de objetividade. Se, nesse sentido, importa confiar na intuição, na habilidade e no senso de discernimento do pesquisador, nós acreditamos, contudo, que essa confiança se conquista: O pesquisador mostrou prudência? Ele avisou o leitor das dificuldades e dos problemas colocados pelo emprego de depoimentos mais duvidosos? Ele deu as razões pelas quais os mesmos lhe parecem confiáveis (ou não)? Etc.. (CELLARD, 2008, p. 302).

Os conceitos-chave e a lógica interna do texto

Ao lidarmos com documentos de épocas remotas ou oriundos de campos especializados, precisamos por vezes “traduzir” termos e conceitos para o vocabulário ou conotação atual, delimitando o sentido das palavras e das expressões. Cellard nos faz atentar ainda que “deve-se também prestar atenção aos conceitos-chaves presentes em um texto e avaliar a sua importância e seu sentido, segundo o contexto preciso em que eles são empregados. Finalmente, é útil examinar a lógica interna, o esquema ou o plano do texto: como um argumento se desenvolveu? Quais são as partes principais da argumentação? Etc” (CELLARD, 2008, p. 303).

A análise

A análise dos documentos selecionados e que passaram pelos sucessivos estágios de contextualização, precauções de ordem crítica que possibilitam a qualidade e a validade da pesquisa. Uma análise rica e refinada é fruto de

diversidade das fontes utilizadas, das corroborações, das intersecções, que dão sua profundidade (...). Deve-se desconfiar de uma análise que se baseia numa pesquisa pobre, na qual o pesquisador só considera alguns elementos de contexto e uma documentação limitada, visando formular explicações sociais. Uma análise confiável tenta cercar a questão, recorrendo a elementos provenientes, tanto quanto possível, de fontes, pessoas ou grupos representando muitos interesses diferentes, de modo a obter um ponto de vista tão global e diversificado quanto pode ser. Além dessa necessária abertura de espírito diante dos dados potenciais também é preciso contar com a capacidade do pesquisador em explorar diferentes pistas teóricas, em se questionar, em apresentar explicações originais, etc. (Cellard, 2008, p.305).

As centenas de documentos coletados e construídos no percurso desta pesquisa

oferecem uma grande diversidade de fontes, vozes e versões. Buscou-se o maior número possível de fontes primárias e secundárias raras, que pudessem fornecer um panorama complexo e perspectivas pouco exploradas anteriormente, além de criar um diálogo com estudos paradigmáticos sobre o campo da arte brasileira, a exemplo do livro *Arte, Privilégio e Distinção* de José Carlos Durand e *Sociologia das Artes Visuais no Brasil*, organizado por Maria Lúcia Bueno.

Como já foi discutido anteriormente, o subcampo da Sociologia da Arte não arregimenta um lastro estabelecido em termos de análise de dados.

– **Realização de entrevistas semi-estruturadas com os curadores analisados**

Apesar de contemporaneamente não haver mais um consenso a respeito da importância dada às entrevistas nas Ciências Sociais, coloca-se em jogo duas perspectivas em que:

de um lado, as entrevistas constituem uma porta de acesso às realidades sociais, apostando na capacidade de entrar em relação com as outras. Do outro, essas realidades sociais não se deixam facilmente apreender, sendo transmitidas através do jogo e das questões das interações sociais que a relação de entrevista necessariamente implica, assim como do jogo complexo das múltiplas interpretações produzidas pelos discursos. (POUPART, 2008, p. 215).

Este instrumento de pesquisa parecia inicialmente imprescindível para meu projeto, mas as condicionantes encontradas durante a pesquisa de campo fizeram decrescer a sua importância. Primeiramente, a morte de Walter Zanini no decorrer da investigação gerou uma assimetria metodológica, que seria contornada com a utilização de entrevistas já publicadas. Segundamente, diante da dificuldade em marcar entrevistas com Aracy Amaral (devido à sua intensa agenda de trabalho) e de Frederico Morais (que só aceitou conversar comigo, sem gravação), decidiu-se por utilizar as informações encontradas em entrevistas já concedidas e em textos publicados por eles, o que suaviza a questão ética e a perda de possíveis informações.

2 AS ECOLOGIAS DA ARTE MODERNA E DA ARTE CONTEMPORÂNEA NO BRASIL

O intuito deste capítulo é abordar a consolidação de uma ecologia da Arte Moderna, em que o crítico de arte é engrenagem fundamental para a legibilidade e legitimidade da referida arte, e o início de sua transição para a ecologia da Arte Contemporânea, que tem a figura do curador como central nesta função de decodificação e de legitimação. Apesar do campo da arte contemporânea iniciar sua solidificação a partir dos anos 1980, podemos vislumbrar sua emergência entre as décadas 1960 e 1970, e é justamente neste momento de mudança em que surge a prática, mas em que ela ainda não é nomeada e conceituada que este estudo se concentra.

Interessa-nos observar primeiramente o período em que ocorre a autonomização do campo artístico brasileiro (anos 1940/1950), “quando apareceram instâncias de consagração propriamente modernas, agentes especializados e locais de exposição fixos, como museus e galerias de arte” (BUENO, 2012, p. 83) e os índices de câmbio de uma ecologia para a outra, entre os anos 1960 e 1970, que podem ser encontrados em manifestos de artistas e críticos, instituições (museus, exposições e salões), novas posturas profissionais e conceituais e nos textos dos participantes deste período histórico. Iniciaremos analisando a constituição das partes constituintes da ecologia da Arte Moderna no Brasil: as instituições, o mercado de arte e a crítica de arte. Diferentemente de outros outros contextos, como o Europeu e o Norte-americano, a gênese do campo da curadoria no Brasil descende da crítica de arte e não da museologia e da conservação de museu. Tomaremos o crítico Mário Pedrosa como fio condutor desta transição, pois trata-se de um nome icônico e que encarna completamente o espírito da crítica de arte moderna no país, sendo um caso exemplar, além de ser o modelo para a primeira geração de críticos-curadores brasileiros, como os profissionais analisados nesta tese. Veremos que eles não apenas expressaram suas dívidas intelectuais para com Pedrosa como em alguns casos acabaram por levar adiante e colocar em prática muitas de suas ideias. A crise de Mário Pedrosa a partir de meados dos anos 1960 é a própria crise da Arte Moderna e nosso estudo foca-se em como uma geração mais jovem enxerga estas questões e tenta redefinir seu papel numa nova ecologia da arte.

2.1 A ecologia da Arte Moderna no Brasil (1940-1950)

2.1.1 São Paulo

Os estudos sociológicos no âmbito das artes visuais publicados recentemente no e sobre o Brasil¹³ apontam para um ambiente de baixa institucionalidade até a década de 1940. O país já havia abrigado lampejos de vanguardismo a exemplo das exposições de Lasar Segall (1913) e de Anita Malfatti (1917) e da Semana de Arte de 1922, mas tratavam-se de iniciativas isoladas e sem adesão estrutural aos rompantes modernistas. As condicionantes econômicas, sociais, políticas e culturais para o empreendimento da arte moderna brasileira só ocorreriam depois da II Guerra Mundial, momento de virada pela qual passou a instância cultural com a chegada de imigrantes, principalmente italianos, na cidade de São Paulo, e o processo de industrialização que reconfigurou a economia e a sociedade brasileira. A diáspora causada pela Segunda Guerra Mundial causou grande impacto no âmbito da arte e da cultura internacionalmente, afetando desde a produção até a circulação de ideias, estilos de vida, obras de arte, pessoas e imagens, alicerçando as bases de uma sociedade mundializada e desterritorializada, numa escala até então sem precedentes¹⁴ (BUENO, 2012, p. 80). Ao mesmo tempo, a grande guerra interrompeu durante alguns anos o acesso da elite brasileira (e americana em geral) aos grandes centros europeus, onde estudava, consumia bens materiais e culturais e sociabilizava-se. “A permanência compulsória em São Paulo ou Rio de Janeiro de pessoas que, sem a crise e a guerra estariam seguramente na Europa, e mais a expansão da imprensa periódica e a correlata profissionalização dos jornalistas, chamaram a atenção para a arte que se andava fazendo aqui mesmo.” (DURAND, 1989, p. 99)

O estudo de José Carlos Durand sobre a consolidação do campo da arte moderna no Brasil descreve sua dinâmica no período entre 1929 e 1945 como uma elite dividida em dois “salões” (o da família Klabin – Lafer e outros clãs da burguesia judaica e o composto por artistas “quatrocentões”), mas sem grandes investimentos em projetos de maior impacto cultural, consistindo em “exposições de obras “modernistas” de coleções particulares adquiridas em Paris nos anos vinte e em algumas palestras, mostras e bailes” (DURAND, 1989, p. 119). A crise do café e a revolução de 1930 não favoreceram empreendimentos culturais, fazendo com que a atenção da oligarquia paulista voltasse-se para a “criação de instituições de ensino superior que contribuíssem à formação do pensamento político, enfim de uma “elite” esclarecida que faltava ao país e que era fundamental para a regeneração democrática”

13 Refiro-me aos livros *Sociologia das Artes Visuais no Brasil*, organizado por Maria Lúcia Bueno, e *Instituições da arte*, organizado por Emerson Dionísio G. de Oliveira e Maria de Fátima Morethy Couto (vide referências bibliográficas).

14 Uma das consequências mais marcantes foi o deslocamento do centro do mundo da arte de Paris para Nova York

(DURAND, 1989, p. 119).

A instauração da Universidade de São Paulo (1934) e a criação de uma Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras amplificou o meio intelectual paulista, formando toda uma nova geração de filósofos, historiadores, críticos e sociólogos que passaram a transformar a paisagem cultural brasileira. No âmbito cultural, a grande iniciativa da década de 1930 na cidade foi a fundação do Departamento de Cultura do município, criado por Mário de Andrade em 1935 e administrado por ele até 1938 quando foram criadas biblioteca, discoteca e a orquestra sinfônica municipal, o que favoreceu pesquisas e debates culturais. Com a ampliação do ensino e a demanda por livros didáticos, surgiram editoras e um rudimentar meio livreiro (NEVES, 2012).

No início dos anos 1940, a oferta cultural foi acrescida pelo Setor de Artes Plásticas da Biblioteca Municipal, primeiro acervo de Arte Moderna da América Latina aberto ao público diariamente, implementado pelo crítico de arte Sérgio Milliet com a colaboração da também crítica de arte Maria Eugénia Franco, em 1943. A coleção compreendia pinturas, gravuras, esculturas e desenhos de nomes proeminentes da arte nacional, tais como Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Cícero Dias, Cândido Portinari, Lasar Segall, Oswaldo Goeldi, Livio Abramo, Di Cavalcanti entre outros, além de obras de artistas internacionais a exemplo de Pablo Picasso, Henri Matisse, Marc Chagal, Sonia Delaunay e Joan Miró. Esta iniciativa lançava luzes para a importância de um museu de arte moderna já acalentada há anos por artistas e críticos de arte.

Após o fim da II Guerra, a situação transformou-se drasticamente tanto em São Paulo quanto no Rio de Janeiro. Uma sequência de empreendimentos culturais de grande impacto foi criada constituindo um marco divisor do campo das artes plásticas do país. Entre 1947 e 1951, foram concebidos e implantados quatro projetos de larga envergadura para o campo das artes visuais do Sudeste: a fundação do Museu de Arte de São Paulo (MASP) pelo jornalista Assis Chateaubriand (1947), o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM), pelo industrial Francisco Matarazzo Sobrinho (1948), o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1949), por um grupo de empresários liderados por Raymundo Otoni Castro Maia, Paulo Bittencourt e Niomar Moniz Sodré e a Bienal de Arte de São Paulo (1951), também um empreendimento de Matarazzo. Esta virada foi possível devido a novos fatores sócio-político-econômico-culturais, entre eles a nova entrada de imigrantes italianos e o rápido processo de industrialização que impactou vários setores do país, implementando uma economia capitalista e tornando o estilo de vida gradativamente urbano. Apesar do Brasil ter recebido várias ondas migratórias da Itália desde 1870, esta era composta por profissionais qualificados, intelectuais e artistas com grande capital simbólico e inserção no mundo institucional da Itália. Além de virem de uma longa tradição de sistemáticos fomento, produção e apreciação das artes visuais desde o

Renascimento, não houve ruptura deste processo durante o período fascista, pois diferentemente da Alemanha nazista, que perseguiu os agentes da arte moderna, a Itália absorveu as formas avançadas de arte no aparelho cultural engendrado por Mussolini, fomentando todo o campo da arte moderna¹⁵ (BUENO, 2012).

Ao chegarem no Brasil, estes exilados encontraram o suporte e o incentivo da burguesia industrial de origem italiana que já se fortalecia e que desde os anos 1920 demonstrava interesse em marcar presença no campo cultural de São Paulo, como sugere a liderança dos magnatas industriais na construção do suntuoso Monumento à Independência (DURAND, 1989). Além disso, depararam-se com uma produção artística dinâmica, muito graças à formação no exterior dos artistas e demais apreciadores de arte, mas carente de instituições locais e ainda muito elitizado, e acabaram por buscar replicar minimamente o ambiente intelectual e de sociabilidade que tinham na terra natal (BUENO, 2012). Entre esses imigrantes estavam Lina Bo Bardi, Pietro Maria Bardi, o casal Fiocca e Giuseppe Baccaro, que desembarcaram em São Paulo¹⁶. O casal Bardi foi convidado por Assis Chateaubriand para ajudá-lo na constituição da coleção do MASP e sua administração. Anna Maria Fiocca e Pasquale Fiocca eram amigos de Ciccillo Matarazzo e vieram investir no setor têxtil e acabam por abrir a primeira galeria exclusivamente de Arte Moderna, a Domus (1947-1951), um marco de inicial da profissionalização do mercado de arte brasileiro. Baccaro chegou em meados dos anos 1950 e em pouco tempo atuava na Bienal de São Paulo no setor de vendas¹⁷, abrindo sua primeira galeria, a Selearte, em 1962.

A forte industrialização pela qual passava São Paulo e o conseqüente impacto nos diversos setores econômicos do país chegou à imprensa, gerando a transição de um jornalismo político (subsidiado pelos cofres públicos) para um jornalismo empresarial (mantido pela venda de exemplares e pela receita publicitária) nos moldes capitalistas:

“Do ponto de vista da atuação do capital no setor, a transição implicava a concentração de periódicos locais e regionais em corporações gigantes. A consequência foi o surgimento da imprensa de amplitude nacional, e não mais local ou regional, coadjuvada pelas emissoras de rádio e de televisão” (DURAND, 1989, p. 123). Ainda segundo José Carlos Durand, outro fator de solidificação desta nova etapa da imprensa e da comunicação no país, foi a demanda gerada pelos setores de bens duráveis e da indústria automobilística por campanhas visualmente mais sofisticadas o que acabou por abrir caminho para a instauração do marketing e da publicidade.

15 No Brasil, apesar do apoio de Getúlio Vargas às correntes estéticas modernas, houve uma concentração de recursos na arquitetura (BUENO, 2012).

16 Mais adiante vamos abordar as especificidades da imigração para o Rio de Janeiro.

17 A questão do mercado de arte também será discutida um pouco mais a frente.

Nesta leva, muitos artistas visuais passaram a colaborar com as empresas de publicidade, os jornais e revistas¹⁸, seja na elaboração de *layouts* de campanhas ou na requalificação gráfica de publicações. Outra inserção deu-se nas fábricas de tecidos e nas embalagens de produtos¹⁹. Bueno e Durand observam a correlação entre o tipo de capital dos empresários e os projetos apoiados na estruturação do campo da arte moderna no Brasil e acreditam que o campo da cultura foi a via encontrada de consagração social tanto para a elite de origem italiana quanto para os empresários da comunicação:

Tais circunstâncias sugerem, na conjuntura em exame, uma certa afinidade entre controle de órgãos de imprensa e propensão ao patrocínio artístico. Eis outros exemplos: no Rio de Janeiro, Niomar Sodré, do grupo proprietário de O Correio da Manhã, esteve entre os fundadores do Museu de Arte Moderna local. Adolpho Bloch comprou muita pintura, escultura e tapeçaria de artista nacional para as sedes de Manchete, volta e meia objeto de amplas reportagens ilustradas. Roberto Marinho e alguns parentes encomendaram projetos de casas urbanas e de campo a Lúcio Costa. O industrial Isai Leirner, ligado ao Conselho de Administração do Museu de Arte Moderna de São Paulo e às Bienais, escolheu o saguão de um jornal (Folhas) para nele instalar uma sala de exposições com premiação anual, entre 1958 e 1961. De modo geral, a crônica da difusão do “modernismo” em artes plásticas entre 1940 e 1960 assinala amiúde exposições em sedes de jornais e outras formas de apoio ligando imprensa, ou, mais genericamente ainda, indústria cultural e artes plásticas. (DURAND, 1989, p.125)

No caso de Assis Chateaubriand, a implantação do Museu de Arte de São Paulo parecia atender à própria lógica de expansão dos Diários Associados, já que ela “implicava em desencadear eventos que, ao mesmo tempo, envaidecessem os ricos e excitassem o orgulho, o ufanismo e o respeito à cultura “superior” entre as classes médias urbanas que constituíam o básico do público leitor de seus jornais e revistas” (DURAND, 1989, p.124). Uma coleção de grandes nomes da história da pintura ocidental que fossem facilmente reconhecíveis pela classe média cultivada era um investimento estratégico, pois “mais do que a música ou outro gênero artístico não visual, a pintura ou a arquitetura divulgavam-se bem na mídia impressa dos jornais e revistas” (DURAND, 1989, p.124). A arte e os artistas ocupariam bem várias páginas impressas, alimentando as publicações existentes.

Juliana Neves, entretanto, aponta o surgimento do Suplemento Literário do Diário de

18 Um dos casos mais famosos é o do artista Amilcar de Castro (MG), que se muda para o Rio de Janeiro, em 1953, e começa a diagramar as revistas Manchete e A Cigarra. Seu trabalho de designer que teve maior repercussão foi o novo projeto gráfico do Jornal do Brasil, no final dos anos 1950.

19 A exemplo de Lygia Pape, que não apenas criou a identidade visual dos biscoitos Piraquê, nos anos 1960, como redefiniu o formato das embalagens, seu corte e armazenamento. Os artistas Alexandre Wollner e Aloísio Magalhães envolveram-se tanto com a nova atividade que acabaram migrando para o design e lançaram as bases para sua profissionalização no Brasil, sendo dois expoentes fundamentais do design moderno no mundo.

São Paulo como um exemplo reverso. Sua curta existência (de 24 de novembro de 1946 a 28 de novembro de 1948) coincide com o período de gestação e de consolidação do novo museu e acabou por criar um canal mais dinâmico de comunicação com o mundo cultural, sendo o primeiro caderno de cultura de São Paulo. O Suplemento fez a cobertura completa das aberturas tanto do MASP quanto do Museu de Arte Moderna de São Paulo, servindo como um veículo de preparação educativa do público local para a recepção dos novos museus (NEVES, 2012). Interessante notar ainda que algumas agendas do MASP e dos Diários Associados coincidiam, a exemplo dos cursos oferecidos pelo museu em design gráfico, propaganda e fotografia que faziam parte do desejo de Pietro Maria Bardi de fomentar o pensamento moderno e multidisciplinar²⁰, mas que acabava por atender a esta demanda de “formação de mão-de-obra para empresas jornalísticas em franco processo de capitalização e de renovação tecnológica” (DURAND, 1989, p.125).

As motivações de Francisco Matarazzo Sobrinho para fundar o Museu de Arte Moderna de São Paulo e posteriormente a Bienal de Arte de São Paulo parecem ter surgido devido a outros fatores. Seus negócios (siderúrgicas) não lucraram diretamente com suas iniciativas culturais, mas seu nome foi o que mais se projetou nacionalmente em sua família e acabou gerando um reconhecimento social sem paralelo no seu clã, o do dono do mais importante grupo industrial do país, as Indústrias Reunidas Francisco Matarazzo, fundada por seu tio. Em depoimento ao Museu da Imagem e do Som de São Paulo, Ciccillo Matarazzo contava “que seu pai acalentava para si um futuro que projetasse a família em dois espaços onde ela não tinha triunfos, a política e a cultura” (DURAND, 1989, p.133). A expectativa paterna e a luta dos imigrantes que não eram “quatrocentões”, ou seja, brasileiros de várias gerações por aceitação social parecem ter sido um potente combustível para o grande investimento financeiro e emocional de Francisco Matarazzo:

Opinou Paulo Mendes de Almeida, em entrevista, que, sem as promoções culturais, Ciccillo passaria despercebido no interior do clã, como herdeiro de ramo secundário do império construído pelo tio: “A família Matarazzo era uma família importante. E o Ciccillo era apenas um Matarazzo. E com as bienais se projetou, podendo ombrear-se com o velho Conde”, o que sugere que a comentada rivalidade entre Ciccillo e Chateaubriand no mesmo terreno e na mesma época estivesse em última instância referida à posição dos filhos de Andrea Matarazzo em relação aos seus primos. (DURAND, 1989, p. 133)

Em seus relatos e entrevistas, Ciccillo Matarazzo repetia que a ideia de instituir o Museu de Arte Moderna e a Bienal de São Paulo havia acontecido casualmente devido ao seu contato

20 Este tópico será esmiuçado mais adiante.

com os críticos Sérgio Milliet e Lourival Gomes Machado durante uma viagem de navio à Europa, por motivos de saúde, e com galerista Karl Nierendorf, muito próximo à Fundação Guggenheim, durante sua estada de seis meses na Suíça. “Depois desses contatos é que compreendi a importância de olhar para o futuro, coisa que em certo sentido eu já fazia em minha indústria”, dirá ele a O Estado de São Paulo” (DURAND, 1989, p. 131).

Entretanto, é importante salientar que antes desta viagem, Matarazzo havia se casado com Yolanda Penteado, rica herdeira do café e sobrinha de Olívia Guedes Penteado, figura seminal da cena de arte moderna dos anos 1920 e 1930. Por mais que na altura Yolanda não tivesse expressividade no mecenato como sua tia, as artes visuais faziam parte de sua vida e ela tinha acesso às pessoas relacionadas ao meio. Aborda-se muito a sua importância no sucesso das primeiras bienais de São Paulo e na fundação do museu, tanto por seus contatos sociais quanto sua desenvoltura em transitar nas altas esferas internacionais, mas há poucos estudos sobre seu colecionismo e envolvimento nas artes antes do casamento com Ciccillo. A separação do casal ocorre justamente na época em que o MAM-SP é desativado e a coleção amealhada por eles é repassada para a criação do Museu de Arte Contemporânea da USP. Após o divórcio, Yolanda Penteado iniciou uma parceria com Assis Chateaubriand (seu amigo de juventude) para abrir museus regionais Brasil afora. Entre 1965 e a morte do magnata das comunicações (1968) foram inaugurados seis novos museus: Museu Dona Beja (Araxá, MG), Museu Regional de Campina Grande (PB), Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco (Olinda, PE), Galeria Brasileira (Belo Horizonte, MG), Galeria Ruben Berta (Porto Alegre, RS) e Museu Regional de Feira de Santana (BA). Esta informação é importante para contextualizarmos algumas das diretrizes adotadas por Walter Zanini à frente do MAC-USP.

Em uma década de existência, o Museu de Arte de São Paulo, o Museu de Arte Moderna de São Paulo e a Bienal de Arte de São Paulo reconfiguraram padrões museológicos no país e na América do Sul²¹ tanto do ponto de vista da educação do olhar quanto de profissionalização de uma cadeia produtiva das artes, afinal uma nova arte acaba sempre por reconfigurar o campo

21 “Os MAMs de São Paulo e do Rio de Janeiro são fundados após a Segunda Guerra, numa iniciativa inédita para a América do Sul, porquanto todos os demais congêneres são posteriores. Atente-se que a instalação do MAM de Buenos Aires ocorre em 1956, o de Bogotá em 1962 e o da Cidade do México em 1964”. (LOURENÇO, 1999, p. 89)

criando nova ecologia. Pietro Maria Bardi²² e Lina Bo Bardi²³ trouxeram uma ampla experiência profissional em gestão cultural, museografia, editoração e coleções de arte que não havia paralelo no Brasil e isso corroborou para que desde o início seu projeto de museu fosse muito claro, o que de antemão já lhe colocava em vantagem com relação ao museu correlato existente, a Pinacoteca de São Paulo²⁴.

-
- 22 P. M. Bardi (1900-1999) foi galerista, jornalista, crítico de arte, professor e autor de diversos livros. Fundou o Studio Dell'Arte Palma, em Roma, que atuava em várias linhas: organização de exposições de arte antiga e moderna, perícia e exame científico das obras de arte com laboratório montado, restauro de obras de arte e gabinete de radiografia e fotografia. Tratava-se de um espaço de encontro para interessados em arte, que vendia arte e disseminava conhecimento com cursos, seminários e encontros entre artistas e estudiosos do mundo artístico-cultural italiano de então, além de editar a revista Quadrante (LOBÃO, 2011). Conheceu Assis Chateaubriand quando veio ao Brasil montar uma mostra de pintura antiga italiana. O propósito era a venda dos quadros e o dono dos Diários Associados acabou por comprar 4 telas. Nas conversas que se sucederam, surgiu o convite para Bardi assumir o novo museu imaginado por ele.
- 23 Lina Bo Bardi (1914-1992) formou-se em arquitetura pela Universidade de Roma e iniciou-se profissionalmente no escritório do arquiteto Gió Ponti em Milão. Abre seu próprio escritório com Carlo Pagani e começa a escrever artigos para revistas de casa e cotidiano *Grazia*, *Lo Stile*, *Vetrina*, *L'illustrazione italiana* e *Bellezza*. Em 1943, assume a direção da revista *Domus*. Pouco antes de imigrar para o Brasil, colabora como crítica de arquitetura para o jornal *Milano Sera* e cria e dirige a revista "A". Sua primeira exposição ocorre em 1946: showroom de produtos Rodoïd durante uma feira de móveis de baixo custo na Trienal de Milão. (LATORRACA, 2014)
- 24 A narrativa apresentada pelo livro sobre a história da Pinacoteca é que desde sua fundação não havia um plano estratégico e nem projeto institucional e isso acabou lançando a instituição num limbo até o final dos anos 1960. Aracy Amaral será peça fundamental na guinada que colocou a Pinacoteca entre um dos museus mais sólidos do Brasil na atualidade.(ARAÚJO e CAMARGOS, 2007)



Da esquerda para a direita: o artista e designer Roberto Sambonet em frente a fachada do MASP à rua 7 de Abril (foto de Peter Scheier, acervo biblioteca e centro de documentação do MASP/Instituto Moreira Sales); vista do auditório através da sala de exposição, projeto de Lina Bo Bardi (foto: Roberto Maia, acervo Instituto Lina Bo e P.M. Bardi); vista geral do salão de mostra permanente estando no primeiro plano os painéis didáticos (foto: Peter Scheier, acervo MASP/IMS); folder do MASP; e vitrines para as publicações do museu (fotógrafo desconhecido, acervo MASP). Imagens retiradas do livro *Maneiras de Expor: a arquitetura expositiva de Lina Bo Bardi*.

Desta forma, o MASP estabeleceu um perfil audacioso e propositivo com a organização de exposições próprias acompanhadas de publicações cuidadosamente elaboradas no layout e no rigor dos textos, mudando o paradigma da comunicação entre objetos da coleção e o público. Ao mesmo tempo em que aposta em exposições de arte indígena (1948), cerâmica nordestina (1949) e artistas considerados primitivos, a exemplo de Emídio de Souza (1949), recebe mostras internacionais antológicas antes mesmo da inauguração da bienal, como as de Alexander Calder (1948 e 1949), Giorgio Morandi (1949), Le Corbusier, Richard Neutra (1950) e Max Bill (1951) (LOURENÇO, 1999). Seguindo a cartilha do MoMA e as linhas filosóficas que consideram que a arte é uma só, o museu apresenta exposições de arquitetura, desenho industrial, urbanismo, artes gráficas e propaganda. (LOURENÇO, 1999). Outras referências de Bardi para a concepção de seu museu vivo eram o projeto pedagógico da Bauhaus e o Museu para o Operário de John Ruskin, ou seja, numa contraposição à escola acadêmica (modelo Escola de Belas Artes) que baseava-se numa transmissão hierárquica de conhecimento, desejava-se que o MASP fosse uma escola livre que fomentasse a criação e a troca de informações (LOBÃO, 2011).

A estratégia de formação de público abrangia ainda mostras pedagógicas feitas em painéis didáticos e cursos de História da Arte, Monitores para o museu, educação infantil, cinema, musicologia e o primeiro de propaganda. Com a criação do Instituto de Arte Contemporânea serão formados os primeiros designers brasileiros (LOURENÇO, 1999). O MASP ficará sob a gestão de Bardi até 1992, ano de morte de Lina, contabilizando quase meio século.



Da esquerda para a direita: o designer Roberto Sambonet ensina desenho; Pietro Maria Bardi e os alunos do primeiro curso de formação de monitores; cursos livres do MASP (fotos: Peter Scheier, acervo biblioteca e centro de documentação do MASP/Instituto Moreira Sales). Imagens retiradas do livro *Maneiras de expor: a arquitetura expositiva de Lina Bo Bardi*.

Instalado inicialmente no mesmo prédio ocupado pelo MASP, o edifício dos Diários Associados, na rua Sete de Abril, o MAM-SP abre suas portas com um parco e heterogêneo acervo, sem planos estratégicos bem definidos e um corpo de profissionais experientes, mas sua atuação conjunta com a Bienal de São Paulo²⁵ será decisiva na constituição da ecologia da Arte Moderna brasileira. O principal propósito do museu era educar sistematicamente o gosto para o moderno e o novo através de exposições e cursos, e acabou por virar um espaço de sociabilidade marcante por conta do seu bar, ponto de encontro de artistas e intelectuais. A missão pedagógica inicia-se antes mesmo da inauguração do museu com a exposição *Do Figuratívismo ao Abstracionismo* (em março de 1949), quando seu primeiro diretor, o historiador da arte e jornalista belga radicado na França Leon Degand²⁶ profere três palestras na Biblioteca Municipal com o propósito de preparar a comunidade local para as proposições

25 A crescente demanda orçamentária e organizacional da bienal acabará por sufocar o museu e fechá-lo 15 anos depois de inaugurado.

26 Leon Degand (1907-1958) foi indicado a Ciccilo Matarazzo pelo artista Alberto Magnelli para coordenar a mostra de arte abstrata que ele desejava fazer em São Paulo e acabou contratado para dirigir o novo museu. No entanto, ele ficou no cargo menos de um ano. Bottallo (2004) crê que a saída prematura do crítico belga deu-se pela grande polêmica que sua mostra e posicionamentos favoráveis à abstração gerou no meio artístico paulista. Tal debate não interessava aos propósitos de legitimação do mecenato paulista.

estéticas apresentadas pela mostra que se foca em grande parte na abstração, vertente artística não muito explorada e aderida no país: “*Arte e público*”, “*O que é arte figurativa? O que é arte abstrata?* e “*Picasso sem literatura*” (FERREIRA, 2013). A mostra trazia um panorama das várias tendências abstracionistas em 95 obras de artistas franceses e brasileiros²⁷, sendo o Brasil representado por Waldemar Cordeiro, Cícero Dias e Samson Flexor. A construção da mostra era eminentemente pedagógica e, apesar de ser pensada por um europeu, não diferia muito do diagrama evolutivo traçado por Alfred Barr para sua exposição *Cubism and Abstract Art* (1936), no MoMA.



À direita: matéria que mostra a montagem da mostra *Do Figurativismo ao Abstracionismo*, instalada no MAM-SP no *Jornal das Artes*, junho de 1949 (acervo MAM-SP) À esquerda: Diagrama de Alfred Barr para a mostra *Cubism and Abstract Art*. Acessado em <https://hyperallergic.com/57599/amazing-new-graph-drawing-charts-the-invention-of-abstract-art/>, em 05 de julho de 2017.

A exposição inaugural compreendia três seções: a primeira era documental e composta de reproduções coloridas que apresentavam a evolução da pintura e da escultura, do Impressionismo ao Cubismo; a segunda parte apresentava obras originais de artistas que faziam obras “não-figurativas”. E a última seção reunia trabalhos de artistas que haviam se comprometido totalmente com a abstração (BOTTALLO, 2004). *Do Figurativismo ao Abstracionismo*, assim como os textos e entrevistas de Degand tiveram ampla repercussão na imprensa paulista e alimentou muitas discussões acaloradas, iniciando a popularização da

27 A ideia original é que a exposição englobasse também a nova arte dos Estados Unidos, que teria a seleção de uma comissão formada pelos galeristas Leo Castelli e Sidney Janis e o artista Marcel Duchamp, mas por falta de verba para cobrir os gastos internacionais de transporte e seguros, a participação norte-americana foi suspensa. (FERREIRA, 2013) (BOTTALLO, 2004)

querela entre arte abstrata e arte figurativa²⁸ que iria existir ainda por mais de uma década no meio artístico brasileiro, explicitando a grande capilaridade e popularidade da crítica de arte na imprensa. Com a saída de Degand, o museu passa a ser dirigido pelo crítico de arte Lourival Gomes Machado, que também deixa o museu com menos de 2 anos de atuação e logo após a realização da I Bienal de São Paulo. A empreitada conjugada de administrar um museu e suas demandas intrínsecas e um evento de grande porte internacional como uma bienal requer novas habilidades e um rearranjo organizacional. Entretanto, o que transparece num documento escrito por Machado após sua saída é que não havia autonomia da direção artística para o estabelecimento de uma programação independente, sendo comum tomadas de decisões sem sua participação (LOURENÇO, 1999).

Mesmo com todas as turbulências institucionais, entre 1948 e 1958, o museu conseguiu promover quase uma centena de conferências, cursos sistemáticos de história da arte com projeções, uma novidade para a época (idealizados pelo historiador da arte alemão radicado no Brasil Wolfgang Pfeiffer²⁹ e Sergio Milliet), introdução histórica à Filosofia e iniciação à Estética, além de cursos para monitoria da Bienal, desde sua segunda edição (LOURENÇO, 1999), uma iniciativa que ajudou a formar muitos universitários que posteriormente se tornaram críticos de arte, arte-educadores e artistas, a exemplo de Aracy Amaral³⁰, a artista Judith Lauand, o empresário e colecionador Aparício Basílio da Silva e a pesquisadora Ilza Kawall, todos participantes do primeiro curso de formação de monitores.

28 A matéria especial *Um debate oportuno sobre as artes plásticas* promovido pelo jornal Folha da Noite publicado entre novembro e dezembro de 1948 que reuniu depoimentos de artistas e críticos, entre eles Flávio de Carvalho, Candido Portinari e Samson Flexor e *Notas de Arte – É a favor ou contra o Abstracionismo?* do crítico Ibiapara de Oliveira Martins, publicado no Correio Paulistano que arrematou depoimentos de outros tantos agentes do mundo da arte, a exemplo de Luís Martins, Lourival Gomes Machado e Oswald de Andrade dão um forte testemunho da arena de disputas estéticas que se iniciava publicamente. (FERREIRA, 2013)

29 Wolfgang Pfeiffer (1912-2003) doutorou-se em História das Artes pela Universidade de Munique (1941) e complementou os seus conhecimentos acadêmicos com atividades práticas nas áreas de museologia, arquivologia, documentação e preservação de monumentos e bens públicos. Durante a II Guerra Mundial trabalhou na documentação de monumentos artísticos no Serviço Especial de Proteção aos Monumentos da Alemanha (1941-1948) e foi assistente do Diretor do Museu Municipal de Arte de Wuppertal – Erberfeld, Alemanha (1946-1947) pouco antes de mudar-se para o Brasil (1948). Aqui chegando, foi assessor de Pietro Maria Bardi no MASP (1950-1952) e em seguida, assumiu a direção técnica do MAM -SP e Bienal de São Paulo (1952-1959). Posteriormente, ele assume a direção do MAC-USP após a saída de Walter Zanini e será sucedido por Aracy Amaral. Informações conseguidas em <http://abca.art.br/n26/memoriadacritica.html>. Acessado em 10 de junho de 2017.

30 “Nós líamos em inglês, em francês, em espanhol, em qualquer língua para se informar. Esses livros de arte da Taschen em português são o puro luxo”, depoimento de Aracy Amaral sobre o curso de monitores para a 2ª Bienal de São Paulo. Disponível em <http://www.emnomedosartistas.org.br/FBSP/pt/Educativo/blog/post.aspx?post=74>. Acessado em 04 de julho de 2017.

O modelo do curso de monitoria sintoniza-se com as inovações no âmbito internacional, sendo renovado a cada edição e, assim, como o MoMA, organizam-se quadros genealógicos do moderno, estabelecem-se cronologias, levam-se os alunos ao levantamento de dados e críticas, para subsidiá-los. O ensino de história da arte tem uma finalidade conscientizadora: “Os alunos entram em contato com as grandes manifestações artísticas da humanidade, a fim de aprenderem a responsabilidade que lhes cabe na preservação e enriquecimento desse grande acervo espiritual”, assim reforçando a ideia do museu enquanto valor preservacional. (LOURENÇO, 1999, p. 111)

A Bienal tornou-se um catalizador de mudanças profundas no meio artístico brasileiro e foi peça importante na geopolítica das artes no período da Guerra Fria³¹. Não apenas passou a atualizar o país com as principais discussões estéticas que ocorriam mundo afora, mas democratizou informações visuais e teóricas que até então só se conseguiam em viagens à Europa e Estados Unidos, além de dinamizar intercâmbios e empreender outros parâmetros profissionais para os agentes da arte no país. Amarante (1989) traça, a partir de relatos dos participantes, o cotidiano da montagem da primeira Bienal, em 1951, o que nos traz um retrato dos grandes desafios que a instalação deste evento trouxe para seus realizadores e a grande mudança nas perspectivas profissionais do meio artístico nacional. Como não havia montadores experientes na cidade, jovens artistas foram convidados a assumir esta função junto a quatro funcionários da Siderúrgica Matarazzo entre eles estava Guimar Morelo³², que já havia atuado em algumas montagens do MAM-SP e era o mais experiente da equipe. Entre os artistas que trabalharam na I Bienal estavam Aldemir Martins, Frans Krajcberg, Carmélio Cruz e Marcelo Grassmann³³.

Aldemir conta que o trabalho era estafante: As primeiras obras a chegar foram do Uruguai. Entre uma coleção de 38 pinturas, gravuras, desenhos e esculturas se destacavam cinco trabalhos de Joaquin Torres Garcia, um dos precursores da arte moderna no Uruguai. “Passamos 40 dias estudando como distribuí-las e como dependurá-las” (...) Morelo recebia as obras de artes plásticas e Maria Tereza Lara Campos, sobrinha de Ciccillo, era responsável pelos projetos de arquitetura, que teriam sala especial e também premiação. “Tudo para nós era novo e delirante, embora eu já tivesse montado exposições no MAM. Não havia cronograma da 1ª Bienal e as coisas poderiam começar pelo fim para

31 Devemos salientar a importância do Ministério das Relações Exteriores do Brasil nas negociações e contatos com governos mundo afora. Da mesma maneira, é muito claro em matérias vinculadas na primeira década a atenção concedida pelos governos da França, Estados Unidos, Inglaterra, Alemanha, Japão, Suíça entre outros com relação às suas participações na Bienal de São Paulo, espelhando disputas geopolíticas e também de hegemonia no mundo da arte, em especial entre França e EUA.

32 A informação de que quatro funcionários da metalúrgica Matarazzo estavam entre os montadores é de Lourenço (1999).

33 Segundo Lourenço (1999), Guimar disse que na bienal seguinte permaneceram na montagem Aldemir Martins e Marcello Grassmann e atuaram Geraldo de Barros e Alexandre Voguell.

chegar ao meio ou ao início. O prédio do Trianon ainda estava sem portas e, com isso, eu e o Aldemir não podíamos ir para casa, revezávamo-nos dormindo entre as obras. (AMARANTE, 1989, p. 18)



Registro feito pelo fotógrafo alemão Peter Scheier durante a montagem da I Bienal de São Paulo apresenta o cotidiano dos artistas e demais montadores. Acervo arquivo Bienal de São Paulo, encontrado no link <http://www.emnomedosartistas.org.br/FBSP/pt/AHWS/blog/post.aspx?post=63>. Acessado em 03/07/2017.

Em meio à montagem, os jovens artistas souberam que suas obras haviam sido admitidas pelo júri, e que estavam participando como expositores também. Aldemir Martins acabou por ganhar o prêmio de melhor Desenho. Em seu depoimento, ele conta que não havia divisão muito clara entre as funções e que todo mundo acabou por se envolver na tarefa de levantar a exposição, incluindo críticos e comissários: “Lourival Gomes Machado e até René d’Harnoncourt, diretor do MoMA de Nova York, arregaçavam as mangas e nos ajudavam. Era emocionante tocar nos originais de Léger, Morandi, Picasso” (AMARANTE, 1989, p. 18). Estes relatos somados às matérias e fotos da montagem da I Bienal feitas por vários fotógrafos, entre eles o alemão Peter Scheier³⁴ documentam este momento inicial de um percurso de profissionalização e de especialização do campo da arte moderna brasileira e acabam por afirmar que o certame em seus primeiros anos foi fruto de um empreendimento coletivo. As imagens abaixo mostradas de uma reportagem especial sobre a primeira edição da bienal feita pelo jornal Última Hora (20/10/1951, acervo MAM-SP) ressaltam este caráter colaborativo ao mostrar a cadeia produtiva do evento: em destaque o diretor do MoMA de Nova York René D’Harnoncourt abrindo caixotes das obras da representação norte-americana; os artistas operários em ação; agentes da Alfândega de Santos trabalhando numa seção especialmente construída no lugar do evento para agilizar a liberação das obras vindas do exterior; o diretor

34 Além de Scheier constam no arquivo da Fundação Bienal de São Paulo registros da I Bienal feitos por Hans Günter Flieg (o fotógrafo oficial do evento), Gerson Zanini e Cav. Giov. Strazza.

do MAM-SP e da I Bienal Lourival Gomes Machado que participou intelectualmente e braçalmente; o representante da Itália conversando animadamente com o mecenas ítalo-brasileiro Matarazzo e a lista de prêmios ofertados por diversos tipos de agentes sociais ou em seus nomes, que espelha o perfil do apoio econômico arregimentado pelos organizadores: entre eles figuram o Governo de São Paulo, FIESP, Jóquei Clube de SP, Banco do Estado de São Paulo, Metalúrgica Matarazzo, Banco Moreira Salles, Grupo Sul America Seguros, Raymundo Ottoni Castro Maya, Toddy e até Olívia Guedes Penteadó, falecida em 1934.



A precariedade registrada no processo de montagem em que os artistas supracitados montam alguns trabalhos sem o uso de luvas e demais materiais de proteção às obras, a falta de segurança no prédio da bienal denotada mais explicitamente pela ausência de portas no edifício e a indeterminação de fronteira dos papéis profissionais era algo comum na época, período de estabelecimento de normas de conservação de padrão internacional. Naquela altura o Instituto Internacional de Museus (ICOM) contava apenas com cinco anos de atividade e o Curso de Museus, fundado 1932³⁵, no Museu Histórico Nacional, no Rio de Janeiro, passava a ser curso universitário no mesmo ano da I Bienal de São Paulo. Ainda buscava aperfeiçoar seu currículo para atender às demandas institucionais de um conservador de museu. No entanto, o viés do curso ainda encontrava-se marcado por uma ideologia ufanista e patriótica da era Vargas, a exemplo dos últimos projetos do Estado Novo que enalteciam o passado de grandezas brasileiras como uma justificativa para os investimentos em novas indústrias, como o Museu do Ouro e a escolha de Mariana (MG) como Monumento Nacional, na época em que deseja

35 O Curso de Museus do Museu Histórico Nacional foi o primeiro das Américas e um dos primeiros do mundo. Em 1951, foi formalizado como curso universitário pela Universidade do Rio de Janeiro e, em 1979, foi transferido para a UFRJ. Informações retiradas no site: <http://www.museuhistoriconacional.com.br/mh-2012-004.htm>, Acessado em 06 de julho de 2017.

implementar a indústria da mineração (LOURENÇO, 1999).

Até a implementação dos Museus de Arte Moderna no Brasil, a museologia voltada para as Artes Visuais estava arraigada no modelo clássico museal, referenciado pelo modelo francês que buscava fortalecer sua história de glória nas pinturas, esculturas e gravuras, como o Museu Nacional de Belas Artes, cuja história praticamente “confunde-se com o da Academia Imperial, seja nos princípios organizacionais, seja gravitando pelos vários edifícios ocupados por esta” (LOURENÇO, 1999, p. 89). Tanto o MNBA quanto o Museu Histórico Nacional fazem parte de outro sistema de valores e, por consequência, de outra ecologia, a da Arte Clássica ou Acadêmica. Desta forma, neste confronto de crenças, a acadêmica e a moderna, o corpo de conhecimento construído no Brasil pelos museólogos parece ter demorado a se consolidar no campo da arte moderna, a despeito da participação de intelectuais modernos, como Mário de Andrade na constituição de instâncias de pesquisa e preservação cultural³⁶. Seria a geração de Walter Zanini e Aracy Amaral, no final dos anos 1960, que tentaria sistematizar estas questões no âmbito das artes visuais contemporâneas.

2.1.2 O Mercado de Arte



Vista geral da Galeria Domus tendo ao fundo Anna Maria Fiocca e Pasquale Fiocca ladeados por dois desconhecidos.

Fotógrafo desconhecido. Acervo família Fiocca. Fonte: site do MAM-SP

Antes da concretização das instituições de Arte Moderna em São Paulo, já estava em marcha a tentativa de criar um mercado para a nova arte, além de um espaço de sociabilidade para os imigrantes que sentiam falta do ambiente intelectual europeu e artistas e intelectuais interessados no assunto, como Flávio de Carvalho. A Domus, primeira galeria especializada em

36 Refiro-me ao seu anteprojeto do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (LOURENÇO, 1999)

Arte Moderna no Brasil, como dito anteriormente, foi fundada por um casal de industriais italianos do setor têxtil que se interessou pela pintura brasileira. Entre março de 1947 e dezembro de 1951, ocorreram 91 exposições de artistas que já tinham nome consolidado institucionalmente como Tarsila do Amaral, Victor Brecheret e Di Cavalcanti, artistas estreantes como Oswald Goeldi e Frans Krajcberg, e artistas que se destacariam nas primeiras bienais como Danilo di Prete (Prêmio Nacional de pintura na I Bienal de São Paulo), Alfredo Volpi e Mario Zanini. A programação da galeria Domus teve grande receptividade dos intelectuais comprometidos com a crítica de arte no período, entre eles encontravam-se: Sérgio Milliet³⁷, Maria Eugênia Franco, Ciro Mendes, Lourival Gomes Machado, Quirino da Silva, Osório César, Ibiapaba Martins, Geraldo Ferraz e Mário Pedrosa (SILVA, 2017).

Apesar da boa rede de relacionamentos no meio artístico e social e da grande importância no adensamento de um locus para a Arte Moderna, a galeria não conseguiu se manter financeiramente³⁸, um claro sinal de que o mercado ainda era incipiente. Importante lembrar que a própria história da arte e a pesquisa em artes plásticas ainda tinha contornos impressionistas, com produções esporádicas, e não produziam conhecimento histórico para a valorização dos artistas brasileiros.

Contudo, o empreendimento deixou como lastro o primeiro núcleo de colecionadores consistentes de arte brasileira, formado por estrangeiros e descendentes de imigrantes recentes que frequentavam o local e que continuou a adquirir obras na década seguinte (BUENO, 2012). Entre os principais compradores, figuram o psicanalista Theon Spanudis³⁹, que tinha consultório no mesmo endereço que a Domus e foi muito importante na promoção de artistas como Alfredo Volpi, Mira Schendel, José Antonio da Silva e Judith Lauand⁴⁰; o industrial paulistano Adolpho Leirner⁴¹, principal colecionador de Arte Concreta brasileira; “e um

37 O crítico de arte Sergio Milliet foi um grande incentivador da Domus. Escreveu o texto de introdução da primeira mostra da galeria e foi seu assíduo frequentador, funcionando como uma espécie de curador informal (SILVA, 2017).

38 Informações obtidas na matéria Galeria Domus: Marco zero da Pintura Moderna, sem autor, publicado no site da revista Isto é, em 15.12.2016, <http://istoe.com.br/galeria-domus-marco-zero-da-pintura-moderna/>, acessado em 10 de julho de 2017 e no release da exposição O Mercado de Arte Moderna em São Paulo: 1947-1951, exibida no MAM-SP entre 07 de fevereiro e 30 de abril de 2017, <http://mam.org.br/2017/02/02/o-mercado/>, também acessado em 10 de julho de 2017.

39 Theon Spanudis (1915-1986) nasceu na Turquia de pais gregos. Chegou a São Paulo em 1950 atuando como psicanalista. Engajou-se de tal maneira com o ambiente artístico brasileiro que largou a psicanálise e passou a escrever sobre arte nas revistas AD Arquitetura e Decoração e Habitat e a fazer parte do movimento Neoconcreto. Em 1979, doou mais de 400 obras para a coleção do MAC-USP. Informações obtidas em http://www.antonimiranda.com.br/poesia_visual/theon_spanudis.html, acessado em 14 de julho de 2017.

40 Informações contidas na matéria Galeria Domus: Marco zero da Pintura Moderna, sem autor, publicada no site da revista Isto é, em 15.12.2016, <http://istoe.com.br/galeria-domus-marco-zero-da-pintura-moderna/>, acessado em 10 de julho de 2017.

41 Adolpho Leirner (1935) faz parte de uma família completamente envolvida no mundo da arte. Seu tio Isai Leirner foi diretor do MAM-SP e responsável pela Galeria de Arte das Folhas, anteriormente mencionado

contigente significativo de judeus europeus exilados, de perfil cultural sofisticado, que se estabeleceu na cidade para escapar das perseguições antisemitas. Todos se iniciaram como colecionadores no período” (BUENO, 2012, p. 85). Entre o fechamento da Domus e a abertura da Galeria São Luiz (1958), a nova galeria comercial a explorar este nicho de negócio⁴², mantiveram-se iniciativas que aliam a venda de móveis e obras de arte, com a arquitetura moderna servindo de sustentação para as artes (BUENO, 2012). Seria apenas na década de 1960 que uma rede de *marchands* e galerias tanto em São Paulo como no Rio passam a moldar uma prática profissional de mercado, justamente num momento de transição de códigos artísticos e de crise do ideário moderno.

2.1.3 Rio de Janeiro

Se em São Paulo está concentrado o maior número de iniciativas institucionais modernizantes, é no Rio de Janeiro que se encontram mais claramente a arena dos embates entre arte acadêmica e as vanguardas e, posteriormente, entre a arte moderna e a arte contemporânea. Como capital do Brasil desde 1763, o Rio concentrou por mais de um século todas as principais instituições de formação e consagração artística do país e, por conta da vinda e permanência da família Real Portuguesa, foi a única cidade entre todas as colônias lusófonas, hispânicas, inglesas e francesas a virar sede de reino. Por conta deste contexto, a então capital brasileira erigiu e abrigou uma ecologia da arte acadêmica, por muitos anos sem paralelo na América Latina. Seguindo a tendência expansionista europeia, museus foram criados mundo afora, mas muito concentrados nas principais cidades dos impérios. Por iniciativa de D. João VI foi iniciada a sedimentação de um projeto de renovação artística para a nova capital imperial, a começar pela vinda da Missão Artística Francesa, em 1816, que tinha como propósito a implementação do ensino de arte no Brasil⁴³. Chefiada por Joachim Lebreton, um dos organizadores do Museu do Louvre, a missão era composta pelos artistas Jean-Baptiste Debret (pintor de história), Nicolas-Antonie Taunay (pintor de batalhas), August-Marie Taunay (escultor), Marc Ferrez (fotografia) e o arquiteto Henri Victor Grandjean de Montigny, entre

neste estudo, espaço fundamental no apoio à jovem arte brasileira e atuante entre 1957 e 1961. Sua tia, esposa de Isai, Felícia Leirner, era escultora, e seus primos Nelson Leirner e Giselda Leirner também são artistas. Sheila Leirner, sua prima em segundo grau, foi curadora das 18º e 19º bienais de São Paulo. Sua filha, Jac Leirner, é um dos maiores expoentes da Arte Contemporânea brasileira. Fontes: Enciclopédia Itaú Cultural.

42 Fundada pelo empresário de pratas Ernesto Wolf, ex-frequentador da Domus, é administrada por Anna Maria Fiocca até os anos 1960.

43 O fato de se tratar da importação do modelo francês confirma o lugar hegemônico que a França ocupava na política e na cultura mundial.

outros. Com a comitiva, vinham 54 obras originais de artistas italianos e franceses, entre os quais Leonardo da Vinci, Canaletto, Poussin, Lebrun e Bourdon, além de cópias de várias obras de artistas italianos, que seriam as primeiras obras da coleção da pinacoteca da futura Academia Imperial de Belas Artes (MORAIS, 1995) (LOURENÇO, 1999).

Vários foram os percalços na implementação da academia e quando finalmente foi inaugurada, em 1826, só restavam dois professores da Missão Francesa original: Debret e Grandjean de Montigny. Desde 1840, a Academia iniciou a promoção de exposições de final do ano e entre seus prêmios encontram-se as viagens para estudo no exterior e até sua separação do Museu Nacional de Belas-Artes, em 1937⁴⁴, será o organizador oficial das esferas de formação e de consagração da vida artística carioca e, por extensão, brasileira, e, por isso, o centro de muitas disputas estéticas e de mudanças de paradigmas.

Entre muitos embates de grupos pela renovação de metodologias e pensamento da Escola Nacional de Belas Artes, podemos citar dois como exemplares. O primeiro ocorreu quando o arquiteto Lúcio Costa passou a ser diretor da ENBA, em dezembro de 1930, e buscava divulgar a arte moderna no país. Seu intuito era reconfigurar o quadro de professores contratando professores que se alinharam ao ideário moderno e a organização das Exposições Gerais de Belas Artes e dos prêmios de viagem ao exterior. Uma comissão organizadora, formada por artistas ligados ao movimento moderno, foi criada para repensar as exposições que, a partir de 1933, passam a se chamar Salões Nacionais de Belas Artes. Compunham a comissão: Anita Malfatti, Cândido Portinari, Celso Antônio, Manuel Bandeira e Costa. A presença dos modernistas acabou por espantar os acadêmicos, que sempre dominaram a mostra, e por decisão do júri todos os trabalhos inscritos foram aceitos. A mostra apresentou trabalhos de Guignard, Portinari, Anita Malfatti, Pedro Correia de Araújo, Ismael Nery, Di Cavalcanti, Tarsila do Amaral, Bonadei, John Graz, Antônio e Regina Gomide, Flávio de Carvalho (com pintura, escultura e arquitetura), Brecheret, Lúcio Costa, Warchavchic, Reidy, Marcelo Roberto, Hélio Feijó, entre outros. Um dos destaques do Salão foi o painel de Cícero Dias, *Eu vi o mundo... ele começa no Recife*, medindo 15m x 2,5m (MORAIS, 1995). Lúcio Costa é demitido poucos dias após a abertura do que ficou conhecido como o Salão Revolucionário, ficando no cargo menos de um ano. Apesar de curta, sua gestão deixa como herança novos movimentos de oposição ao modelo de ensino da escola, como, por exemplo, a criação do

44 Com a República, ela mudou de nome e passou a chamar-se Escola Nacional de Bellas Artes. Em 1931, a escola integrou-se à Universidade do Rio de Janeiro, que teve seu nome substituído em 1937 para Universidade do Brasil e, em 1965, para Universidade Federal do Rio de Janeiro, recebendo seu nome atual: Escola de Belas Artes.

Núcleo Bernardelli, que além da reivindicação pela reformulação do ensino artístico na Escola Nacional de Belas Artes, buscavam facilitar o acesso dos artistas jovens ao Salão Nacional de Belas Artes. Ou seja, a luta mirava os dois pilares do edifício acadêmico. A atuação do Núcleo Bernardelli foi decisiva para a conquista de uma Divisão Moderna no Salão Nacional, em 1941, e, dez anos depois, a própria divisão do Salão em dois, um só para arte moderna. (MORAIS, 1995). Frederico Moraes aponta as diferenças de classe sociais entre os modernistas paulistas e cariocas⁴⁵:

Enquanto os modernistas de 1922 eram apoiados pelas famílias endinheiradas de São Paulo (a chamada aristocracia do café) e Oswald de Andrade, Tarsila, Anita Malfatti e Rego Monteiro faziam frequentes viagens à Europa, em busca de novidades, os integrantes do Núcleo, oriundos quase todos de uma classe média pobre, imigrantes alguns, exercendo profissões humildes e sem cultura livresca, trabalham todos os dias e o dia todo para poder, à noite, exercitar o desenho com modelo vivo(...). Os modernos buscaram ocupar um espaço cultural, os nucleanos queriam apenas ocupar um espaço profissional. Integram o Núcleo Bernardelli, entre outros: Ado Margoli, José Pancetti, Joaquim Tenreiro, Milton Dacosta, Yuji Tamaki e Yoshia Takaoka (...) O Núcleo Bernardelli realizou cinco salões entre 1932 e 1941. (MORAIS, 1995, p. 143).

O segundo exemplo é a mostra *Os dissidentes*, realizada na Associação Brasileira de Imprensa, em 1942, reunindo trabalhos de alunos da Escola Nacional de Belas Artes que se rebelaram contra a orientação acadêmica do diretor Augusto Bracet. A exposição é o cume do processo de iniciativas no Diretório Acadêmico de mostras que endereçavam o repertório moderno e de discussões e seu estopim, a proibição de apresentação de uma escultura de Ceschiatti e de trabalhos de outros alunos na exposição. A abertura contou com a presença das figuras mais destacadas da intelectualidade da época como Manuel Bandeira, Aníbal Machado, José Lins do Rego e Murilo Mendes, que proferiu em seu discurso: “Vocês acabam de praticar um ato decisivo: começaram o ataque à Bastilha das belas-artes, onde se refugiou o convencionalismo” (MORAIS, 1995, p.176). Para o crítico de arte Quirino Campofiorito o movimento de 1942 foi ainda mais importante do Salão Revolucionário de 1931, porque ele foi realizado pelos próprios estudantes, “enquanto Lúcio Costa quis combater a escola com elementos de fora, provocando a reação interna de professores e alunos”. (MORAIS, 1995, p. 177)

Apesar da gradativa transferência de importância econômica para São Paulo desde o início do século XX e de não ter gerado até os anos 1950 um movimento de vanguarda como a

45 Importante salientar a especificidade de Vicente do Rego Monteiro que era filho de uma família de comerciantes de tecidos e artistas do Recife.

Semana de Arte de 22, o Rio de Janeiro concentrava grande parte da intelectualidade cultural do país, atraindo jovens artistas e intelectuais de todas as regiões brasileiras que participariam ativamente da construção do campo da arte moderna brasileira, tais como: Mario Pedrosa (PE), Iberê Camargo (RS), Lygia Clark (MG), Antonio Bento (PB), Ferreira Gullar (MA), Abraham Palatnik (RN), Manuel Bandeira (PE), Cícero Dias (PE), Eros Martim Gonçalves (PE) e Augusto Rodrigues (PE), para citar alguns. A diáspora causada pelas duas Grandes Guerras e a perseguição nazista também causou impacto no cotidiano carioca com a chegada de dezenas de intelectuais e artistas com grande capital cultural, mas que por conta da ausência de investimento privado e forte presença do capital estatal (e de sua burocracia) tiveram dificuldade em se inserir nas instituições oficiais. Foram as iniciativas alternativas como cursos livres e galerias que garantiram certa circulação de suas ideias e muitas vezes seu sustento. A presença desses imigrantes foi de grande importância na fermentação de um imenso caldeirão cultural em que os códigos artísticos mais atuais eram compartilhados em redes de sociabilidade, contribuindo para a renovação da linguagem artística local. Quando o Museu de Arte Moderna do Rio abriu suas portas em 1949 havia uma cena artística em ebulição no caldo moderno.

Por conta do Nazismo e da II Guerra Mundial, entre 1937 e 1949, desembarcam no Rio de Janeiro os artistas: Eisaburo Nagasawa (Japão), Polly McDonell (EUA), August Zamoyski (Polônia), Henrique Boese (Alemanha), Jan Zach (Tchecoslováquia), Jean-Pierre Chabloz (Suíça), Emeric Marcier (Romênia), Tadashi Kaminagai (Japão), Tikashi Fukushima (Japão), Axel Lesckoschek (Áustria), o casal Arpad Szenes (Hungria) e Maria Helena Vieira da Silva (Portugal), Roger van Rogger (Bélgica) e Tiziana Bonazzola (Itália). Imigraram também no período para a capital carioca a historiadora e socióloga da arte Hanna Levy (Alemanha), o jornalista Miécio Askanasy (Polônia) e a galerista Irmgard Burchard (Suíça), que vão contribuir para ampliar o repertório vanguardista do meio de arte local. Muitos destes imigrantes viveram no Hotel Internacional, Hotel Londres e Pensão Mauá, lugares que arregimentavam artistas de vários campos culturais o que gerou facilmente uma rede de socialidade e inserção na vida carioca.



Os moradores do Hotel Internacional e amigos, entre eles: Polly McDonell, Marc Berkowitz, Maria Helena Vieira da Silva, Carlos Scliar, Arpad Szenes, Athos Bulcão e Augusto Rodrigues (anos 1940). À direita, Polly McDonell e Marc Berkowitz, que comandou a galeria do IBEU alguns anos depois. Imagens retiradas do Catálogo Tempos de Guerra, Galeria Banerj, sem créditos.

Como observado anteriormente, havia no Rio de Janeiro uma forte demanda por um ensino livre dos padrões acadêmicos e mais democrático e a situação dos artistas imigrantes fez com que vários deles passassem a ministrar aulas. Entre os artistas estrangeiros que lecionaram, destacam-se Axel Leskoschek⁴⁶, que ensinava xilogravura em aulas em seu ateliê, no bairro da Glória, e no curso de desenho de propaganda e de artes gráficas da Fundação Getúlio Vargas (FGV), sendo seus alunos Fayga Ostrower, Renina Katz, Ivan Serpa e Edith Behring; August Zamoyski⁴⁷, a convite do governador Gustavo Capanema, foi convidado a montar um curso de escultura frequentado por Franz Weissman, Bellá Paes Leme, José Pedrosa e Silvia Todd, indo posteriormente lecionar no MASP; Henrique Boese dava aulas de pintura e desenho em seu ateliê e entre seus alunos constavam Almir Mavignier, Djanira e Gerty Saruê; Arpad Szenes passou a ensinar pintura nas ruínas do Hotel Internacional, a partir de 1944, e eram seus alunos, entre outros, Almir Mavignier e Polly McDonell.

46 Axel Leskoschek (1889-1975) chegou ao Rio de Janeiro em 1939 e trabalhou na editora José Olympio fazendo gravuras para ilustrar livros, entre eles Dostoiévski e Graciliano Ramos.

47 August Zamoyski (1893-1970), antes de chegar ao Brasil, já havia feito parte da vanguarda polonesa no movimento dos Formistas, nos anos 1910, e tido uma trajetória de sucesso com participações na Bienal de Veneza e medalha de ouro na categoria Escultura na Exposição Internacional de Paris de 1937. Participou da I Bienal de São Paulo e teve uma mostra individual no MAM-SP, em 1954. Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural. <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa21726/august-zamoyski>. Acessado em 20 de julho de 2017.



Da esquerda para a direita: Henrique Boese e Axl Leskoschek; August Zamoyiski em seu ateliê no RJ; Maria Helena Vieira da Silva e Arpad Szenes (em pé) e Carlos Scliar e Mariuza Fernandez (sentados), na Pensão Internacional, anos 1940. Imagens retiradas do catálogo *Ciclo de exposições sobre arte no Rio de Janeiro: Tempos de Guerra* (1986).

Apesar de sua importância não estar diretamente ligada à discussão de cunho modernista, a presença de Hanna Levy⁴⁸ no Brasil é significativa no meio de arte brasileiro, principalmente no que concerne o estabelecimento de metodologias da História da Arte, questão que vai interessar boa parte da geração críticos de arte estudada nesta tese⁴⁹. Em síntese, Levy atuou no Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional em pesquisas sobre o Barroco brasileiro, mas sua principal atividade no Brasil foi o magistério, lecionando História da Arte para os funcionários do SPHAN (1937-1940) e ministrando aulas na Escola Livre dos Estudos Superiores no Rio (1938-1941) e aulas de Arte Moderna e Crítica de Arte na Fundação Getúlio Vargas (1946-1947), no curso de artes gráficas, atuando ao lado de Alex Leskoschek, Santa Rosa e Carlos Oswald, artistas iriam assumir importância no Brasil, como Fayga Ostrower, e os primeiros cursos públicos noturnos de História da Arte (1939-1947) (NAKAMURA, 2010). Levy trouxe para o país uma visão inovadora sobre a metodologia da história da arte:

Em sua tese de doutorado defendida na Sorbonne em 1936 *Henri Wölfflin: sa théorie, ses prédecesseurs* criticou o formalismo evolutivo de Wölfflin, procurando demonstrar que Burckhardt, a quem Wölfflin chega a recorrer para amparar sua própria tese, na verdade teorizou em direção diversa da assumida por seu famoso aluno, promovendo uma história da arte relacionada ao campo

48 Hanna Levy (1912-1984) nasceu numa família judia abastada. Em Munique, estudou História da Arte com Pinder, Stange, Michalsky e Strauss e Filosofia com Hönigswald e Gallwitz. Aos 21 anos foi dar prosseguimento a seus estudos na Sorbonne onde tirou o Diploma de Estudos Superiores (Diplôme d'Études Supérieure), com um estudo sobre *Os conceitos fundamentais de História da Arte, de Heinrich Wölfflin*. Em 1936, Hanna defendeu a tese "*HENRI WÖLFFLIN. Sa théorie. Ses prédecesseurs*" (Henri Wölfflin, sua teoria e seus antecessores), em que comparava a metodologia de Jacob Burckhardt, Konrad Fiedler e Adolf von Hildebrand, com as teorias de Wölfflin, por meio de uma crítica aos conceitos fundamentais de História da Arte, além de uma proposta de estudo sociológico para o campo da Arte. (NAKAMURA, 2010)

49 Entre os críticos que também contribuem para discussão historiográfica do Barroco encontram-se Lourival Gomes Machado e Mario Barata. Aracy Amaral e Walter Zanini vão se interessar numa historiografia da arte moderna e contemporânea dentro da universidade. Frederico Moraes e Roberto Pontual desenvolvem estudos historiográficos de maneira autodidata.

maior da história da cultura e não calcada apenas na evolução morfológica dos estilos. No final de sua tese e ainda em uma breve comunicação apresentada em Paris, em 1937, Hanna Levy aponta a alternativa teórico-metodológica que julga superior às de Burckhardt e Wölfflin: o desenvolvimento de uma sociologia da arte. (KERN, 2014)

Hanna Levy foi uma das autoras com o maior número de artigos publicados na Revista do Patrimônio que compõem parte dos grandes estudos publicados na revista sobre as questões teóricas e críticas da História da Arte brasileira. “Assim como a menção feita pelo professor Mário Barata, outros pesquisadores de história e historiografia da arte brasileira atribuem aos textos da alemã os primeiros indícios de organização da História da Arte como área de conhecimento” (NAKAMURA, 2010, p. 34). No entanto, o estudo de Daniela Kern (2014) aponta a inserção de Hanna Levy também numa discussão de arte moderna através de textos sobre artistas brasileiros e modernos alemães e cursos de História da arte, desde a sua chegada no Brasil.

Sabemos que ela escreveu um texto sobre a obra de Cândido Portinari já em 1938 (Bastos 1938). Em 1941 publicara um artigo sobre o escultor italo-brasileiro Bruno Giorgi na Revista O Cruzeiro (Lénard 1941) e haveria de escrever artigos e texto de catálogo de exposição ainda sobre o jovem pintor Roberto Burle Marx (Levy 1941; Lévy 1946a; Lévy 1946b). Todos os três são artistas modernos vinculados ao Partido Comunista do Brasil, que nos primeiros meses de 1945 ainda se encontrava na clandestinidade. (KERN, 2014, p.5)

É de Hanna Levy o texto *Aspectos da Arte Contemporânea Alemã*, que acompanha o catálogo da exposição Arte Condenada pelo III Reich, na Galeria Askanasy, que é inaugurada em abril de 1945. Esta galeria juntamente com o Instituto Brasil-Estados Unidos (IBEU) foram os locais em que estes artistas imigrantes expuseram com mais frequência e tornaram-se espaços para a disseminação sistemática do repertório moderno antes da instalação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro⁵⁰. O jornalista de origem polonesa Miécio Askanasy (1911-1981) iniciou sua atividade comercial no Brasil com uma livraria que, a partir de 1944, passou a promover, de forma improvisada, exposições de arte moderna. A galeria começa a fazer sucesso após a exposição da pintora Bellá Paes Leme, casada com o escultor August Zamoyski, e que provinha de uma família da alta sociedade carioca. Ela custeou a reforma da galeria em troca de sua exposição e, assim, o ambiente transformou-se num lugar permanente para arte moderna (KERN, 2014). Não conseguimos informações sobre o volume de vendas da galeria

50 Um dos locais mais ativos em termos de programação de exposições era o saguão do Hotel Palace, que acolheu diversas mostras.

ou mesmo quem eram seus compradores, por isso vamos nos deter no aspecto de partilha de repertório visual moderno. Expuseram lá Roger van Rogger, Vieira da Silva e Antonio Bandeira, mas a mostra de maior impacto, seja pelo volume de público ou pela repercussão na imprensa brasileira, especialmente na carioca, foi a *Exposição de Arte Condenada pelo III Reich*, organizada por Arkanasy com a ajuda de Maria Kowalska. Nela, foram apresentados pinturas, desenhos, aquarelas, guaches e, principalmente, gravuras de 39 artistas, de várias vertentes estéticas, dos quais muitos haviam integrado a mostra *Arte Degenerada*, organizada pelos nazistas em julho de 1937, em Munique.

A ideia da exposição parece ter relação com o fato de Arkanasy estar convivendo à época com a ex-galerista suíça Irmgard Burchard (1908-1964), que se encontrava refugiada no Brasil desde 1941 e que, impossibilitada de prosseguir com sua atividade comercial no país, passa a se dedicar à pintura. Além disso, a menciona na entrevista que deu para Armando Migueis, jornalista da Revista da Semana, quando fala da exposição com artistas alemães “degenerados” realizada em Londres: “Mais tarde a grande exposição de Londres, em julho de 1938, realizada pela sra. Irmgard Burchard, que se encontra entre nós. (Migueis 1945b, p. 55)” (KERN, 2014, p.2)



À esquerda: capa do catálogo da Exposição de Arte Condenada pelo III Reich, na Galeria Askanasy. À direita: na sala de exposição Askanasy mostra ao jornalista Armando Migueis catálogo de arte moderna alemã. Reprodução feita das imagens do artigo de Daniela Kern.

O galerista referia-se à exposição que Irmgard Burchard havia organizado com Lady Peter Norton, a historiadora da arte Edith Hoffmann e o historiador da arte Herbert Read, na New Burlington Gallery, em Londres, chamada *Twentieth Century German Art*. A mostra,

inaugurada no verão de 1938 (julho a agosto), reunia mais de 270 obras de grandes expoentes das vanguardas alemãs era uma resposta à ofensiva nazista e uma maneira de salvar coleções particulares da Alemanha (KERN, 2014). Burchard foi assistente na Galerie Der Sturm, em Berlim, um espaço seminal de difusão de vertentes vanguardistas como Futurismo italiano, Cubismo e Orfismo, e trabalhou como *marchand* em Zurique antes de imigrar para o Rio de Janeiro. No Brasil, ela passou a pintar e expôs na Galeria Askanasy. Não foram encontrados estudos que analisem em profundidade os motivos da mudança de atuação de Irmgard Burchard. Pelo quadro geral da época, em especial a ausência de galerias e de um colecionismo de arte moderna vigoroso, podemos supor que a capital carioca ainda não apresentava condições para uma prática comercial profissional.

O Instituto Brasil-Estados Unidos (IBEU) abriu suas portas em 1940, mas começou a investir sistematicamente na promoção cultural a partir de 1944, quando a Comissão de Arte do IBEU foi criada, encabeçada pelo crítico russo radicado no Rio de Janeiro Marc Berkowitz⁵¹, por Augusto Rodrigues e por José Thomaz Nabuco. As atividades iniciaram mesmo sem sede própria, e contaram com as parcerias do Instituto de Arquitetos do Brasil (IAB) e o Ministério da Educação e Saúde, passando a ocupar prédio próprio em 1951. Até a criação do MAM-RJ (1949), aconteceram 53 exposições, entre coletivas e individuais de maioria modernista, entre elas as de Portinari, Oswaldo Goeldi, Alfredo Volpi, Carlos Scliar, Vieira da Silva, Livio Abramo, Antonio Bandeira, Aldo Bonadei, Maria Leontina, Marcelo Grassman, Franz Weissmann, Iberê Camargo, Polly McDonell, Milton da Costa e Alexander Calder (1948). Apesar de ter sido criado para promover o intercâmbio cultural entre o Brasil e os Estados Unidos, o IBEU consolidou-se como uma instituição de fomento à jovem arte brasileira, abrindo espaço para novos talentos como o Grupo Frente⁵², que em 1954 fez lá a sua primeira exposição⁵³. (FORMIGA, 2012). Com a implantação do MAM-RJ, o IBEU continuou a fazer parte de um circuito institucional de suporte à Arte Moderna.

51 “Quando chegou ao Brasil, Berkowitz formou uma intensa rede de relações com o meio cultural e artístico. Instalado na Pensão Internacional, em Santa Tereza, travou contato com o colecionador de arte Jacques Van de Beuque e com os artistas abstratos Maria Helena Vieira da Silva e Arpad Szenes. Outro artista abstrato próximo de Berkowitz era Alexander Calder. Quando este veio ao Brasil, foi ciceroneado por Berkowitz na sua visita a Ouro Preto. A relação que o crítico estabeleceu com esses artistas pode fornecer uma chave explicativa para a ligação do IBEU com o abstracionismo, já que Berkowitz era o principal responsável pela programação da galeria do instituto”. (FORMIGA, 2012, p. 105)

52 O Grupo Frente foi um marco histórico no movimento de Arte Concreta no Brasil e foi formado a partir das aulas de Ivan Serpa no MAM-RJ e de conversas na casa do crítico de arte Mário Pedrosa. Compuseram o grupo: Abraham Palatinik, Aluísio Carvão, Décio Vieira, Lygia Pape, Lygia Clark, Hélio Oiticica, Cesar Oiticica, Franz Weissmann entre outros.

53 A segunda exposição ocorreu um ano depois no MAM-RJ, fato já avaliado por Sabrina Parracho Sant’Anna (2012).

2.1.4 Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

Quando abriu suas portas num espaço improvisado numa sala concedida pelo Banco da Boa Vista, em janeiro de 1949, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro também não tinha acervo próprio.⁵⁴ A primeira exposição, *Pintura Europeia Contemporânea*, contava com 32 peças que foram emprestadas (sendo 12 posteriormente incorporadas à coleção) por Raymundo Castro Maya, Josias Leão, Roberto Marinho, Landulfo Borges da Fonseca, Sra. R.A. Lacroze, Paulo Bittencourt e Niomar Moniz Sodré. Destes, dois dos colecionadores faziam parte da diretoria do museu: o industrial e colecionador Castro Maya, seu primeiro presidente, e o diplomata Leão, Diretor-executivo. Constavam ainda, na diretoria inicial, o ex-ministro da Educação Gustavo Capanema, o escritor Manuel Bandeira (vice-presidente), o diretor do SPHAN, Rodrigo Melo Franco de Andrade (vice-diretor executivo), o crítico de arte Antonio Bento (secretário-adjunto), o diretor do Banco da Boa Vista, da rede de hotéis Palace e monarquista Barão de Saavedra (tesoureiro) e o crítico de arte e pintor Quirino Campofiorito (tesoureiro-adjunto) (MORAIS, 1995) (LOURENÇO, 1999). A primeira conformação da cúpula do MAM-RJ oferece-nos uma visão da conjugação das várias forças envolvidas no projeto de edificação do novo museu: econômicas (industriais, banqueiros), políticas (ex-ministro, diretor do Serviço do Patrimônio Histórico Nacional, aristocrata) e culturais (artistas e críticos de arte), mas não deixa aparente a disputa de visões que existia desde o começo da nova instituição. De um lado, colocava-se Castro Maya, que concebia o museu como lugar civilizatório, repleto de obras-primas “para um círculo íntimo de diletantes suficientemente cultivados para o exercício da contemplação” (SANT’ANNA, 2016, p. 18). Do outro, encontrava-se Niomar Moniz Sodré, “que pensava o museu como processo modernizador a atrair para si o grande público e a construir, a partir de um projeto educativo claro, a arte moderna no Brasil” (SANT’ANNA, 2016 p.18). Após três anos de disputas, vence o projeto de Moniz Sodré⁵⁵.

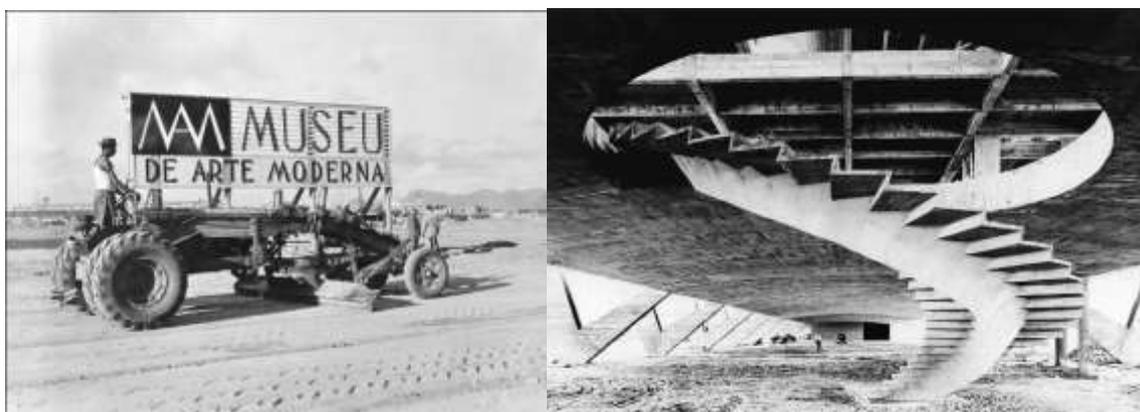
Contudo, ainda segundo Sant’Anna (2012), o mito de origem do MAM difere de acordo com o posicionamento de quem o narra, mas há uma convergência dos relatos e dos documentos que apontam o magnata do petróleo norte-americano e presidente do MoMA Nelson

54 Assim como o MAM-SP, o MAM-RJ recebe a doação de poucas obras do MoMA, escolhidas por Alfred Barr.

55 Apesar de Castro Maya e Moniz Sodré terem origens aristocráticas semelhantes, eles diferiam naquele momento em termos de filiação a valores e ao capital, sendo a última inserida na imprensa, ao casar-se com Paulo Bittencourt, filho do fundador do Correio da Manhã.

Rockefeller⁵⁶ como o principal responsável pela criação do museu no Rio de Janeiro. Sua visita ao Brasil em 1946 semeou a ideia de fundar no Rio de Janeiro uma filial do museu nova-iorquino e conversações com Castro Maya continuaram por meses. “A escolha de seu nome parecia, portanto, cair como uma luva para as ambições de Rockefeller. De um lado, Castro Maya buscava construir para si uma imagem ligada a seu projeto de civilização para o país; de outro, Nelson Rockefeller procurava associar-se ao projeto de expansão norte-americana” (SANT’ANNA, 2012, p. 60). Havia uma disputa entre grandes instituições privadas e o governo para decidir qual seria a imagem dos EUA a ser mostrada no exterior, e, entre elas figuravam diretores e financiadores do MoMA que desejavam que a instituição fosse a voz da América e a palavra, a arte. (SANT’ANNA, 2012).

Entre 1946 e 1952, a ênfase nas relações internacionais do Departamento de Exposições Itinerantes do MoMA aumentou muito gerando a “criação do Programa Internacional, responsável pela circulação de exposições do museu mundo afora. De início voltado exclusivamente para as relações do museu com instituições estrangeiras, em breve o programa excederia em muito o âmbito original para o qual fora instituído” (SANT’ANNA, 2012, p. 61). Apesar da euforia inicial e da esperança de uma profícua colaboração entre o museu carioca e o MoMA, a ajuda sagrou-se frustrante e esparsa. A fundação do museu de arte moderna carioca parece, portanto, ter atendido as demandas internas do meio de arte carioca e de suas elites e o grande interesse geopolítico dos norte-americanos no pós-guerra.



A sede definitiva do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro sendo construída no Aterro do Flamengo, no final dos anos 1950. Imagens retiradas do catálogo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

56 Rockefeller (1908-1979) era filho de Abby Aldrich Rockefeller, uma das fundadoras do MoMA, e foi seu presidente entre 1939 e 1958. Nos anos 1940 ele foi Superintendente dos Estados Unidos para a América Latina, Coordenador do Escritório de Assuntos Interamericanos, Conselheiro da Comissão Interamericana de Desenvolvimento e secretário de Estado assistente para assuntos latino-americanos (SANT’ANNA, 2012).

Niomar Moniz Sodré assume a Diretoria Executiva do MAM-RJ, em 1951, e coloca em prática seu projeto para o museu, dando novo fôlego à programação. Ela não apenas dá início a uma série de atividades, como convida o arquiteto Affonso Eduardo Reidy para projetar a sede definitiva do museu, o que demonstra o delineamento de estratégias para a consolidação de um projeto de longo termo para o museu carioca. Sua capacidade de mobilização, tanto das elites cariocas quanto do público em geral (era uma das donas do jornal *Correio da Manhã*), contribuiu para a ativação da instituição⁵⁷. O museu mudou-se para um espaço adaptado por Oscar Niemeyer entre os pilotis do edifício do MEC e iniciou atividades características da atuação museológica, incluindo a ampliação da coleção (com aquisições e não apenas doações), e seu programa educativo de cursos, conferências e debates que foram fundamentais para a consolidação de uma nova vanguarda brasileira (LOURENÇO, 1999). Dentro de um espírito de mobilização em torno da educação vários artistas formados pelos modernistas imigrantes passaram a lecionar nos cursos livres do museu, ocorridos em diversas localidades até a instituição ganhar a sede final, a exemplo de Ivan Serpa, Fayga Ostrower⁵⁸, Décio Vieira e Milton Goldring. Embora todos os cursos terem formado muitos artistas e interessados em arte, será o ateliê de Serpa o que é mais lembrado e estudado por ter criado novas metodologias de ensino da arte:

A atuação de Serpa com ateliês é pioneira, emulando para outras entidades e concedendo valor digno para tal atividade destinada às crianças, distinguindo este MAM. O curso destinado a adultos será fundamental para a formação de artistas como Hélio Oiticica, Aluísio Carvão, Erich Baruch, João José Costa, Rubem Ludolf, que integram com Serpa o chamado Grupo Frente, ativo entre 1954 – 1956. (LOURENÇO, 1999, p. 139)

O programa de conferências, debates e mesas redondas faz parte do propósito educativo e coloca em contato com o público local não apenas críticos e artistas brasileiros, mas também estrangeiros, que repercutem no meio artístico e na imprensa. Entre eles, figuram o artista suíço

57 Paulo Bittencourt e Niomar Moniz Sodré são grandes entusiastas do trabalho do crítico Mário Pedrosa e é a convite deles que Pedrosa funda sua primeira coluna de Artes Plásticas, no *Correio da Manhã*, em 1946.

58 Entre os alunos de Fayga Ostrower no MAM-RJ estavam Lygia Pape e Anna Bella Geiger.

Max Bill⁵⁹ (1953), o crítico argentino Jorge Romero Brest⁶⁰ (1953), Cesar Domela⁶¹ (1954), Jean Cassou⁶² (1954) e ⁶³Tomás Maldonado (1959). O curso deste último é lembrado por Lygia Pape como muito importante por abordar a semiótica, “o que é inédito e oportuno para o período, pois delineiam-se modificações na linguagem artística. Entre as mesas-redondas, Morais cita uma sobre gravura, tendo como moderador Flexa Ribeiro e como participantes Campofiorito, Giorgi e Abramo” (LOURENÇO, 1999, p. 140)

O catálogo da primeira mostra do MAM-RJ no prédio do MEC traz o texto *Razões de Ser e a Importância do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro* do crítico de arte e museólogo Mario Barata em que se evidenciam a fricção entre as concepções do museu moderno e o entendimento da museologia no início dos anos 1950⁶⁴. Em seu ensaio, Barata defende a importância de um museu de arte moderna e suas singularidades, sendo uma espécie de laboratório de experimentos e uma zona de contato entre a arte e o grande público. Um museu vivo, que por meio de seu acervo, mostras temporárias e itinerantes reverberem na sociedade. Ele traça uma comparação com os museus de arte antiga, lembrando que enquanto esses dedicam-se ao que já está suficientemente consagrado, os museus de arte moderna “selecionam, acolhem, apresentam, explicam, divulgam e apoiam as criações de um tempo em movimento, configurando um operar e fazer história, num ato arrojado e também criador, pois não há distância confortável que permita saber o que ficará como relevante” (LOURENÇO, 1999, p. 137). Em seus apontamentos ainda era ressaltado a importância de munir os museus

59 A premiação de Max Bill (1908-1994) com seu trabalho Unidade Tripartida na I Bienal de São Paulo e suas ideias a respeito da arte concreta exerceram um grande impacto no meio de arte brasileiro, reforçando o processo de renovação de códigos estéticos que levaram à criação da Arte Concreta e Neoconcreta.

60 Jorge Romero Brest (1905-1989) foi um crítico fundamental para a disseminação do repertório modernista na Argentina e um dos críticos mais reputados da América Latina. Ele chega ao MAM-RJ para apresentar a exposição do grupo de Artistas Modernos da Argentina, em 1954, que são em sua maioria, concretos. A mostra provoca uma grande impressão nos artistas geométricos que iriam constituir no ano seguinte o Grupo Frente. “Em carta que escreveu para Mário Pedrosa, então na Europa, Décio Vieira diz que foi a melhor exposição realizada no Museu de Arte Moderna até aquele momento, lamentando, porém, a ausência de público” (MORAIS, 1995, p. 224). Brest foi uma figura presente no debate da arte latino-americana em vários colóquios, bienais e eventos no Brasil até os anos 1980, como júri de premiação da I Bienal de São Paulo.

61 Cesar Domela (1900-1992) foi um artista holandês fundamental no movimento De Stijl juntamente com Theo Van Doesburg e Piet Mondrian.

62 O crítico de arte Jean Cassou (1897-1986) foi o primeiro diretor do Musée National d'Art Moderne de Paris e participou de diversas atividades nas bienais de São Paulo como comissário da França e como júri.

63 Tomás Maldonado (1922) é figura seminal nas vanguardas concretas Latino-americanas. Escreveu o manifesto Arte Concreto – Invención juntamente com Jorge Brito, Alfredo Hlito e Claudio Girola, em 1946. A sua passagem pelo Rio em 1954 foi inspiradora para os jovens artistas abstratos geométricos: “(ele) nos pareceu uma pessoa brilhante. Falava muito bem, era um professor nato, um teórico. Sua influência sobre nós foi muito grande”, afirmou Décio Vieira em depoimento de 1984 (MORAIS, 1995, p. 224).

64 Lourenço localiza a fala de Mario Barata em diálogo com os escritos e o posicionamento de Gustavo Barroso que tinha forte atuação no Curso de Museologia e no Museu Histórico Nacional e que possuía uma visão conservadora sobre a história do Brasil, calcada nas classes privilegiadas e refratárias ao estrangeiro, posição contrária ao que pretendia o MAM.

com técnicos e diretores competentes que estivessem preparados para a atuação num meio adverso e em condições difíceis, sem especificar quais critérios abalizariam a competência para se estar à frente de um museu de arte nova. As experiências consolidadas pelos críticos de arte que assumiram os diversos projetos institucionais entre os anos 1940 e 1960 nos apontam algumas questões que serão dissertadas mais adiante.

2.1.5 A Crítica de Arte

A crítica de arte é vetor fundamental na ecologia da arte moderna, assumindo a função de seu tradutor e legitimador para a sociedade em geral, principalmente por conta da autonomização do campo da arte com suas regras e códigos acessíveis apenas para os iniciados que partilham referências estéticas e crenças. Para gerar valor estético, é necessário que os valores e o gosto artístico sejam disseminados e aceitos por uma camada significativa da sociedade em que se pretende vê-los generalizados, sendo o crítico de arte o profissional responsável pela detecção de códigos. Na ecologia da arte clássica eram outros agentes e instâncias de consagração, sendo as academias de arte o epicentro gerador de consensos sobre os códigos artísticos aceitáveis. No Brasil, a crítica de arte está presente de forma esparsa nos jornais e revistas desde meados do século XIX e geralmente dividindo espaço e atenção de seus praticantes com outros assuntos como Literatura, Música ou Política. Estudos sobre a Arte do Século XIX (LINS, 2008) apontam Gonzaga Duque (1863-1911) como um caso exemplar de crítica do período. Fundador e colaborador de várias revistas no Rio de Janeiro (Guanabara, Gazetinha, Revista da Tarde, A Semana, Fon-Fon, e outras), publicou ensaios sobre arte, contos e um romance (ALVES, 2000). Duque acompanhava de perto a produção artística contemporânea, visitando ateliês e tendo interlocução direta com artistas como Roberto Mendes e Eliseu Visconti, e sua crítica era uma interpretação a partir da experiência direta com a obra, diferindo, portanto, do mero registro e classificação que caracterizam a escrita sobre arte da época (LINS, 2008).

Em São Paulo, a pesquisa de Tadeu Chiarelli (1995) sobre Monteiro Lobato demonstra a existência de uma crítica de arte pré-Semana de Arte Moderna:

atenta ao que ocorria em termos de arte na cidade, sendo até engajada num projeto de renovação estética que, embora não ligada às correntes mais avançadas da arte europeia, ainda assim tinha na época um valor de renovação da cena artística brasileira, que continuava impregnada de valores derivados da antiga Academia Imperial de Belas-Artes. CHIARELLI, 1995, p. 66).

Ao analisar o jornal O Estado de São Paulo, entre 1900 e 1922, e a Revista do Brasil, entre 1916 e 1922, ele classifica a crítica da época em duas: a crítica de serviço (que tinha o propósito de informar sobre as obras expostas no circuito paulistano) e a crítica militante (textos que buscam intervir decisivamente na cena artístico-cultural atuando como contraposição à cultura oficial do período). A emergência do movimento modernista paulista contará com a conceituação e a defesa de escritores participantes que são chamados a assumir o papel de comentaristas de arte, a exemplo de Mario de Andrade e Oswald de Andrade, no embate entre academismo e modernismo.

A crítica de arte como campo e parte fundamental da ecologia da arte moderna constitui-se de fato a partir dos anos 1940, sendo os anos 1950 seu período áureo, não apenas no Brasil, como internacionalmente. Em 1948 foi fundada, em Paris, a Associação Internacional de Críticos de Arte, que reuniu em seu primeiro encontro participantes de 35 países, sendo o Brasil representado por Sergio Milliet, Antonio Bento e Mário Barata⁶⁵. Para Leenhardt (2005) a criação da AICA representa um momento sintomático da crise intelectual atravessada pela história da arte, pois o clima intelectual no imediato pós-guerra era de tentativa de abertura de novos horizontes teóricos e metodológicos dessa disciplina, que estava sendo considerada nesta época um pouco esclerosada. Hughes (2013) ressalta que o segundo congresso da associação, em 1949, girou em torno de dois temas: um teórico, a relação entre arte e sociedade, e outro de ordem prática, as questões que envolviam a recém-estabelecida profissão de crítico de arte, cujo perfil estava gradualmente emergindo de dois papéis já estabelecidos no mundo da arte, a saber, o historiador da arte e o curador de museus. Como já citado anteriormente, esta era uma realidade europeia e norte-americana, onde o processo de institucionalização tanto da disciplina história da arte quanto dos museus já encontrava-se em curso há algumas décadas. No Brasil, a crítica de arte impulsiona a criação dos museus e vai confundir-se com a construção de uma história da arte brasileira. Trata-se de uma relação de campos interdependentes e até os anos 1970 quase simbiótica, sendo os fundadores de associações como a dos críticos de arte, historiadores da arte e diretores de museus de arte, quase sempre as mesmas pessoas. São elas que promovem, aconselham e fazem exposições de arte. É desta linhagem que descende o campo da curadoria no Brasil.

65 Mário Barata (1921-2007) ainda não exercia sistematicamente a crítica de arte, como Sergio Milliet e Antonio Bento mas encontrava-se em Paris estudando na École du Louvre e acabou por participar do I Congresso da AICA. Entretanto, Barata é membro fundador da ABCA e foi presença marcante nos debates acerca das vanguardas, novas vanguardas e na relação entre museus e nova arte. Foi interlocutor e parceiro de Frederico Moraes na fundação do Centro Brasileiro de Crítica de Arte (1972) e de Walter Zanini na criação do Comitê Brasileiro do Comitê International d'Histoire de l'Arte (também em 1972).

A criação da Associação Brasileira de Críticos de Arte ocorre na sequência da fundação da AICA, em 1949, e no meio do processo de constituição de uma rede institucional de arte moderna, como vimos anteriormente, coroando o adensamento de pensamento crítico nos jornais, revistas e catálogos de arte. Seus fundadores, Sérgio Milliet (O Estado de São Paulo), Antonio Bento (Diário Carioca), Mário Pedrosa (Correio da Manhã) e Mário Barata eram todos comprometidos com a discussão pública da arte moderna. Também já citado precedentemente, a expansão e modernização das empresas jornalísticas – vinculadas às instituições que promoviam a arte moderna – vão favorecer o desenvolvimento e a profissionalização da crítica de arte. Os empresários da comunicação geraram concomitantemente condições para o surgimento de instituições e o fortalecimento da crítica, dois dos pilares centrais da ecologia da arte moderna.

Durand (1989) classifica o perfil do crítico da “geração heroica”, ou seja, aquela que nasceu até os anos 1920 e que celebrou as duas primeiras ondas do modernismo representadas por Anita Mafalitti, Lasar Segall, Portinari e Di Cavalcanti, como um intelectual (em sua esmagadora maioria, homem) que já tinha destaque no campo cultural brasileiro e eram reconhecidos como escritores ou literatos, a exemplo de Mario de Andrade, Mário Pedrosa, Antonio Bento, Sérgio Milliet, Lourival do Gomes Machado, José Geraldo Vieira, entre outros. O interesse por artes visuais começou quando tinham por volta dos quarenta anos e não raro após estadias prolongadas na Europa e/ou Estados Unidos, o que confere uma certa maturidade intelectual e vastos conhecimentos gerais. Além disso, em geral, eles vinham de famílias melhor situadas nas “elites” culturais e econômicas do que seus sucessores dos anos setenta.

Dentre os críticos mais ativos no eixo Rio-São Paulo entre mais ou menos 1940-1970 podem contar-se, como de extração oligárquica, um Paulo Mendes de Almeida, filho e neto de juristas de renome, por parte de pai, e de “velha estirpe paulista” por parte de mãe. Antonio Bento (de Araújo Lima), assim como Mario Pedrosa (Xavier de Andrade) vinham de famílias de senhores de engenho do Nordeste; José Geraldo Vieira, embora órfão aos doze anos, foi educado por um tio materno que era grande industrial têxtil e lhe forneceu meios de viajar e formar-se no exterior; Flavio Motta é filho de Cândido Motta Filho, ministro da Educação de Getúlio Vargas. A maioria dos críticos de artes plásticas nascidos até 1920 teve formação universitária completa (em uma época em que ela tinha valor desproporcionalmente maior do que hoje) e não poucos desempenharam regularmente profissões liberais. Assim, por exemplo, Joaquim Cardoso era engenheiro-civil e calculista de concreto; José Geraldo Vieira era médico radiologista; Carmem Portinho, engenheira-civil; Mário Schenberg, físico da USP; Theon Spanudis é psicanalista; Lourival Gomes Machado, Bacharel em direito, era catedrático de Ciência Política da USP; Clarival do Prado Valladares, de tradicional família de médicos da Bahia, é casado com a filha de Emílio Odebrecht, importante empreiteiro de obras; Mário Pedrosa era professor titular de história do Colégio Pedro II; Paulo Mendes de Almeida é procurador do Estado. Os que não tinham origem

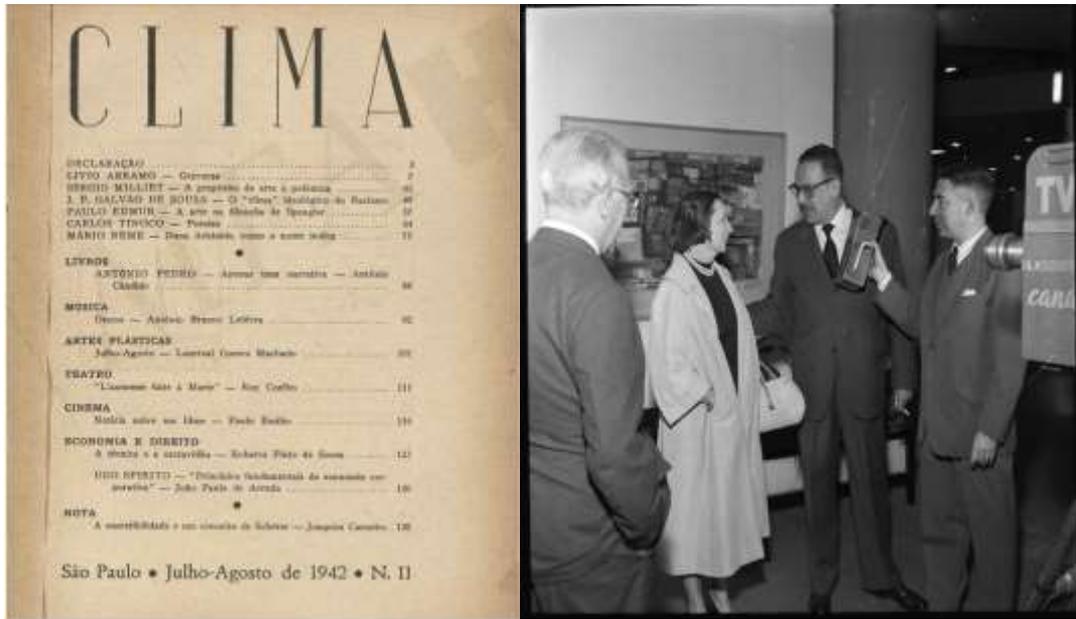
oligárquica, geralmente associada a uma educação secundária e/ou superior na Europa, provinham do meio artístico, como o caso de Quirino Campofiorito, filho de pintor acadêmico. Outros, como Ernestina Karman ou Quirino da Silva, eram artistas. Nesse sentido, o começo de carreira mais sofrido e já dentro das redações de jornais, como o de Geraldo Ferraz ou Luiz Martins, são casos de “primos pobres” realmente atípicos. (DURAND, 1989, p.241).

A Universidade de São Paulo já começava a formar e a absorver em seus quadros uma nova geração de pensadores, a exemplo do grupo fundador da Revista *Clima* (1941-1944), todos alunos do curso de Filosofia do professor Jean Maugüé, na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, e que aos poucos foram se inserindo não apenas na discussão cultural, como também no corpo da própria universidade. Ao se juntarem para publicar a revista *Clima*, os jovens intelectuais buscavam atualizar a crítica cultural brasileira e como grupo conseguiram impor-se e diferenciar-se dos críticos de gerações anteriores, pois na divisão das seções da publicação que criaram, acabaram por definir seus destinos profissionais e suas especializações logo de início (PONTES, 2009). Eram eles: Lourival Gomes Machado (editor-geral e responsável pela área de artes plásticas), os editores encarregados das seções permanentes (Antonio Cândido, Literatura; Paulo Emílio Sales Gomes, Cinema; Décio de Almeida Prado, Teatro; Antonio Branco Lefèvre, Música; Roberto Pinto Souza, Economia e Direito; Marcelo Damy de Souza, Ciência) e os colaboradores (como Gilda de Mello e Souza, Ruy Coelho, Cícero Christiano de Souza, entre outros).

Até o lançamento da revista – explica Décio de Almeida Prado – nós ainda estávamos no começo quase que absoluto. Eu, por exemplo, não pretendia ser crítico de teatro; pretendia primeiro ser escritor, depois professor de filosofia (que fui durante muito tempo). Nesse período é que comecei a perceber, por exemplo, que o Lourival tinha uma vocação para as artes plásticas, através de conversas e também pelo fato dele ir mais às exposições, comentar mais, falar mais sobre arte. Mas ele não escreveu nada antes do *Clima*, como eu também não escrevi nada sobre o teatro antes do *Clima*, como Antonio Cândido não escreveu nada sobre literatura e nem o Paulo Emílio sobre cinema. (PONTES,2009, p.65).

Iniciado na crítica de arte pela revista que ajudou a fundar e a dirigir, Lourival Gomes Machado passa a contribuir para a *Folha da Manhã* como crítico de arte, em 1942, e quatro anos depois lança seu primeiro livro *Retrato da Arte Moderna no Brasil*. Em 1949, já possui tal reputação no meio artístico que é convidado a assumir a direção do Museu de Arte Moderna de São Paulo, após a saída de Leon Degand e a direção artística da I Bienal de São Paulo, como vimos anteriormente. Quando retorna para a coordenar a bienal, em 1959, já havia publicado

seu estudo *Teorias do Barroco*, em que analisa esta escola como a primeira manifestação de uma “autêntica cultura brasileira”. Lourival do Gomes é um dos nomes da crítica que também teve relevância na construção de um pensamento historiográfico da arte.



À esquerda: capa da edição 11 da Revista Clima, de agosto de 1942 (acervo ICAA). À direita: Lourival Gomes Machado já como diretor artístico da V Bienal de São Paulo em entrevista com o repórter Murilo Antunes Alves da TV Record, do diretor artístico do MAM-SP Paulo Mendes de Almeida e a artista Yolanda Mohali. Foto de Athayde de Barros. Acervo Fundação Bienal de São Paulo.

O mercado para a crítica de arte é, portanto, ampliado com o adensamento institucional, que solicita a produção de textos sobre arte brasileira para catálogos e livros especializados, a exemplo da coleção de livros *Artistas Brasileiros Contemporâneos* (coleção A.B.C.) editada pelo MAM-SP, com direção de Sérgio Milliet, que publica livros com monografias de críticos sobre artistas brasileiros (HOFFMAN, 2007). A crítica-divulgação estende-se do público geral (análises mais horizontais) para um público cada vez mais específico que se interessa por análises verticais, ou seja, mais aprofundadas e sofisticadas. Além disso, a direção de museus e da Bienal de São Paulo fica a cargo dos críticos, o que acaba por expandir sua atuação. Importante salientar que esta participação dava-se no sentido de apresentação de movimentos de vanguarda e de atualização do olhar local, sem encontrarmos evidências de uma imaginação curatorial ou mesmo de um gesto de autoria na maneira de expor ou criar relações de sentido entre trabalhos de arte, quesitos que qualificam a curadoria de arte como entendida atualmente. Os críticos ao fazerem uma exposição traziam para o espaço físico verdadeiras aulas de história da arte recente, tentando contextualizar as tendências mais atuais, algo comum no período pós-

guerra, basta observarmos as duas primeiras Documentas de Kassel⁶⁶ e a bienal de Veneza do período.



Imagens gerais da I Documenta de Kassel, em 1955. Imagens: Erich Müller e Günther Becker (arquivo Documenta)

A profissionalização e o adensamento do campo da crítica demandaram novas ferramentas teóricas e vocabulário estético. Dos críticos esperava-se posicionamentos de defesa de movimentos artísticos como a figuração ou abstração. Neste sentido, torna-se relevante comparar as atuações e agenciamentos de Sérgio Milliet e Mário Pedrosa, dois nomes recorrentes nos documentos e depoimentos dos agentes da ecologia da arte moderna no Brasil. Ambos tinham quase a mesma idade (Milliet, nascido em 1898, em São Paulo, e Pedrosa em 1900, no Engenho Juçaral, em Timbaúba, Pernambuco) e compartilhavam fatos biográficos, como os estudos na Suíça (Milliet em Genebra – Curso de Ciências Econômicas e Sociais na Escola de Comércio de Genebra – 1912/1920; Pedrosa em Lausanne – estudos secundários no Institut Quinche – 1913-1917) e o início da escrita sobre arte nos anos 1930. Sérgio Milliet exerce de maneira mais constante a crítica naquela década, dado que Pedrosa ocupava-se de sua militância socialista e foi obrigado a exilar-se na Europa por conta do Estado Novo, em 1937. Aliás, foi sua ligação com a política que acabou aproximando-o das artes plásticas, dado que seu primeiro ensaio estético foi sobre a obra de uma gravurista alemã chamado *As tendências sociais na arte de Käthe Kollwitz*, considerado a primeira crítica de fundo marxista no Brasil.

66 A Documenta de Kassel foi instituída em 1955 como uma exposição quadrienal e tinha como intuito religar a Alemanha à Arte Moderna, banida do país pelos nazistas desde a ascensão de Adolf Hitler. Suas duas primeiras edições fizeram um apanhado histórico da arte desenvolvida no continente europeu e Estados Unidos, ou seja, nos países hegemônicos.

Entretanto, devemos contextualizar estes exercícios críticos nos ambientes em que ambos atuaram mais marcadamente: Sérgio Milliet e o campo da arte em São Paulo e Mário Pedrosa⁶⁷ e o campo da arte no Rio de Janeiro.

O envolvimento de Sergio Milliet na estruturação de pilares de uma ecologia da arte moderna na capital paulista já foi abordado em vários momentos deste capítulo, tais como a primeira coleção de arte avançada na Seção de Arte Moderna da Biblioteca Municipal, a articulação para a implementação do MAM-SP e da Bienal de São Paulo e a criação da Associação Brasileira de Críticos de Arte, sendo apelidado por Antonio Candido como homem-ponte entre a geração modernista e os primeiros acadêmicos uspianos (ALAMBERT, 2005) mas vamos detalhá-lo um pouco mais porque ele é ponto de contraste com as condicionantes de atuação no mesmo período de Pedrosa. Por conta de sua estada na Suíça durante a I Guerra Mundial, Milliet teve acesso a teorias e contatos profissionais privilegiados, visto que este país foi o porto seguro durante o conflito muitos intelectuais, políticos e artistas⁶⁸. Sua principal convivência foi com os integrantes da revista *Le Carmel*, entre eles Romain Rolland, Charles Baudoin, Henri Spiess, Henri Mugnier, Charles Reber, Carl Spitteler, além de figuras que frequentavam o grupo como Stefan Zweig (GONÇALVES, 1992). Ao mesmo tempo em que toma contato com as experimentações artísticas das vanguardas europeias diretamente⁶⁹, Milliet também imerge nas discussões sociológicas da época. Ao retornar para o Brasil, participou como escritor da Semana de Arte de 1922 e transformou-se no elo entre os poetas vanguardistas da Europa e os modernistas brasileiros⁷⁰. Sua bagagem sociológica foi o substrato de seu olhar para a arte.

No âmbito da Sociologia, pode-se dizer que esta ciência constitui o principal eixo motor do pensamento crítico de Milliet. Dá à nossa cultura artística uma contribuição pioneira em termos de informação sociológica, pois já nos anos 30 difunde pesquisas, teorias, conceitos deste campo de reflexão e os adapta à compreensão da arte. Além do mais, atuará como professor na Escola de Sociologia e Política, cabendo-lhe, ainda, no Departamento de Cultura de São Paulo, a tarefa de dirigir a Divisão de Documentação Histórica e Social e de reorganizar a Revista do Arquivo Municipal, onde muitos estudos da área são publicados. (GONÇALVES, 1992, p. xvi).

67 A importância de Mário Pedrosa não se restringe ao Rio de Janeiro, mas vamos canalizar as atenções em sua influência no meio artístico carioca.

68 Exilaram-se na Suíça Lenin, Stalin, Trotsky, Romain Rolland, Albert Einstein, Oscar Kokoschka e artistas que fundaram o movimento Dada em Zurique: Hans Arp, Tristan Tzara e Marcel Janco.

69 Por conta da guerra, eram muitas as exposições de arte enviadas da França e Alemanha, pois era uma forma de salvaguardá-las na neutra Suíça.

70 Em especial ao atrair colaboradores europeus para a revista *Klaxon*.

Na década de 1950, quando se recrudescer o debate no Brasil entre arte abstrata e arte figurativa, os críticos posicionam-se, ou melhor, engajam-se com vertentes. Sérgio Milliet combate o que ele chama de sectarismo e dogmatismo de ambos os lados e com isso é chamado de “em cima do muro”. Sua principal preocupação é com a liberdade de criação e de expressão. “Para Sergio, o abstracionismo não é nem melhor, nem pior que o figurativismo. Sua principal ressalva à primeira tendência é quanto à brecha que abre para a exploração inesgotável de fórmulas” (GONÇALVES, 1992, p. 91). Uma hipótese para sua postura não sectária seja seu interesse sociológico em compreender o campo da arte como dinâmica e as tendências estéticas como frutos de diferentes grupos e agentes sociais.



As três bienais coordenadas por Sergio Milliet (II, III e IV) consolidam o evento. Seu intuito é pedagógico de dar acesso ao público às obras dos principais movimentos artísticos da primeira metade do século XX. “Durante a Bienal de Veneza de 1952, Sérgio solicita às delegações dos diferentes países que tragam a São Paulo um panorama completo de suas atividades e apresentem, em salas especiais, “a sùmula de sua maior contribuição para a evolução da arte contemporânea, ao lado de amostragens dos jovens artistas” (GONÇALVES, 1992, p. 87). Com o sucesso da primeira edição e a rede instaurada por ela através do Itamaraty, a II Bienal de São Paulo foi a exposição internacional até então que reuniu os mais famosos trabalhos do cubismo, incluindo o icônico *Guernica*, entre as 80 obras de Picasso. Expuseram em São Paulo: Braque, Delaunay, Duchamp, Villon, Soulages, James Ensor, Kokoschka, Munch, Klee, Mondrian e os futuristas italianos. Nesta bienal, Aracy Amaral foi monitora e Walter Zanini fez uma cobertura extensa para o jornal O Tempo, de São Paulo.

2.1.6 Mário Pedrosa.

Entre todos os críticos atuantes no Brasil entre os anos 1940 e 1960, foi Mário Pedrosa quem mais encarnou e radicalizou o projeto moderno para a crítica e as artes plásticas, em seu sentido de um imbricamento entre arte e política e universalidade, e tornou-se um modelo exemplar não apenas para o país, mas internacionalmente, devido ao seu método de análise crítica, seu senso aguçado de oportunidade histórica, de sua relação com a vanguarda brasileira e sua intervenção no debate cultural sempre contextualizado com o que ocorria no mundo. Pode-se encontrar bibliografias completas do Mário crítico de arte e do Mário militante socialista, havendo sempre a questão de como juntar estas duas metades. Ao nosso ver, tratava-se de um intelectual completamente imerso no ideal de transformação social, sendo a arte um dos vetores mais importantes deste processo. A sua filiação ideológica caminhou junto a uma fina observação da especificidade da arte e seus códigos, compreendendo, portanto, a arte como exercício experimental da liberdade. Ou seja, quando atingiu sua maturidade crítica, Pedrosa não aderiu a uma arte literalmente ligada ao repertório socialista ou mesmo encampou a geopolítica da guerra fria no front estético.

Embora nem sempre tenha interpretado da mesma maneira a questão da autonomia da arte, como político e como revolucionário foi se dando conta do quanto a luta pela libertação da humanidade passa pela preservação e ampliação daquele mínimo de iniciativa de que ela pode dispor na sociedade capitalista, ou seja, daquelas possibilidades que lhe sobram de “exercício experimental da liberdade” (expressão predileta de Mário Pedrosa, especialmente na década de 60, para caracterizar uma arte que ele acreditava reatar com as fontes inovadoras das vanguardas históricas). Foi essa convicção que marcou sua militância. Quando aqui chegou em 1945, embora tivéssemos passado por uma revolução modernista e produzido grande pintura, a arte que encontrou continuava muito presa à figuração dos anos 20, às lições do cubismo e do expressionismo e a uma temática de forte cunho nacionalista. (...) Ao contrário do que se passava por aqui, Mário Pedrosa trazia o exemplo da arte internacional, causando mal-estar e por vezes irritação ao defendê-la, especialmente a arte abstrata, ou ao encorajar os jovens artistas brasileiros que estavam rompendo com os “mestres”. Na linha da conclusão do Manifesto de Trotsky, Breton e Rivera, acreditava que independência da arte e revolução andavam juntas, batalhando para que o Brasil saísse do isolamento e se alinhasse à arte mais avançada do tempo. Não há dúvida que esbarrava nos impasses característicos de um país periférico, onde falar de independência artística é algo no mínimo problemático, mas o sopro de ar novo que trouxe obrigou nossos artistas e críticos a porem em discussão o rumo que a arte – em nítido refluxo em relação às conquistas vanguardistas – ia tomando entre nós. (ARANTES, 2004, p. 15)

Como mencionado anteriormente, Pedrosa descendia de uma família de senhores de engenho, mas em decadência há duas gerações. Contrapunha-se ao pensamento conservador de seu pai e suas expectativas de que seguisse carreira burocrática no estado. Ao ingressar na

Faculdade de Direito da Universidade do Rio de Janeiro, em 1918, entrou em contato com o pensamento marxista por intermédio de colegas do curso. Foi também na faculdade que conheceu sua futura esposa Mary Houston, irmã da cantora lírica Elsie Houston, amiga de alguns dos intelectuais que viriam a ser expoentes do modernismo, a exemplo de Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, Patrícia Galvão (Pagú), Manuel Bandeira e Murilo Mendes. (REINHEIMER, 2013). Enviado pelo Partido Comunista para estudar na Escola Leninista de Moscou, em 1927, ficou doente na Alemanha e acabou se assentando lá por dois anos, onde fez cursos de Filosofia, Sociologia, Estética e Filosofia na Universidade de Berlim onde foi aluno de Sombart, Breysig, Spranger, Vogel e Thurnwald. Nesta temporada, Pedrosa entrou em contato com as teorias da Gestalt⁷¹, que embasaria sua tese *Da natureza afetiva das formas na obra de arte* (1949). Em 1928, ele viajou para Paris para o casamento de sua cunhada com o surrealista Benjamin Péret e acabou por frequentar o grupo dos Surrealistas, entre eles Louis Aragon, André Breton, Paul Éluard e Pierre Naville. Desde o tempo de faculdade Pedrosa esteve rodeado de atores sociais que, como ele, construíram biografias relevantes nas artes e na militância política (REINHEIMER, 2013). A sua propensão cosmopolita foi reforçada com os anos de exílio, sendo que o primeiro ciclo que vai de 1937 a 1945 o mais decisivo para sua consolidação como teórico. Morou em Paris (1937-1939) e depois em Nova York e Washington num momento de grande influxo de pensadores e artistas devido à II Guerra Mundial e acabou por acompanhar novo desdobramento das vanguardas no território norte-americano. Seu artigo sobre o escultor norte-americano Alexander Calder (1944) marca sua transição para uma investigação rigorosa da arte abstrata e uma análise mais voltada para dados internos da própria obra de arte (ARANTES, 1995).

Sua incursão consistente e sistemática na crítica de arte dar-se em seu retorno ao Brasil em 1945. Pedrosa afastara-se de um envolvimento prático direto com a militância política⁷² e passou a dedicar-se profissionalmente à escrita sobre arte, fundando um ano depois a seção de Artes Plásticas do jornal Correio da Manhã. Seu retorno coincide com a movimentação cultural do Rio de Janeiro em prol da arte moderna e muitas experimentações artísticas em curso e Pedrosa será uma figura constante na formação de um pensamento e numa institucionalidade moderna.

71 “A Gestalt é um ramo da psicologia comportamental que, por sua vez, era concebida como um ramo das ciências biológicas (Koffka, 1955). A teoria da Gestalt proposta por Koffka, um dos autores nos quais Pedrosa se baseou para escrever sua tese, dizia que haveria nas coisas uma *força vital* responsável pela criação da ordem” (REINHEIMER, 2013, p. 107).

72 Pedrosa não abandona o debate político, apenas centra sua ação nas instituições ligadas à arte. Não podemos esquecer que ele foi o primeiro a assinar a ata de fundação do Partido dos Trabalhadores, pouco antes de sua morte.



À direita: a casa de Mário Pedrosa era ponto de encontro dos jovens artistas abstratos geométricos. Da esquerda para a direita: Geraldo de Barros, Abraham Palatnik, Mário Pedrosa, Lidy Pratty, Tomás Maldonado, Almir Mavignier e Ivan Serpa, em 1954. À esquerda, Franz Weissman e sua escultura e Maria Leontina, na II Exposição do Grupo Frente, no MAM-RJ, 1955. Imagens retiradas do catálogo *Ciclo de Exposições sobre Arte no Rio de Janeiro – Grupo Frente/ 1954-1956*.

Em 1948, influenciados por Mário Pedrosa, os jovens artistas Ivan Serpa, Almir Mavignier e Abraham Palatinik constituíram o primeiro núcleo abstrato-concreto do Rio de Janeiro, que em poucos anos tornaria-se o Grupo Frente e, dos desdobramentos, surgiria o neoconcretismo, como discutido anteriormente. Sant’Anna (2012) pontua a importância de Pedrosa não apenas como mentor do grupo, mas também em sua inserção institucional, dado que a segunda exposição do Grupo Frente (1955), apenas um ano após da primeira ocorrida na galeria do IBEU, tenha ocorrido no Museu de Arte Moderna carioca, uma entrada institucional meteórica, já que ocorre no mesmo momento em que ele surgia. Pedrosa era parte do conselho deliberativo do MAM e tinha poder de decisão, além de ser uma pessoa de confiança da diretora Niomar Muniz Sodré, o que corrobora a sua influência na decisão de ser expor pela primeira vez artistas jovens no museu. A apresentação do catálogo era do próprio Pedrosa. Entretanto, é importante salientar que a vanguarda apoiada e nutrida por ele atingiu um grau imenso de prestígio internacional desde os anos 1960 e mais fortemente nos últimos 10 anos quando livros de história da arte e coleções de museus hegemônicos como MoMA, de Nova York, e Tate Modern, de Londres, passaram a reescrever suas narrativas acrescentando os trabalhos de Lygia Clark, Helio Oiticica e Lygia Pape.

Quatro anos após seu início regular na crítica de arte, foi lançado pela Casa do Estudante do Brasil uma coletânea de seus textos *Arte, necessidade vital* (1949), em que se encontram seus artigos de maior fôlego que pontuaram seu percurso até então: Alexander Calder, Portinari e sobre a conferência acerca das gravuras de Käthe Kollwitz, além de seus textos que versavam sobre a produção artística de doentes mentais, fruto de sua aproximação com o trabalho da Dra

Nise da Silveira⁷³, e de crianças. O livro é um resumo de suas discussões sobre a autonomia da arte em termos do formalismo e a defesa da abstração pura (HOFFMANN, 2007). No mesmo ano, Mário Pedrosa inscreve-se no concurso de cátedra de História da Arte e Estética, da Faculdade de Arquitetura da Universidade do Brasil, com sua tese *Da natureza afetiva da Forma*, em que retoma suas indagações sobre o fazer artístico a partir da teoria Gestalt e a fenomenologia, um trabalho pioneiro no Brasil e um dos primeiros a abordar o assunto em âmbito internacional (ARANTES, 1995). Em 1952, ele ingressou no Colégio D. Pedro II, como professor de História. Durante esta década, além do suporte aos ideais concretos, tem ativa participação na Associação Internacional de Críticos de Arte e de júris, como a comissão de seleção dos artistas brasileiros que representaram o Brasil na Bienal de Veneza, em 1956. No ano seguinte, no VI Congresso de Críticos de Arte em Palermo e Nápoles, foi eleito Vice-presidente da AICA. Pouco depois, foi indicado por Mário Barata para uma bolsa da Unesco para estudar as relações da arte japonesa com a Europa e as Américas. Já como crítico do *Jornal do Brasil*, Pedrosa enviou uma série de matérias sobre arte e cultura japonesas e escreveu o estudo sobre *A Caligrafia Sino-japonesa Moderna e a Arte Abstrata do Ocidente*. Antes de retornar para o Brasil, montou uma exposição sobre arquitetura brasileira *Do Barroco à Brasília* no Museu de Arte Moderna de Tóquio (ARANTES, 1995)



À esquerda: o presidente Juscelino Kubitschek discursa na abertura do Congresso Extraordinário Internacional de Críticos de Arte. À direita: os congressistas desembarcam em Brasília, ainda em construção. Fotos Mário Fontenelli.

73 A psiquiatra Nise da Silveira (1905-1999) também foi perseguida pelo Estado Novo, sendo afastada de suas funções no Hospital da Praia Vermelha entre 1936 e 1944. Foi readmitida e ao retornar ao trabalho no Hospital do Engenho de Dentro deparou-se com práticas psiquiátricas que não concordava, como o eletrochoque, o coma insulínico e a lobotomia. Instalou, então, uma seção de Terapêutica Ocupacional, em que teve a ajuda do artista Almir Mavigner. Pedrosa foi um grande entusiasta do trabalho e incentivou Dra Nise a expor os resultados obtidos no ateliê. Além disso, escreveu textos no *Correio da Manhã* sobre a primeira exposição dos pacientes que ocorreu na sede do Ministério da Educação e Cultura, em 1947, mesmo sítio onde se instalaria provisoriamente o MAM-RJ, em 1951. Interessava a Mário Pedrosa o fenômeno artístico em si, quase numa maneira essencialista, sem haver um processo social na construção de códigos coletivos e de suas instâncias de consagração.

Ao retornar em janeiro de 1959, Mário Pedrosa, juntamente com Sergio Milliet e Mário Barata intensificaram os preparativos para o Congresso Extraordinário Internacional de Críticos de Arte, uma iniciativa de Pedrosa, que reuniu 65 participantes da Europa e Américas num encontro que se distribuiu entre Brasília, Rio de Janeiro e São Paulo e cujo tema foi *Cidade Nova – Síntese das Artes*. O congresso ocorreu em paralelo à V Bienal de São Paulo e pouco antes de Mário Pedrosa ser convidado a assumir a direção MAM-SP e a bienal seguinte. O convencimento de se fazer um certame fora dos grandes centros hegemônicos pode apontar três hipóteses que podem ser combinadas entre si: o interesse internacional nas experiências arquitetônicas e artísticas longe da exaurida Europa, a maior mobilidade dos críticos e o networking internacional angariado por Pedrosa em uma década de AICA. Esta observação é relevante para confrontarmos a experiência de Walter Zanini em tentar trazer para a América Latina algum encontro do Conselho Internacional de Museus de Arte Moderna (CIMAM), nos anos 1970.



À esquerda: como diretor do MAM -SP Mário Pedrosa recebe o professor e um dos fundadores da Escola de Ulm Max Bense, a professora de semiótica e filósofa Elisabeth Walther e o artista gráfico Alexandre Wollner, em 1961. À direita: capa do folder da exposição Neoconcreta no MAM-SP, também em 1961.

Em 1960, Mário Pedrosa foi convidado a assumir a direção do Museu de Arte Moderna de São Paulo e da VI Bienal de São Paulo, num momento em que o museu já passava por uma grave crise⁷⁴, devido ao crescimento da Bienal e a falta de investimento nas atividades museológicas básicas. A reputação do crítico pernambucano já havia extrapolado em muito o Rio de Janeiro e a partir das leituras dos jornais paulistas da época é possível notar que Pedrosa gozava de enorme prestígio tanto entre seus pares como na classe artística sendo ovacionado como uma grande esperança para tirar o MAM-SP de sua instabilidade e uma possibilidade de ampliar o diálogo com a classe artística. Lourival Gomes Machado escreve em sua coluna no

74 Desde a saída de Sérgio Milliet, que esteve à frente da direção artística do MAM-SP entre 1952 e 1958, este cargo ficou vago até a chegada de Pedrosa.

Estado de São Paulo, de 04 de fevereiro de 1961, que “assim que soube da convocação de Mário Pedrosa para dirigir o museu (...) senti que, embora tarde, ainda é possível salvar-se essa sociedade civil que deve ter “por objetivo incentivar e difundir a arte contemporânea” (ANEXO A).



À esquerda: matéria de Maria Antonieta D’Alkmin publicada no Correio Paulistano de 04.12.1960 saúda o retorno de Mário Pedrosa a São Paulo e conversa sobre seus planos para o MAM-SP (matéria completa no ANEXO3). À direita: matérias da Folha de São Paulo e Jornal do Comercio do início de dezembro de 1960 repercutem o encontro de Pedrosa com a classe artística paulista. Acervo Fundação Bienal de São Paulo.

A esperança desta boa reviravolta para o MAM-SP era partilhada por Mário Pedrosa que tinha muitos planos para o MAM-SP. Em entrevista para Ferreira Gullar, veiculada no Jornal do Brasil de 15 de novembro de 1960, ele afirma que só aceitou o convite feito por Ciccillo Matarazzo porque foi garantido a ele que sua atuação seria apoiada. “Resolvi aceitar desde que pudesse ter no museu uma ação capaz de vencer as crises permanentes que se tem verificado na instituição” (GULLAR, 1960) (ANEXO B). Pedrosa esperava torná-lo um museu menos elitista e que extrapolasse seus muros, propondo para isso a circulação de seu acervo por mostras no interior do Estado de São Paulo, Brasil e América Latina. Aliás, ele esperava implementar uma rede de cooperação e intercâmbio entre os países da América Latina. A democratização do museu também passava pelo investimento em suas funções educativas com cursos de iniciação e formação estética e o fortalecimento de um arquivo e bibliotecas especializadas, e até mesmo um programa de TV (ANEXO C).

Como instituição viva que é, o MAM terá que desempenhar papel ativo, dinâmico, levando seu acervo pelos centros urbanos do interior em exposições circulantes acompanhadas de guias capacitados a darem orientação sobre as obras. Indo à TV expor e explicar aos espectadores o valor de seu patrimônio,

educando enfim a sensibilidade do povo para torna-lo apto a apreciar e julgar as obras dos homens até os fenômenos da natureza. O museu moderno é um manancial de experiências artísticas e estéticas e deverá congrega em torno de si, não somente artistas que são a sua matéria-prima, mas também os críticos e demais pessoas interessadas na expansão artística e na formação cultural dos cidadãos do país. Seu papel é ainda evitar a perplexidade do grande público diante da arte caótica e experimental do momento presente. O MAM manterá intercâmbio cultural atuante não só aqui no Brasil mas com outros países principalmente na América Latina. (D'ALKMIN, 1960)

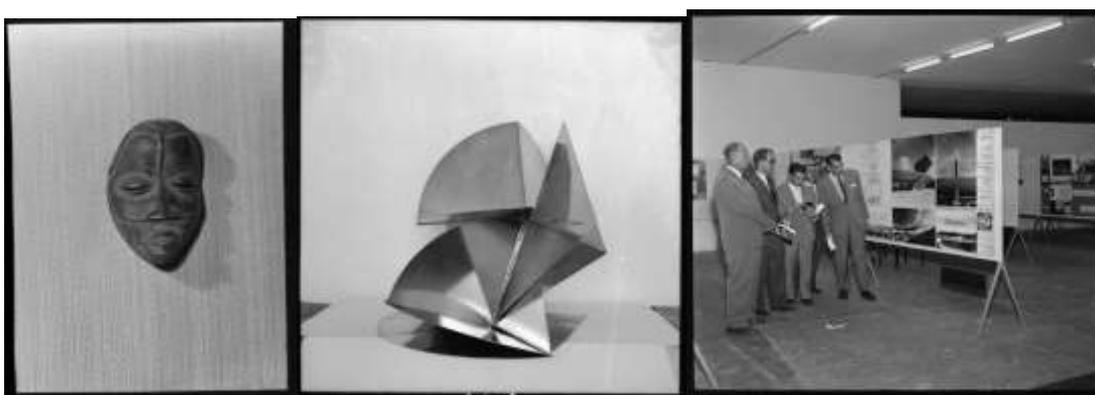


Cerimônia da abertura da XI Bienal de São Paulo. Acervo Fundação Bienal de São Paulo.

Ao mesmo tempo em que contava de seus planos para sua gestão no MAM-SP, Mário Pedrosa já publicizava seu projeto para a VI bienal, a edição que comemorava a primeira década do certame. Seria uma bienal geopoliticamente ousada, pois buscava mostrar a arte de várias partes do mundo e de vários tempos, atraindo ainda mais países do que as anteriores, e que esperava atrair um público de 500 mil pessoas. Havia uma expectativa do público especializado de arrojamento e novidades nas escolhas, devido ao histórico vanguardista do crítico pernambucano, entretanto, seus comentadores contemporâneos e posteriores expressaram sua frustração com a mostra de caráter museográfico (AMARANTE, 1989). Contudo, observando à luz dos acontecimentos políticos da época, a exemplo da Guerra Fria e das guerras de descolonização na África, a Bienal de Pedrosa conseguiu realizar um contorcionismo diplomático inédito trazendo para São Paulo a primeira mostra de artistas contemporâneos da

URSS⁷⁵ no Ocidente, país que sequer tinha relações diplomáticas com o Brasil, e obras de novos artistas africanos⁷⁶. Além disso, a história da arte contada na VI não era hegemônica e eurocêntrica, pois incluía a arte feita pelos indígenas paraguaios das Missões Jesuíticas, a arte pré-colombiana do Peru, a caligrafia sino-japonesa do século VIII, a arte aborígine australiana.

Depois de a Bienal ter, em todas as suas edições anteriores, se dedicado a fazer um levantamento detalhado (e, de novo, o mérito disso cabe sobretudo aos diretores e intelectuais ligados ao MAM) das origens e desdobramentos internacionais e nacionais do modernismo, o momento agora, segundo Pedrosa, seria de mostrar as origens das origens, ou seja: demonstrar o funcionamento da criação artística em si mesma, em seus primórdios. (ALAMBERT, 2004, p. 87)



À direita: obra da representação da Costa do Marfim, sem identificação de autoria ou mais informações. Ao centro: Bicho, de Lygia Clark. À esquerda: júri da Bienal de Design.

Houve outras inovações nesta edição, como as salas especiais dedicadas aos artistas premiados nas cinco primeiras bienais e organizadas por críticos atuantes, a presença feminina recorde tanto em participação quanto em premiações⁷⁷ e a estreia da Bienal do Livro e do Desenho Gráfico. Ademais, concomitante ao evento, foi realizado o II Congresso Brasileiro de Críticos de Arte (de 12 a 15.12.1961). A experimentação ressentida na mostra de Artes Plásticas⁷⁸ ocorreu em outras áreas, como na estreia do 1º drama eletrônico no país, *Apague*

75 O real interesse de Pedrosa era trazer para a sua bienal uma sala especial das Vanguardas Russas, proposta não aceita pelo governo soviético. Em sua viagem à Moscou, ele encontrou estas obras guardadas fora às vistas do público, já que se tratava de um tipo de arte não condizente com o Realismo Socialista celebrado pela União Soviética. O envio da representação russa foi compreendido como um grande trunfo da importância internacional que o evento já gozava.

76 Em carta endereçada ao Itamaraty, de 28 de fevereiro de 1961, Mário Pedrosa pede contatos na Costa do Marfim e Gana, além do Haiti e Iraque. Acervo Fundação Bienal de São Paulo. Entretanto, apenas a Costa do Marfim e a Nigéria participaram da bienal. As assimetrias econômicas prevaleceram.

77 O primeiro grande prêmio foi dado à portuguesa radicada na França Maria Helena Vieira da Silva (que havia morado 7 anos no Rio de Janeiro durante a II Guerra Mundial e influenciado artistas locais com sua pintura abstrata) e o prêmio de melhor escultura ficou com Lygia Clark por conta da obra Bichos.

78 Apesar de haver uma sala especial de Kurt Schwitters e a própria premiação em escultura da obra de Clark.

meu spotlight, trabalho da pianista experimental Jocy de Carvalho em parceria com Luciano Berio, e na maior mostra do Cinema Russo de vanguarda até então, entre eles o *Encouraçado Potemkin* (1925), de Serguei Eisenstein. Além disso, na parte cinematográfica, o crítico Jean-Claude Bernardet fez uma homenagem ao documentário brasileiro em que foram apresentados os *Arraial do Cabo*, *Aruanda* e *Couro de Gato*, filmes seminais para o Cinema Novo. “Para Glauber (Rocha), essa semana da Bienal de 1961 marcou a efetivação do Cinema Novo “esta semana teve para o novo cinema brasileiro a importância da Semana de Arte Moderna, em 1922” (ALAMBERT, 2004, p. 90).

A cobertura da imprensa da Bienal de Mário Pedrosa ressalta muito os números envolvendo o evento tais como o público visitante, o volume de arrecadação de bilheteria etc. Por certo, o fato de se tratar de uma bienal que encerrava a primeira década da iniciativa tinha um peso de balanço e sua organização ressaltou seu sucesso através dos números⁷⁹. A lógica de expansão da bienal firmava-se em seu caráter espetacular e não na qualidade do que era mostrado, contrastando com o posicionamento de Pedrosa de ampliar a plateia para a arte. Há margem ainda para conjecturarmos que a publicização dos valores do evento já era uma maneira de Ciccillo Matarazzo iniciar sua campanha para criar a Fundação Bienal e ir transferindo, aos poucos, os encargos para a iniciativa pública.

O dado curioso da VI Bienal diz respeito ao fator mercantil desta edição do evento. Pela primeira vez, as obras expostas, que não pertenciam a coleções privadas ou públicas, ficaram à venda (Folha da Manhã 19.09.1961) e em algumas matérias é citada a existência de um setor de vendas, apesar dele não constar no expediente do catálogo da exposição⁸⁰. Matéria do jornal O Globo de 03.11.1961 diz que o tal departamento de vendas arrecadou 40 milhões de cruzeiros com a venda de obras expostas, sendo que a despesa total com a montagem e organização da mostra foi de 62 milhões de cruzeiros (o equivalente a R\$ 7 milhões em valores atuais, segundo cálculo no site do Banco Central obtidos em 15.07.2017). Outro dado novo é a inserção das galerias comerciais especializadas em Arte Moderna na economia da bienal. Em carta de 26 de dezembro de 1960, Mário Pedrosa declina a oferta da Petit Galerie de bancar um dos prêmios da VI bienal. Para ele, era muito importante manter estas esferas de interesse bem delimitadas

79 Matéria de Ivo Zanini (Folha de São Paulo, 1961)) mostra o crescimento da Bienal em número de participações nacionais e obras: na I Bienal haviam participado 21 países e 1.600 obras; na II Bienal foram 40 países e 2.600 obras; a III Bienal teve uma queda no número de participantes, 36 países, mas houve aumento no número de obras: 2.700; a IV Bienal atraiu 43 países e reuniu 3.000 obras; a V Bienal aglutinou 46 países e 3.700 obras; e a VI Bienal fez convergir 52 países e 5.000 obras.

80 Muito provavelmente foi neste departamento que o galerista Giuseppe Baccaro trabalhou antes de abrir sua primeira galeria.

(ANEXO D). O catálogo desta edição do certame traz um número surpreendente de anúncios⁸¹: são ao todo 108 páginas de anúncios até chegar às informações e textos institucionais da bienal⁸². A Petit Galerie abre a seção de anúncios, seguida pela Tenda da Bahia, Galeria Bonino, Prêmio Shell etc.



Sequência dos anúncios no catálogo da VI Bienal de São Paulo. Não conseguimos dados que expliquem como se deu a escolha dos lugares ocupados pelos anunciantes e nem qual tipo de transação econômica ocorreu. Fonte: catálogo da VI Bienal de São Paulo.

Apesar das campanhas publicitárias em impressos e de cobertura entre outras emissoras da TV Excelsior⁸³, o público da bienal foi abaixo do esperado: 300 mil visitantes, que geraram receita de bilheteria de 3,5 milhões de cruzeiros. Apesar do resultado quantitativo ter decepcionado as expectativas dos organizadores, nota de Ivo Zanini na Folha Ilustrada (04.11.1961) apresenta o resultado da enquete sobre a bienal feita pela revista *O Cruzeiro*. Dos 200 formulários preenchidos e entregues, a maioria absoluta respondeu positivamente à pergunta se voltaria novamente à exposição.

81 Não foram conseguidas informações do arquivo da Fundação Bienal a respeito da natureza dos anúncios, se eles eram pagos para figurarem na publicação ou era uma maneira de expor os agentes que apoiavam o evento de alguma maneira.

82 Em comparação aos anos anteriores: o catálogo da II Bienal (primeira a ter anúncios) contou com 6 páginas; a III, teve 5 páginas; a IV não teve anúncios e a V contou com 24 páginas de anúncios, nenhum de galerias especializadas, até porque elas ainda não existiam (fonte: catálogos das bienais).

83 Matéria da Folha de São Paulo de 22 de julho de 1961 anuncia que faria a cobertura completa da VI Bienal com a participação especial de Mário Pedrosa. Imagens da V Bienal mostram Lourival Gomes Machado explicando obras diante de uma câmera de TV, o que nos leva a crer que a imprensa televisiva também era atenta ao evento. Importante salientar que em 1960 apenas 4,61% dos domicílios brasileiros tinham televisor, sendo a região sudeste a líder com 12,44%.

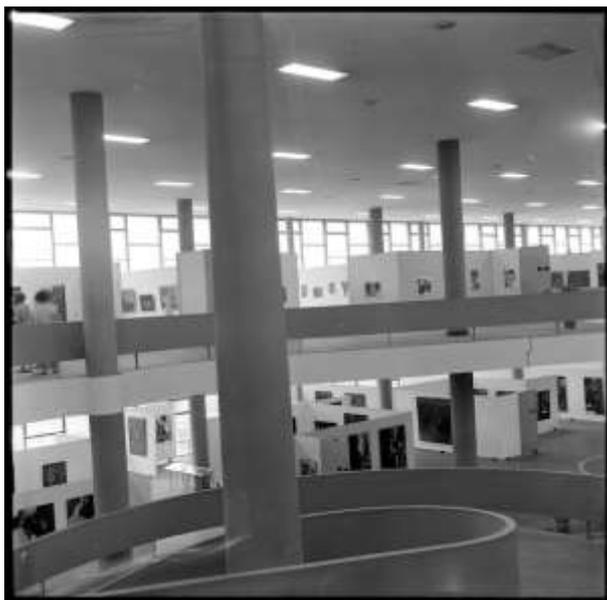
A expografia apresenta-se como uma preocupação na Bienal de Mário Pedrosa como uma forma de tornar o ambiente mais agradável para o público. Em matéria da Folha de São Paulo (25.07.1961) são apresentadas as modificações “nos painéis onde ficarão as telas”: extinção das aberturas que existiam nos *estandes* e que permitiam a passagem do público de um estande para o outro sem ter que percorrer todo o espaço e ter visto apenas alguns quadros expostos (organização desejava evitar a “fuga” dos visitantes e obrigá-los a verem tudo); os painéis deixariam de ter meio metro de suspensão porque o público se distraia com os pés que eram vistos do outro lado dos painéis; e os painéis (1200 contra os 600 da mostra anterior) não seriam mais apenas na cor branca, mas levariam três cores do lado interno (cinza claro, marfim e branco) e três cores do lado externo (verde abacate, ocre claro e cinza). Poltronas e bancos seriam instalados em vários pontos para descanso e observação de telas e esculturas (como nos museus). O registro fotográfico da VI Bienal é em preto e branco e por isso não podemos conferir como cada cor foi usada e nem mesmo o seu resultado estético, entretanto, conseguimos observar nuances cromáticas em alguns painéis. A elevação do chão só foi aplicada a obras que não pinturas (gravuras e desenhos, por exemplo). Nestas pontuações expográficas havia um claro intuito de gerar para o público um lugar de imersão e fruição em que não houvesse distrações.



À esquerda: poltronas na seção da Costa do Marfim. À direita: bancos na sala da Iugoslávia. Os assentos têm design moderno que harmoniza com a arquitetura de Oscar Niemeyer. Fotos autores não identificados. Acervo Fundação Bienal de São Paulo.



A expografia faz uso de painéis com pés de aço, assim como tubos presos ao teto, dispostos de uma maneira sintônica com as formas modernas do edifício. Fazem parte de um mesmo vocabulário estético.



O desenho expográfico valoriza as formas do prédio modernista gerando equilíbrio entre obras e arquitetura. Imagens sem autoria. Arquivo Fundação Bienal de São Paulo.

Apesar de não serem mostradas apenas obras modernas, a expografia da bienal de Mário Pedrosa conseguiu imprimir um tom harmônico dessas peças antigas com o edifício modernista, utilizando materiais e uma distribuição que partilhavam do mesmo vocabulário estético. Mesmo Pedrosa ter conseguido imprimir sua personalidade e preocupações em parte das escolhas das obras participantes, não estava em jogo um gesto curatorial como compreendemos hoje. Trata-se de um crítico completamente comprometido com o ideal moderno e a conformação espacial das obras de sua bienal converge para esta filiação. Como lembra Hoffmann (2011), a ideia de curadoria ainda não estava em pauta.

Esta foi a última bienal organizada pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo. Ciccillo Matarazzo, alegando não poder dar prosseguimento às duas iniciativas, escolheu a bienal. Num processo polêmico e complexo, dissolveu o MAM-SP e doou todo o seu acervo para a USP, no final de 1962, gerando o Museu de Arte Contemporânea da USP. Mário Pedrosa não conseguiu levar adiante seu plano de um museu vivo, um para-laboratório experimental intra e extra-muros, com mostras circulantes pelo interior de São Paulo e pelo Brasil, além de participante de uma ampla rede de cooperação latino-americana. Seu projeto seria concretizado por Walter Zanini, o primeiro diretor do MAC-USP.

2.2 Transição de ecologias: Anos 1960-1970

Em meados dos anos 1960, a ecologia da Arte Moderna brasileira estava consolidada nos grandes centros urbanos com museus e coleções, salões voltados para os modernos, galerias comerciais especializadas tanto em São Paulo quanto no Rio de Janeiro, o papel do crítico

assentado e publicações específicas de arte. Entretanto, mudanças entraram em marcha tanto no âmbito do próprio fazer artístico em sua lógica interna (como o esgotamento do vocabulário e ideais modernistas) quanto ao contexto político e econômico no Brasil e no mundo, em especial a eclosão da ditadura militar e o fortalecimento de uma sociedade de consumo, levando ao alicerçamento de um mercado de bens culturais. No que concerne os códigos artísticos, a década de 1960 foi caracterizada por uma acentuada intelectualização dos artistas e problematização do contexto da obra (o sujeito social que a faz, o espaço expositivo que não é neutro e carrega interesses de várias ordens e o sistema da arte em geral), além da contaminação de saberes e conceitos de outras disciplinas como a sociologia, psicologia, antropologia, comunicação e os questionamentos trazidos pelos movimentos sociais e a contracultura. Ficam para trás as especulações formais e de componentes característicos da pintura e da escultura e entra em cena o transbordamento destes códigos para o mundo. No caso brasileiro, encontra-se ainda o embate com o regime militar e uma nova dimensão do capitalismo. Conseqüentemente estes câmbios causaram estremecimentos na relação do crítico de arte com o artista, as instituições e seus próprios pressupostos.

Ortiz (2001) ressalta que a implantação do Estado militar tem um duplo significado: por um lado se define por sua dimensão política, a mais evidente, e por outro, assinala para transformações mais profundas que se realizam no nível da economia. O aspecto político é amplamente conhecido: repressão, censura, prisões e exílios. O que é menos realçado é que o Estado militar aprofunda medidas econômicas tomadas no governo Kubitschek, às quais os economistas se referem como “a segunda revolução industrial” no Brasil.

Certamente os militares não inventam o capitalismo, mas 64 é um momento de reorganização da economia brasileira que cada vez mais se insere no processo de internacionalização do capital; o Estado autoritário permite consolidar no Brasil o “capitalismo tardio”. Em termos culturais essa reorientação econômica traz conseqüências imediatas, pois, paralelamente ao crescimento do parque industrial e do mercado interno de bens materiais, fortalece-se o parque industrial de produção de cultura e o mercado de bens culturais. (ORTIZ, 2001, p. 113)

O período do regime militar é um momento de expansão das atividades culturais devido à relação quase “orgânica”, entre os militares e os grupos empresariais, “pois somente a partir da década de 60 esses grupos podem se assumir com portadores de um capitalismo que aos poucos se desprende de sua incipiência (...) O golpe não é simplesmente uma manifestação militar, ele expressa autoritariamente uma via de desenvolvimento do capitalismo no Brasil”. (ORTIZ, 2001, p. 117). Ainda segundo Ortiz:

A censura possui duas faces: uma repressiva, outra disciplinadora. A primeira diz não, é puramente negativa; a outra é mais complexa, afirma e incentiva um determinado tipo de orientação. Durante o período de 1964 – 1980, a censura não se define exclusivamente pelo veto a todo e qualquer produto cultural; ela age como repressão seletiva que impossibilita a emergência de um determinado pensamento ou obra artística. São censuradas as peças teatrais, os filmes, os livros, mas não o teatro, o cinema ou a indústria editorial. O ato censor atinge a especificidade da obra, mas não a generalidade da sua produção. O movimento cultural pós-64 se caracteriza por duas vertentes que não são excludentes: por um lado se define pela repressão ideológica e política; por outro, é um momento da história brasileira onde mais são produzidos e difundidos bens culturais. Isto se deve ao fato de ser o próprio Estado autoritário o promotor do desenvolvimento capitalista na sua forma mais avançada (...) Será por isso incentivada a criação de novas instituições, assim como se iniciará todo um processo de gestação de uma política de cultura. Basta lembrarmos que são várias as entidades que surgem no período – Conselho Federal de Cultura, Instituto Nacional do Cinema, EMBRAFILME, FUNARTE, Pró-memória etc. Reconhece-se ainda a importância dos meios de comunicação de massa, sua capacidade de difundir ideias, de se comunicar diretamente com as massas, e, sobretudo, a possibilidade que têm em criar estados emocionais coletivos. (...) O Estado deve, portanto, ser repressor e incentivador das atividades culturais. (ORTIZ, 2001, p. 114)

Observa-se que há três momentos que pontuam a relação desta ditadura com o campo das artes visuais. De 1964 até a instauração do AI-5, há pouca interferência no cotidiano institucional artístico, sendo relatados tentativas de censuras a obras de arte, como no IV Salão de Arte Moderna de Brasília⁸⁴ (1967). A partir de final de 1968 até 1977, o controle tornou-se mais rigoroso e autoritário, tendo um impacto enorme principalmente na Bienal de São Paulo. Com o fechamento da II Bienal da Bahia (1968) e da mostra montada no MAM-RJ com a representação brasileira escolhida para a Bienal de Paris (1969), dois dos episódios mais graves de censura, críticos de arte e artistas protestaram publicamente. A Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA), então presidida por Mário Pedrosa, publicou uma nota de repúdio “contra a censura anônima da criação da obra de arte e do livre exercício da crítica de arte” e na qual resolve a recusar-se a participar da organização de delegações de arte brasileira, júris oficiais e oficiosos, além de recomendar aos seus sócios e mesmo aos críticos não associados a fazerem o mesmo. “Sob o peso das circunstâncias excepcionais que marcam o momento atual brasileiro, a ABCA não se sente autorizada a colaborar com os poderes públicos naquilo que é a sua função específica: assegurar o nível melhor ou mais alto dos valores artísticos nos salões, exposições, bienais de artes plásticas, mantendo ao mesmo tempo o princípio de liberdade de criação” (MORAIS, 1995, p. 308). Este acontecimento detonou um movimento internacional

84 Detalharemos melhor os acontecimentos deste salão mais adiante.

de boicote à X Bienal (1969), esvaziando o prestígio da bienal por uma década, sendo a bienal de Walter Zanini (1981) a que representa o ressurgimento de sua reputação internacional. Este também é o período em que intelectuais e críticos de arte são aposentados compulsoriamente, a exemplo de Mário Barata, Abelardo Zaluar e Quirino Campofiorito, professores da Escola Nacional de Belas-Artes, e Mario Schenberg⁸⁵, professor do Departamento de Física da USP, que no momento em que estava sendo perseguido pela Polícia política, era o único latino-americano convidado para um congresso internacional sobre física de altas energias realizado em Kyoto (OLIVEIRA, 2011). Mário Pedrosa foi obrigado a exilar-se pela terceira vez, primeiro no Chile, onde fundou o Museu da Solidariedade, e depois em Paris. A partir de 1977, o regime começa a amainar e inicia o retorno dos exilados.



Obras apreendidas pelos militares na II Bienal da Bahia, em 1968. À direita: pintura de Thereza Simões. À esquerda: flan de Antonio Manuel.

O capitalismo avançado modifica o perfil dos empresários em geral e da indústria cultural em específico, justamente daqueles que apoiaram a estruturação dos museus de arte moderna no Brasil, nos anos 1940/1950, e a consequente autonomização do campo. “O espírito empreendedor-aventureiro de Chateaubriand caracteriza toda uma época, mas ele é inadequado quando se aplica ao capitalismo avançado. Nos anos 60 e 70, os grandes empreendedores do

85 O crítico pernambucano Mário Schenberg (1914-1990) é considerado o maior físico teórico do Brasil e foi apontado por Albert Einstein como um dos 10 cientistas mais importantes de sua época. Exerceu a crítica em júris, catálogos e textos, nunca trabalhando em jornais. Tinha um contato muito próximo com os artistas e conciliou sua relevante carreira científica com um forte envolvimento com a arte de seu tempo. No mesmo ano em que foi aposentado compulsoriamente pelo regime, Schenberg posicionou-se contra o boicote à X Bienal, participando em seu júri de seleção. Sua opinião era de que a bienal era um patrimônio brasileiro e não oficial ou pertencente ao estado.

setor cultural são outros. Homens que administram conglomerados englobando diversos setores empresariais, desde a área da indústria cultural à indústria propriamente dita” (ORTIZ, 2001, p. 134). O capital que financia um mercado para as artes, desde salões e prêmios até mesmo colecionadores muda e há um entrelaçamento entre interesses de multinacionais e o mercado publicitário. Qual seria o impacto desta mudança no mundo da arte?

O setor livreiro se beneficia da política do governo que procura estimular a produção de papel e reduzir seu custo, sendo, em 1967, 91% do papel para livros fabricados no Brasil. No ano anterior, o governo havia criado o GEIPAG, órgão que implementa uma política para a indústria gráfica, favorecendo a importação de novas maquinarias para a impressão, aumentando consideravelmente a capacidade de produção da indústria. A indústria editorial⁸⁶, na sua totalidade, também beneficia-se e moderniza-se com a importação de novos maquinários. “Isto se reflete não só no aprimoramento da qualidade do impresso, como no volume da produção que encontra um mercado receptivo” (ORTIZ, 2001, p. 122)

No âmbito do campo cultural brasileiro, este contexto significou um aumento no volume dos livros e publicações de arte, proporcionando principalmente a popularização do conhecimento sobre a arte mais antiga e consagrada e uma nova seara de trabalho para os críticos de arte. A Abril Cultural lançou, em 1967, a coleção *Gênios da Pintura*, com material importado de Fratelli Fabri, focalizando pintores célebres de todos os tempos, entre os quais alguns brasileiros. Seu primeiro número atingiu uma cifra de 144 mil exemplares vendidos. O segundo lançamento, em 1972, também com grande cobertura publicitária levou à venda de 69 mil exemplares do primeiro número.

As pesquisas da editora indicaram ter havido entre as várias edições, um aumento progressivo da participação de leitoras mulheres e de classes de consumo mais modestas. Por ocasião da segunda edição dos *Gênios da Pintura*, três casas concorrentes lançaram coleções similares. A Editora Três lançou a *Biblioteca de Arte*, entre 1973 e 1975, cujo primeiro número vendeu 32.000 exemplares. A Editora Codex colocou no mercado o *Mundo dos Museus*, em 1978, no mesmo ano em que a casa Salvat lançou *História da Arte*, com seu número inicial vendendo quase 50 mil exemplares. Para o público mais seletivo de artistas, colecionadores e frequentadores de museus e galerias surgiram, na conjuntura em questão, títulos como *Arte Hoje* e *Arte Vogue*. Trazendo material iconográfico incorporado a ensaios estéticos ou de histórias da Arte, tais revistas ofereciam meios mais seguros de iniciação em

86 “Hallewell observa que entre o grupo de livreiros que financiaram as atividades do IPES (Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais) estão a AGIR, Globo, Kosmos, LTB, Monterrey, Nacional, José Olympio, Vecchi, Cruzeiro, Saraiva, GRD. Se lembrarmos que a partir de 1966 é dado um incentivo real à fabricação de papel, e facilitada a importação de novos maquinários para a edição, percebemos que existe claramente uma gama de interesses comuns entre o Estado autoritário e o setor empresarial do livro” (ORTIZ, 2001, p. 117)

artes plásticas. Todavia, talvez superestimando receita publicitária passível de sair de galerias, escolas de arte e fornecedores de material de pintura, elas sofreram revezes e tiveram de fechar. (DURAND, 1989, p.179)

Mesmo as editoras que não se focavam na massificação do conhecimento ou mesmo que faziam parte do grupo próximo ao regime militar, favoreceram-se do contexto de modernização de maquinário e da baixa no preço do papel. Além disso, o mercado universitário crescia, demandando publicações específicas e mais aprofundadas de várias áreas, ao mesmo tempo em que gerava pesquisas e novo conhecimento que deveria ser difundido além da universidade. Duas das editoras que foram fundadas a partir do golpe militar e que tiveram papel relevante na disseminação de conhecimento no campo das ciências humanas são a Perspectiva e a Paz e Terra. Inaugurada em 1964, a editora Perspectiva focou-se em literatura ensaística e em temáticas de ponta. A coleção Debates foi lançada em 1968, pouco antes do AI-5, e manteve até o final da ditadura uma linha de excelência em seu catálogo, publicando livros de teoria da literatura, comunicação, estética, antropologia, sociologia, crítica, arte, arquitetura, teatro, psicanálise etc. É neste contexto, que em 1975, foi lançada a coletânea de textos de Mário Pedrosa *Mundo, Homem, arte em crise*, organizada por Aracy Amaral enquanto o crítico pernambucano ainda encontrava-se no exílio. Outra coleção da mesma editora, a Estudos, edita o livro *Tarsila, sua obra e seu tempo*, resultado da tese de doutorado de Aracy do Amaral, também em 1975. A editora Paz e Terra também investe em publicações voltadas a um público mais sofisticado e que se interessa por ciências humanas, desde meados dos anos 1960. Seu corpo editorial nos anos 1970 é formado por Antonio Candido, Celso Furtado, Fernando Henrique Cardoso e Max da Costa Santos. É deste selo editorial o primeiro livro lançado por Frederico Morais *Artes Plásticas, a crise da hora atual*, de 1975.

A reorganização do capital e a emergência de uma sociedade de consumo tiveram impacto não apenas no financiamento das artes, mas no próprio pensamento sobre elas. Enquanto a classe intelectual e artística mirava como inimigo comum a ditadura militar (e seu aspecto meramente político) e algumas multinacionais, mudava o capital que suportava economicamente o campo da arte. Muitas vezes o alvo das novas vanguardas foi o mercado de arte, mas este era apenas o sintoma da enfermidade. A emergência do capitalismo avançado veio acompanhado de novas ferramentas. “Herbert Schiller, num de seus artigos, observa que a comunicação segue o capital, e que o capital se relaciona intrinsecamente com a publicidade. Na verdade, seria impossível considerarmos o advento de uma indústria cultural sem levarmos em conta o avanço da publicidade; em grande parte, é através dela que todo o complexo de

comunicação se mantém. O caso brasileiro não foge à regra” (ORTIZ, 2001, p. 130)⁸⁷. Por isso, gostaríamos de trazer atenção para dois momentos em que as novas vanguardas brasileiras estiveram em extrema proximidade com os novos atores da economia da comunicação, mais especificamente com o mercado publicitário. Não significa que os artistas foram “usados pelo sistema”, mas que houve um mútuo aproveitamento simbólico e estrutural e que existiu subversões.

O primeiro exemplo que gostaríamos de analisar é a inter-relação entre artistas visuais e a indústria têxtil, nos anos 1960, principalmente com a Rhodia. Diferentemente dos anos 1940, em que industriais como Matarazzo e o casal Fiocca patrocinavam iniciativas culturais sem trazerem para seus negócios lucro direto, a relação nos 1960 com a Rhodia é de forte entrelaçamento simbólico. A empresa francesa, estabelecida no Brasil desde os anos 1920, inovou em vários aspectos a forma de promover-se, como desfiles-show com jovens talentos da música nacional. Mas foi nas artes plásticas que encontrou uma maneira de alçar seu produto a um patamar “mais elevado”, pois a associação entre moda e obra de arte ampliava o valor cultural, intelectual e nacional das peças, fazendo desfilarem a arte (BONADIO, 2005). O publicitário italiano Lívio Rangan teve a ideia de convidar artistas plásticos de várias vertentes para desenvolverem estampas que seriam desfiladas, mas não vendidas. O intuito era apresentar o conceito conjugado de moda, arte e brasilidade, através da utilização dos tecidos como suporte para a arte. “No caso a utilização da arte pela publicidade de moda encontra boa justificção no pensamento de John Berger, para o qual tal associação tem por objetivo suscitar o desejo de consumo, pois as propriedades inerentes à obra de arte colaboram para persuadir e lisonjear o espectador-comprador” (BONADIO, 2005, p.202).

87 “O desenvolvimento das atividades profissionais ligadas à propaganda já vinha se realizando desde a década de 50, com a criação da primeira escola de propaganda, a Cásper Líbero (1951), e a fundação da Associação Brasileira de Agências de Propaganda. Mas é nos anos 60 que ele se intensifica, a profissão de publicitário ganha a universidade e tem o seu reconhecimento em nível superior. São criadas as escolas de comunicação: ECA (1966), Alvares Penteado (1967), UFRJ (1968), ISCM (1969)”. (ORTIZ, 2001, p. 131). Walter Zanini e Aracy Amaral estudam jornalismo na Cásper Líbero, nos anos 1950. Zanini foi diretor da Escola de Comunicação e Artes (ECA)

Quando se trata de criar publicidade mais
 interessante, a Rhodia não pensa duas
 vezes para contratar um primeiro prêmio.
 Da mesma maneira de sempre.
 Nenhum artista plástico é humilhado
 demais quando existe
 talento nas coisas que ele faz.
 O que a Rhodia quer é todo talento.
 Em compensação você ganha a moda mais
 atualizada de Brasil.
 Mais sofisticada. Mais criativa. Mais séria.
 Os fatos têm mostrado que a moda pode ser um
 excelente veículo de divulgação da arte.
 A Rhodia faz o que pode para
 aproveitar este veículo.
 A melhor prova disto é a forma que
 aparece nesta página.
 São alguns dos artistas que criaram
 estampados para as coleções
 da Saboia Rhodia. Modas:
 Alceu Penna - Alfredo Volpi
 Caciporé Torres - Carmelito Cruz
 Cyro Del Nero - Danilo Di Pietro
 Donato Ferrari - Fernando Lemos
 Kazuo Kamekichi - Leôncio de Almeida
 Lúcia Zanotto - Manuel Alarcão
 Nelson Leirner - Nicola Vlastakis
 Terza Nazar - Tomie Ohtake
 Tomonaga Kusano - Wakatsinsky

**O que está querendo
 uma companhia que faz
 matéria-prima ao
 contratar gente que
 vive tirando prêmio
 em exposição de arte?**



50
 ANOS
 DE ATIVIDADE
 COM O BRASIL

Campanha publicitária da Rhodia do final dos anos 1960 que apresenta alguns dos artistas participantes de seu projeto de moda. Entre eles estão Nelson Leirner, Alfredo Volpi, Tomie Ohtake e Donato Ferrari, uma mistura de gerações de artistas e de visualidades muito distintas.

As peças idealizadas por Amélia Toledo (as andorinhas), de Aldemir Martins (as galinhas d'angola e o campo de futebol), Alfredo Volpi (as bandeirinhas e fachadas) e a Op Art de Hércules Barsotti e Willys de Castro encantavam os olhos dos espectadores; não eram, entretanto, comercializadas. Entre 1960 e 1967, quando a maior parte a criação de estampas passou a ficar a cargo de membros fixos da equipe, além dos artistas supracitados realizaram trabalhos para a publicidade da Rhodia Adelson do Prado, Ana Schultz, Antonio Bandeira, Antônio Maluf, Ari Antônio Rocha Arnaldo Pedroso D'Horta, Caciporé Torres, Campos Mello, Carlos Vergara, Carmelito Cruz, Carybé, Darel Valença, Djanira, Domenico Calabrone, Donato Ferrari, Fayga Ostrower, Fernando Lemos, Fernando Martins, Fernando Odriozola, Francisco da Silva, Frederika, Fukushima, Glauco Rodrigues, Genaro de Carvalho, Heitor dos Prazeres, Iberê Camargo, Isabel Pons, Ítalo Cencini, Ivan Serpa, Hans Haudenchild, Hermelindo

Fiaminghi, Jacques Avadis, José Carlos Marques, Kasuo Wakabayashi, Kenichi Kaneko, Lívio Abramo, Luigi Zanotto, Luiz Jasmin, Maria Leontina, Lula Cardoso Ayres, Masumi Tsushimoto, Milton Dacosta, Maria Bonomi, Nicolas Vlavianos, Paulo Becker, Roberto Burle Marx, Ruben Valentin, Samuel Szpigel, Suzuki, Suzano, Teresa Nazar, Tomie Ohtake, Tomoshigue Kusumo, Toyota Fukushima, Valdemar Cordeiro, Yuji Tamake e Ziraldo (BONADIO, 2005). Os vestidos e estampas considerados históricos foram doados no final dos anos 1960 para o MASP, onde permanecem na coleção.

O segundo evento que nos chama a atenção neste contexto de início do capitalismo avançado no Brasil, de recrudescimento da ditadura militar e do acirramento das disputas em torno da jurisdição sobre a arte do momento é o Salão da Bússola, acontecido no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em novembro de 1969, certame que acabou por lançar, involuntariamente, o que ficou conhecida como “geração tranca-ruas”, ou geração AI-5, uma safra de artistas marcadamente conceituais e conectados à realidade política, que são um claro marco de início da Arte Contemporânea brasileira. Criado pelo publicitário Aroldo Araújo como forma de comemorar o 5º aniversário de sua agência de propaganda, o salão tinha como tema a bússola, símbolo de seu negócio, mas também versava sobre os novos desafios da comunicação. O intuito era ressaltar o caráter inovador, jovem e “inconformista” da agência ao aproximar-se dos novos valores da arte emergente. Para isso, foi convidado o jovem crítico de arte Frederico Morais, bastante envolvido com os artistas mais experimentais e já era reconhecido como um crítico de vanguarda, para representar Araújo no júri, e acabou sugerindo modificações no regulamento para ajustá-lo à realidade da arte emergente.

Além das categorias tradicionais como pintura, escultura, gravura, desenho e fotografia, o Salão da Bússola instituiu a categoria “etc” para justamente abarcar formas de arte inovadoras ainda não contempladas nos salões tradicionais. O júri era formado ainda por José Roberto Teixeira Leite (representando o MAM-RJ), Mário Schenberg (representante do MAM-SP), Walmir Ayala (AICA) e Renina Katz (escolhida pela Associação Internacional de Artistas Plásticos). Os prêmios tiveram o patrocínio de L’Oreal de Paris, Companhia brasileira de discos, editora Abril, Elizabeth Arden, Belprato, Sistema Financeiro Província, Páginas amarelas, Editora Propaganda, O Globo, Assis Chateaubriand e Edições Bloch eram em dinheiro, passagem internacional Rio-Londres-Nova York – Rio e estágios em indústrias de vários segmentos (vidro, ferro, aço, cobre, madeira, plástico e fibras sintéticas).



O Salão da Bússola foi amplamente divulgado na mídia, desde em anúncios de jornais, passando por colunas sociais e de comunicação. À direita: regulamento do salão. As demais figuras são anúncios veiculados em jornal. Acervo centro de documentação do MAM-RJ.

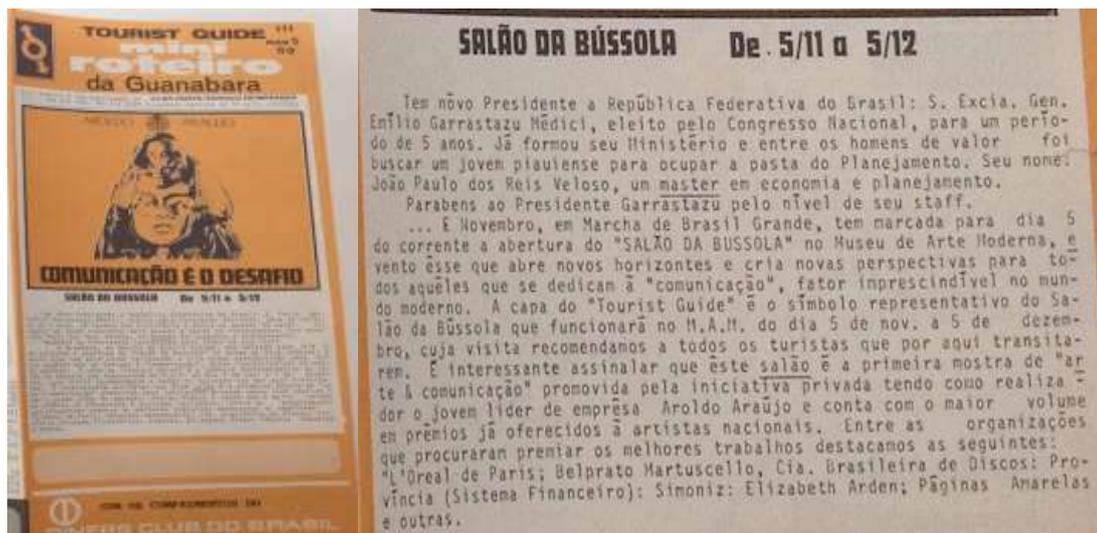
Por conta do fechamento da representação brasileira para a Bienal de Paris pelos militares e da censura a outros trabalhos, havia um grande contingente de trabalhos experimentais e de alto nível ainda inéditos e que foram inscritos no salão. Segundo textos publicados na época nos jornais por membros do júri, o perfil vanguardista do Salão da Bússola foi dado graças a participação incisiva de Frederico Moraes e de Mario Schenberg para que o novo vocabulário estético pudesse ser apresentado. Participam entre outros, os artistas Antonio Manuel, Artur Barrio, Thereza Simões, Cildo Meireles, Guilherme Vaz, Odila Ferraz e Luiz Alphonsus, que representavam a arte conceitual emergente. O primeiro prêmio foi outorgado a Cildo Meireles (6 milhões de cruzeiros e uma passagem Rio – Londres – Nova York – Rio). Também foram premiados Darcílio de Paula Lima, Antonio Henrique Amaral, Mari Yashimoto, Ascânio MMM, Georgette Mellen, Vilma Pasqualini, Wanda Pimentel e Antonio Manuel.



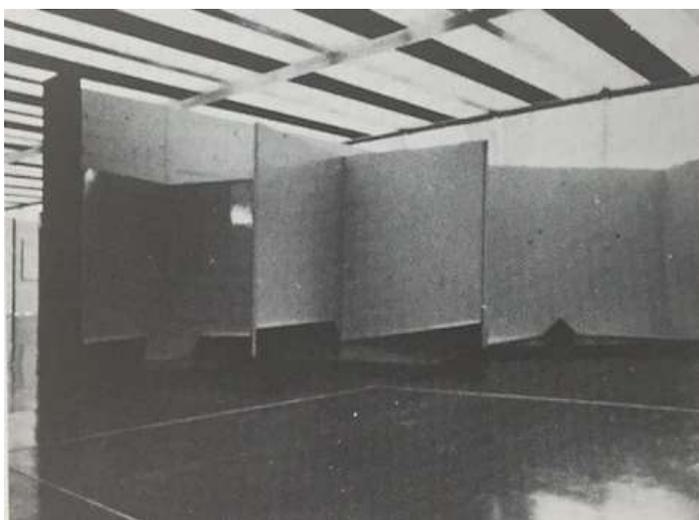
Matéria de O Jornal, de 08.11.1969, destaca o criador do Salão da Bússola e o artista Cildo Meireles (grande prêmio). Por conta da grande visibilidade que o evento ganhou na imprensa e mesmo a influência do publicitário, a abertura foi prestigiada por várias autoridades do regime militar e não houve qualquer tentativa de censura. Acervo Centro de Documentação do MAM-RJ.



À esquerda: o secretário de turismo do RJ, Revista O Cruzeiro (20.11.1969). à Direita: Aroldo Araújo, o secretário de turismo, o superintendente dos Diários Associados e o artista Darcílio Lima, vencedor do prêmio Assis Chateaubriand. O Jornal (06.11.1969). Arquivo: Centro de Documentação do MAM-RJ.



Mapa turístico do Rio de Janeiro leva na capa a propaganda do Salão da Bússola e no seu editorial, além de uma explicação sobre a primeira “mostra sobre arte e comunicação” promovida pela iniciativa privada, há a saudação ao novo presidente General Emílio Garrastazu Médici. O sucesso do salão fez o secretário de turismo pensar em oficializá-lo como evento fixo do calendário turístico. Acervo Centro de Documentação do MAM-RJ.



À esquerda: obra de Cildo Meireles *Espaços Virtuais – Cantos* premiada no Salão da Bússola. Imagem do catálogo *Depoimento de uma geração 1969/1970*. À direita: *Soy loco por ti*, de Antonio Manuel, obra também premiada. Imagem retirada do livro Antonio Manuel – *I want to act, not represent!*.

O Salão da Bússola organizou um ciclo de três debates em torno da relação entre Comunicação, criatividade e sociedade de massa, que aconteceram na Cinemateca do MAM-RJ, chegando a reunir 500 pessoas em apenas um dos encontros. O intuito era gerar o confronto entre os diversos agentes sociais que orbitavam na comunicação: empresários, industriais, profissionais liberais e artistas. O primeiro debate reuniu o publicitário J. Laponte, o crítico de arte Frederico Moraes, o artista Pedro Escosteguy e o poeta Eduardo Alves da Costa. O segundo, com a temática Comunicação e criação na Sociedade de Massa, confrontou as perspectivas de do poeta Décio Pignatari, do cartunista Ziraldo, do publicitário Lindoval de Oliveira e dos

críticos de arte Frederico Morais e Mário Pedrosa. O último encontrou versos sobre a integração do artista na atividade terciária e teve como participantes o produtor musical André Midani, o jornalista Nelson Motta, o artista Ivan Serpa, o empresário Luiz Martiniano de Gusmão, o ilustrador Gian Calvi e o publicitário Dusen Roll. Infelizmente, não foram encontrados registros brutos ou mais aprofundados do conteúdo dos debates, para podermos analisar as nuances destes embates; apenas um resumo de Thereza Cesário Alvin, publicado no Correio da Manhã (01.12.1969). Interessa-nos especialmente a mesa em que Mário Pedrosa e Frederico Morais estiveram presentes pois, desde 1966, Pedrosa refletia sobre a questão da arte inserida na sociedade de consumo, a partir do surgimento da Pop Art norte-americana. Sobre a fala de Pedrosa, a jornalista escreveu:

A terceira matéria da noite foi a do professor Mario Pedrosa, que considera impossível elogiar ou condenar a propaganda em si, mas se declara contrário ao uso da propaganda ‘no contexto socioeconômico presente’. Como crítico de arte, ele preferiu abordar o tema Comunicação e criação na sociedade de massa levantando a questão da medida em que a propaganda e a criação artística se conjugam.

Analisando a situação do artista nas diversas fases da História, Mário Pedrosa diz que ‘é uma fatalidade da nossa época que tudo vá para o mercado, isto é, seja transformado em mercadoria’. Nesta situação, continua ele, ‘a arte não é mais autônoma, mas inserida no fabuloso processo de propaganda e publicidade’. Preocupado com o destino da arte no futuro da sociedade de massa, o crítico vê na rebelião dos jovens e dos negros norte-americanos o sinal mais significativo de uma profunda transformação social e cultural. (ALVIN, 1969)



À esquerda: anúncio de jornal convidando para o 2º debate. À direita: registro da mesa: Ziraldo, Lindoval de Oliveira, Aroldo Araújo, Décio Pignatari, Frederico Morais e Mário Pedrosa. Foto retirada do catálogo Depoimento de uma geração 1969-1970.

Desde seu texto *Crise do Condicionamento Artístico* (1966), Pedrosa explicita sua percepção de que a arte daquele momento, principalmente a Pop Art, uma cultura da publicidade e dos “detritos” apontava para a extinção de um ciclo artístico. Passa a chamá-la de *pós-moderna*, para diferenciá-la da arte moderna, a arte pela qual militava e compreendia como emancipatória. Isso significa que “no plano dos meios, a predominância do suporte eletrônico e tudo que daí segue no domínio da informática e da automação e no plano dos fins, o retorno à realidade (ou suposta ser tal), no caso a realidade da sociedade de consumo” (ARANTES, 2004, p. 159). Em suas próprias palavras:

Num desespero de suprema objetividade, a que se entregam, negam a Arte, começam a nos propor, consciente ou inconscientemente, outra coisa, sobretudo uma atitude nova, de cuja significação mais profunda ainda não se tem perfeita consciência. É um fenômeno cultural e mesmo sociológico inteiramente novo. Já não estamos dentro dos parâmetros do que se chamou de arte moderna. Chamai a isso de arte pós-moderna, para significar a diferença. Nesse momento de crise e de opção, devemos optar pelos artistas. (PEDROSA, 1986, p.92)

Mário Pedrosa acompanhou com interesse os desdobramentos da poética de Hélio Oiticica para seus trabalhos ambientais, os de Lygia Clark que se apoiavam na participação do observador e o Corpo-obra de Antonio Manuel⁸⁸. Via com esperança os trabalhos artísticos que não se configuravam facilmente em mercadoria. Entretanto, em meados dos anos 1970 ele já não se interessava pela arte nova, voltando-se para pesquisas sobre arte indígena, arte primitiva e outras formas artísticas não hegemônicas. O bastão estava passado para uma nova geração de críticos que comungava com vários dos valores professados pela nova vanguarda e desejava ser seu porta-voz. Isso significava um outro posicionamento profissional e também uma nova espacialidade na atuação do julgamento e da legitimação dos novos códigos: não mais apenas as páginas dos jornais e revistas por meio da escrita crítica, mas o próprio espaço expositivo como arena de disputas.

A discussão sobre o impacto dos sistemas de comunicação no campo artístico já estava em marcha desde o surgimento da Pop Art, em meados dos anos 1960, e a sua utilização de signos da cultura de massa. Entretanto, no final dessa década, assentava-se uma geração de

88 Em 1970, no XIX Salão Nacional de Arte Moderna, o artista Antonio Manuel inscreveu seu corpo como a obra a ser apresentada no certame. A proposta não foi aceita e no dia do vernissage do salão, ele despiu-se e desfilou pelo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro durante mais de meia hora. Logo após o episódio, Manuel seguiu para a casa de Mário Pedrosa onde houve uma grande conversa gravada. Pedrosa aprovava a atitude do artista dizendo que ele colocava em prática justamente “a arte como exercício experimental da liberdade”.

arte contemporânea trazia de novo tudo à tona, pondo em questão o fazer artístico, o pensar e se relacionar com a arte, os museus, os salões e o mercado. A ala progressista era protagonizada por Frederico Moraes, Mario Schenberg e José Roberto Teixeira Leite e seu posicionamento pode ser resumido no texto publicado no jornal O Globo (29.10.1969) por Teixeira Leite:

Durante julgamento do Salão da Bússola, mais de uma vez ficou demonstrado que é preciso uma reformulação do atual conceito de crítica de arte, já que certas produções artísticas de vanguarda geraram verdadeiros diálogos de surdos entre os jurados, negando-lhes alguns a própria condição de obra-de-arte o que certamente não são, segundo os padrões tradicionais. Para a delimitação do campo e da validade da atividade crítica em face da arte contemporânea em suas últimas tendências tornar-se-ia necessária a realização de um encontro de críticos, simpósio ou congresso em que fossem examinados todos os aspectos do problema.

Na outra ponta encontrava-se o crítico Walmir Ayala, crítico do Jornal do Brasil, que cunhou o termo Salão dos Etc em seu texto homônimo publicado em 28.10.1969, portanto um dia antes do de Teixeira Leite. Ayala ironiza a nova “categoria artística” denominada etc, pois “trata-se de uma liberação total da arte, de qualquer preconceito ou perspectiva. Uma arte anti-museu, antigaleria, antiartística, transformada em ação e situação, focalizando a pureza das coisas e sua carga significante”. Ele cita o texto de apresentação do catálogo da exposição “Living in your head – when attitudes become forms”, curada por Haraald Szeeman na Kunsthalle de Berna, em março de 1969, e considerada um marco internacional na curadoria de arte contemporânea, e arremata:

É o vale tudo. Entendo, o que não quer dizer que consumo. Para que eu aceitasse esta tendência, aflorada de repente em nosso Salão da Bússola, teria de rejeitar todo o resto. (...) O que julgamos novo será o justo? E o que julgamos superado merece a degolação? Concluimos com isto que o júri está obsoleto. Abaixo o júri”. Walmir Ayala expõe sua completa discordância com a premiação de Antonio Manuel, chamando seu trabalho de “macabro, anti-vida, perecível. (AYALA, 1969)

Quirino Campofiorito, em sua coluna em O Jornal, de 07.11.1969, diz que a proposta de José Roberto Teixeira Leite de se organizar um encontro de críticos para debater a relação entre crítica e arte contemporânea iria acontecer sob organização da Associação Brasileira de Críticos de Arte e patrocínio da comissão de cultura do Distrito Federal. Mais uma vez a falta de acesso aos arquivos da ABCA torna incompleta nossa análise sobre os desdobramentos deste e de outros embates entre os agentes da crítica de arte dentro de sua associação. Se o IV Salão

de Arte Moderna do Distrito Federal⁸⁹ evidenciou o confronto entre artistas e críticos, questionando os critérios e o lugar da crítica nesta transição artística, o Salão da Bússola explicitou as cisões de posicionamentos e percepções do próprio campo da crítica diante da mudança.

2.2.1 O Mercado de arte

Os anos 1960 e 1970 assinalaram a consolidação da profissionalização de um mercado de galerias de arte moderna. Não eram muitas, mas tiveram um grande impacto na classificação da arte não acadêmica, dando fundamento à construção de uma história da arte moderna brasileira (BUENO, 2012), processo que ocorreu em paralelo ao surgimento do primeiro curso de pós-graduação em artes, o da USP, que em 1969 concedeu o primeiro grau de mestre a Daisy Peccinini de Alvarado com dissertação em que catalogou a obra de Victor Brecheret, e em seguida a Aracy Amaral por seu estudo sobre a Semana de 1922 (1970) (LOURENÇO, 1999). Por motivos distintos, mercado e universidade geraram uma historiografia primeira da arte moderna.

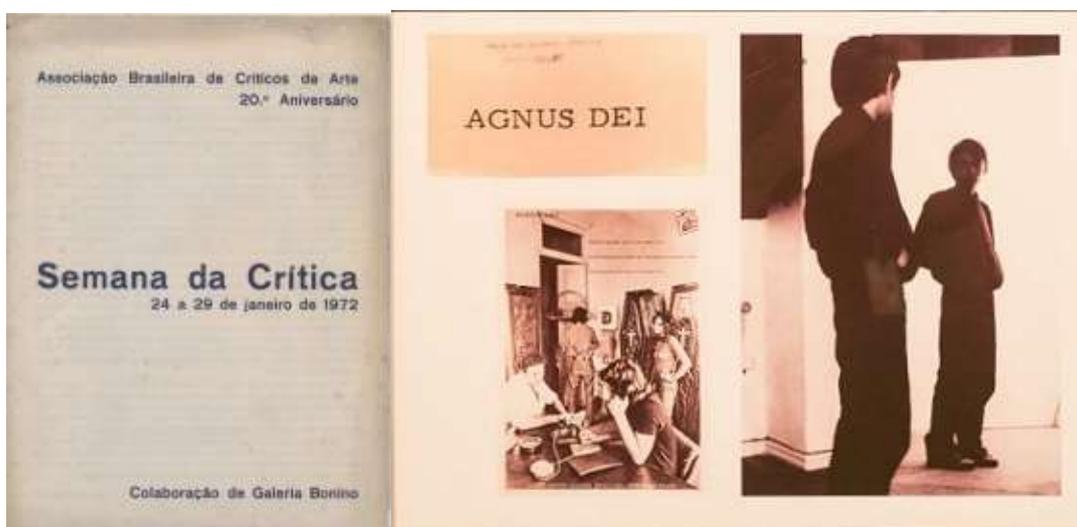
O mercado especificamente de arte moderna foi encabeçado por imigrantes, conforme dito anteriormente. Além de Giuseppe Baccaro, o casal Fiocca e Bardi, em São Paulo, chegaram ao Brasil depois da II Guerra Mundial, mais precisamente no Rio de Janeiro, o italiano Franco Terranova e o romeno Jean Borghici. O disparo mercadológico deu-se com leilões, como os praticados por Baccaro, que percebeu o grande potencial mercadológico quando trabalhou no setor de vendas, muito provavelmente da VI Bienal de São Paulo. Havia uma burguesia já interessada em arte moderna e uma grande oferta por parte dos artistas ainda vivos e com problemas econômicos. Baccaro comprava grandes lotes de pintura a preços irrisórios. Durante um tempo, ele e Pietro Maria Bardi trabalharam juntos nesta operação, mas em 1964 cada um abriu seu próprio negócio. Bardi fundou um escritório de arte Mirante das Artes e Baccaro, em 1967 criou a Selearte. Com sua prática, muitos artistas perderam o controle sobre a sua produção. No Rio de Janeiro, o garimpo de obras antigas dos artistas modernos era feito pela dupla Terranova e Borghici (BUENO, 2012)

O pintor Tuneu notou em 1966 que Tarsila do Amaral ainda guardava pastas com mais de três mil desenhos e boa parte de sua produção pictórica. “80% de sua produção ainda estava lá, estava presente e ela nunca escondeu. Então,

89 Este salão ficou conhecido pelo happening da crítica por conta do trabalho Porco Empalhado de Nelson Leirner e seu questionamento público a respeito dos critérios do júri.

quando você entrava no ateliê, na sala da casa dela, ainda tinha nas paredes aqueles quadros todos que a gente conhece por reprodução. O ‘Manacá’, o ‘Abaporu’, era(m) uma coisa do meu convívio (...)O Abaporu, talvez a tela mais famosa de Tarsila, saiu do ateliê da pintora para as mãos de Bardi e, após outras três revendas, foi adquirida por um corretor da Bolsa de Valores de São Paulo em junho de 1984 por 300 milhões de cruzeiros, numa operação considerada das mais altas do mercado de arte brasileira. (DURAND, 1989, p. 196)

Em 1960, são inauguradas em prédios projetados por Sérgio Bernardes especialmente para serem galerias de arte a Bonino e a Petit Galerie. Ambas trabalhavam com artistas dos anos 1930/1940 já consagrados, mas também expunham uma geração mais jovem e experimental, que não tinham valor comercial, mas “agregavam uma legitimação cultural, graças ao prestígio adquirido entre a crítica e as instituições” (BUENO, 2012, p. 90). Em 1961, é aberta a Galeria Relevo de Jean Borghici, que fazia parte da rede de sociabilidade e de afeto dos artistas neoconcretos, além de Mário Pedrosa e Ferreira Gullar. “Se o capital que financiou a rede institucional vinha dos meios de comunicação, no caso das galerias de arte predominavam as empresas ligadas ao comércio” (BUENO, 2012, p. 90). A Bonino, por exemplo, era uma expansão da galeria existente em Buenos Aires, e é vista por Pedrosa no texto de apresentação como “desejável iniciativa, suscetível de beneficiar o nosso meio artístico, além de indicar um estado de sedimentação cultural já bem pronunciado de nossa cidade: o comércio de arte não é algo como em grosso ou varejo de secos e molhados” (MORAIS, 1995, p. 253).



As galerias Bonino, Petit Galerie e Relevo adensaram o meio artístico apoiando a arte emergente e iniciativas do circuito. À esquerda: capa do evento de 20º aniversário da ABCA, apoiada por Bonino. À direita: convite da exposição Agnus Dei (1970) de Guilherme Vaz, Cildo Meireles e Thereza Simões.

As galerias Petit Galerie, Bonino e Relevo ampliaram o circuito da emergente arte

contemporânea. Enquanto no MAM-RJ, ocorriam as exposições coletivas e de respaldo institucional e acontecimentos experimentais de grande impacto no meio de arte, a exemplo de Nova Objetividade Brasileira, Opinião 65, o Salão da Bússola, os salões nacionais, os domingos da criação, nestas galerias eram mostradas individuais de artistas jovens, assim como ajudaram a assentar um vocabulário moderno e contemporâneo. Ganhava-se dinheiro com artistas consagrados e prestígio com os novos talentos. E os artistas iniciantes conseguiam mais visibilidade e vendiam algumas obras, o que ajudava na subsistência e na produção. Estes galeristas tinham a percepção de como funcionava o emergente capitalismo cognitivo⁹⁰ e a importância cada vez maior do valor simbólico da obra e apostaram por vezes em exposições conceituais e de difícil venda, até mesmo por conta do material do qual eram feitas as obras, a exemplo de A Nova Crítica, de Frederico Morais, que será detalhada mais adiante. Este depoimento de Boghici (O Jornal, 18.08.1963) sintetiza seu ideário, mas representa a visão dos galeristas que atuavam na transição entre arte moderna e arte contemporânea:

O *marchand de tableaux*, o verdadeiro *marchand*, é não somente um intermediário mas, essencialmente, um ponto de síntese entre o artista, o crítico e o comprador, os quais usam cada um a sua argumentação específica. O *marchand* não precisa sustentar teorias de arte, nem filosofar acerca dos valores representativos de uma nova visão do mundo. Sua própria condição psicológica, decorrente de sua experiência, obriga-o a prescindir de qualquer argumentação ou paixão temporária: sua visão é a visão da continuidade dos movimentos artísticos. Nas correntes em moda ou fora de moda, nas expressões mais extremistas e herméticas, ele procura e sente exclusivamente o elo de união, os valores não retóricos e sim fundamentais. Não precisando defender nada senão a qualidade, o *marchand* tem como única obrigação criar um mercado para os artistas de talento e ainda não aceitos pelo público comprador. O *marchand* é o propagandista por excelência, o valorizador dos ideais de beleza e unicidade neste mundo já uniformizado. (...) Qualquer lançamento de um artista desconhecido é um risco. O *marchand* é um comerciante que trabalha com dinheiro. Os prejuízos decorrentes de uma exposição sem grande saída devem ser aceitos pelo verdadeiro *marchand* como condição imprescindível do sucesso, já que ele deve pensar não em rentabilidade a curto prazo, mas em termos muitas vezes de anos. Só pode ser *marchand* um idealista apaixonado pela arte ou um comerciante de grande visão e de maior paciência. (MORAIS, 1995, p. 268)

As discussões em torno do chamado retorno à figuração no início dos anos 1960 (do

90 “Si es cierto que desde 1970 la sociedad ha venido transformándose, pasando del capitalismo industrial hacia lo que Antonio Negri ha llamado el “capitalismo cognitivo” (una forma de capitalismo em el que ha aumentado el valor del conocimiento y la información), entonces habría aumentado también la importancia acordada al significado simbólico conferido a una obra de arte, su valor simbólico. El mundo del arte es por definición una sociedad de conocimiento, incluso si el hechizo del éxito comercial lo ha gobernado por mucho tiempo. Es un universo social que está interesado principalmente en el conocimiento y la producción simbólica (es decir, la producción de signos pictóricos y lingüísticos)” (GRAW, 2013, p. 32).

qual faziam parte a *Pop Art* inglesa e norte-americana, a *nouvelle figuration* e o *nouveau réalisme* franceses e a *nuova figurazione* italiana) chegaram ao Brasil por intermédio das galerias comerciais e da exposição Opinião 65, no MAM-RJ, causando um forte impacto na nova geração de artistas cariocas, num momento em que a abstração ainda era muito presente⁹¹. Em 1963, a Galeria Bonino expôs quatro integrantes do grupo argentino *Otra Figuración*: Ernesto Deira, Luís Felipe Noé, Rómulo Macció e Jorge de la Vega. Segundo Rubem Gerchman, a mostra “influenciou muito nosso pensamento, pela liberdade que eles punham em seus trabalhos”. Já Antônio Dias dizia que a exposição “foi mais que um choque. Foi uma alegria” (MORAIS, 1995, p. 275).

No ano seguinte, a Galeria Relevo realizou a mostra *Nova Figuração – Escola de Paris*, organizada e apresentada pela crítica de arte Ceres Franco e trazia trabalhos de jovens artistas franceses, como o próprio nome da mostra sugere. Este seria o embrião da Opinião 65, mostra também organizada por Franco com a parceria de Jean Borghici, ocorrida no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, e considerada um marco na historiografia da arte contemporânea brasileira. Dos 19 artistas apresentados na mostra da Relevo, nove participaram da exposição no MAM-RJ. Não foram encontrados na pasta da exposição do centro de documentação do museu lista de preços das obras, mas sim no arquivo a respeito da mostra Opinião 66 (ANEXO D).



Cartaz da mostra Opinião 65 e os organizadores da mostra Ceres Franco e Jean Borghici

Em toda a documentação pesquisada sobre Opinião 65 (matérias de jornais, artigos e catálogos da época e de mostras que celebravam 20 ou 30 anos de sua realização) não há a

91 Isso ocorria especialmente por conta da Bienal de São Paulo. Não podemos esquecer que o 1º grande prêmio da bienal de 1961, dirigida por Mário Pedrosa, foi concedido à pintora abstrata portuguesa Maria Helena Vieira da Silva.

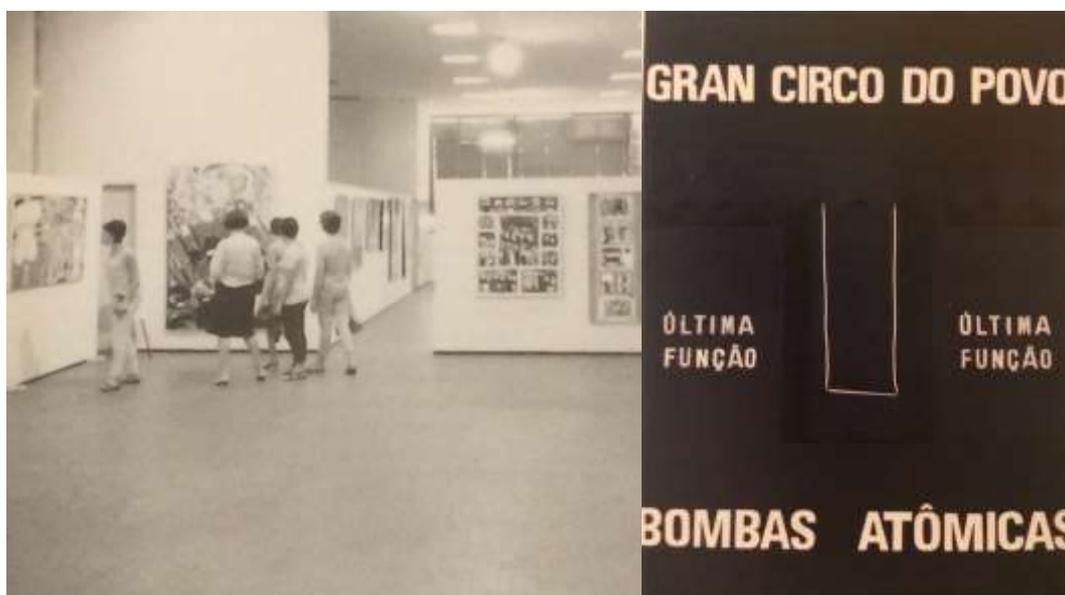
menção ou mesmo problematização de que se tratava de uma iniciativa de galeristas. Ceres Franco estava radicada em Paris desde 1951 e contribuía como crítica de arte para jornais brasileiros. Transitava nos meios de arte europeus, mas não fica muito claro pelas informações coletadas desde quando atuava como *marchand*, apenas que, em 1972, abriu sua própria galeria, a *L'Oeil de Boeuf*, na capital francesa. Na galeria de Boghici havia sido realizada a Nova Figuração francesa, e a mostra Opinião 65 acrescia artistas brasileiros. Dos 19 artistas apresentados na mostra da Relevô, nove participaram da exposição no MAM-RJ. Não foram encontrados na pasta da exposição do centro de documentação do museu lista de preços das obras, mas sim no arquivo a respeito da mostra Opinião 66.

Uma carta enviada para a direção do Museu de Arte Moderna carioca por Emanuel Proweler (ANEXO J), artista polonês radicado em Paris e participante da Opinião 66, dá pistas da relação delicada por trás das mostras organizadas pelo galerista, principalmente no que tange a tênue linha que divide conflito e convergência de interesses. Proweler afirma em sua missiva que participou da exposição exclusivamente por seu caráter institucional. Apesar disso, constam os valores de três trabalhos seus (não há referência de quais) na lista de preços da mostra.

Expus minhas três telas na exposição Opinião 66, no vosso museu, e até hoje não os recebi de volta. Soube, por terceiros, que o senhor Boghici, encarregado de remetê-las a mim, separou essas telas das outras a serem remetidas para a sua galeria sem minha autorização. (...) Eu responsabilizo duplamente o senhor Boghici de me haver privado ilegalmente, de meus quadros, durante um ano, e, de me forçar a fazer tomar atitudes que me são extremamente desagradáveis e às quais não estou afeito.

Não há nos arquivos do MAM-RJ documentos que apontem para o desfecho do imbróglio entre o artista, o galerista e o museu, mas a situação que este material sugere exemplifica os percalços da relação entre mercado e as demais esferas na transição da ecologia da arte moderna para a arte contemporânea. Para além dos interesses mercadológicos diretos, Opinião 65 trazia uma pesquisa que traçava um panorama de questões emergentes e marcou a ascensão institucional de jovens artistas *que viriam a ser nomes seminais da arte contemporânea brasileira como Antonio Dias, Rubem Gerchman, Waldemar Cordeiro e Hélio Oiticica*, que apresentaria pela primeira vez seus Parangolés num museu. Além disso, era a primeira grande exposição de arte jovem no MAM-RJ depois do golpe militar. “Opinião 65 parece marcar uma nova etapa no processo histórico da vanguarda carioca dos anos 60, com ilações para o evento de maior magnitude da Nova Objetividade Brasileira. Esta mostra, com efeito, extrapolou o acontecimento em si, de confronto e exposição conjunta de artistas da nova

figuração da Escola de Paris e artistas predominantemente cariocas, não só pela conjuntura sociopolítica de onde ela emergiu, mas também porque contou com a presença e adesão de duas personalidades que foram determinantes para o ideário da vanguarda brasileira dos anos 60: Waldemar Cordeiro e Hélio Oiticica” (ALVARADO, 1999, p. 113).



À esquerda: visão geral da exposição Opinião 65. Foto de Fernando Goldgaber, retirada do catálogo da exposição Opinião 65: 30 anos. À direita, registro da obra O Circo, de Pedro Escosteguy, exibida na mostra.

O grande incidente público de Opinião 65 foi a proibição dentro do MAM-RJ da apresentação dos Parangolés de Hélio Oiticica juntamente com passistas da Escola de Samba da Mangueira. O trabalho “ambiental” acabou acontecendo nos jardins do museu, atraindo boa parte dos presentes no vernissage. O impedimento do Parangolé dentro da instituição denota os atritos que um trabalho fora dos padrões museológicos causam quando dentro do museu, mesmo num lugar voltado para a arte nova. Entretanto, a pesquisa de Hélio Oiticica já era arte contemporânea, já extrapolava os códigos modernos e ativava novos agenciamentos. A conduta do MAM-RJ foi bastante criticada pela imprensa, que acompanhava com muito interesse os desdobramentos do trabalho de Oiticica. Claudir Chaves, do Diário Carioca (14.08.1965), escreveu: “Quanto a atitude do museu encontramos nosso ponto de vista na Revista da Civilização, uma entrevista do pintor Ivan Serpa à Ferreira Gullar: “... estamos longe de atingir esse museu ideal, pois ainda hoje a direção de museus fica contente em quando consegue atrair figuras da elite social, quando devia preocupar-se em levar o povo ao museu”.



Registro do Parangolé na inauguração da mostra Opinião 65, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Foto Claudio Oiticica, retirada do catálogo da exposição Opinião 65: 30 anos.

3 ARACY AMARAL: A POLIVALÊNCIA CRÍTICA

3.1 Preâmbulo:

Este capítulo inicia-se com um breve preâmbulo da situação feminina no campo da crítica de arte, por conta de uma junção de fatores. Foram encontradas matérias e entrevistas durante o percurso desta investigação que ganharam grande relevo no contexto de urgência sobre a questão feminista em que esta tese estava sendo feita, além de ser um tópico de crescente interesse para esta pesquisadora. No início deste estudo, quando mencionávamos os nomes dos curadores pesquisados, muitas vezes causava estranhamento o nome de Aracy Amaral. São várias as hipóteses para esta reação, ficaremos com duas. A primeira é o sexismo estrutural da sociedade que naturaliza a subalternidade das mulheres, sendo elas também agentes que perpetuam essa lógica de exclusão. A segunda hipótese baseia-se na própria dinâmica multifacetada da atuação profissional de Aracy, uma grande expoente na crítica de arte, história da arte, ensino e pesquisa, curadoria e jornalismo cultural, ainda bastante ativa e à frente de projetos curatoriais de fôlego (não dando distanciamento histórico para que as pessoas compreendam a sua relevância?⁹²). Nas entrevistas em que é perguntada sobre questões de gênero, ela não reconhece que este seja um problema no campo da arte brasileira e dá como exemplo o fato da presença quantitativa e qualitativa das mulheres artistas e galeristas. A postura de Aracy Amaral⁹³ é recorrente num mundo da arte feito hegemonicamente por homens brancos e de classe social elevada. Entretanto, podemos observar o ideário e a atuação de Aracy como típicos da segunda geração feminista, em que se era esperado conciliar os papéis de mãe e profissional e assumir uma postura assertiva, socialmente atribuída aos homens, buscando ombrear seus pares numa luta por espaço.

A matéria *Ceres Franco explica a nova dimensão da arte* (ANEXO K), publicada na Revista de Domingo do Jornal do Brasil, em 22.08.1965, é um exemplo do contexto em que Aracy Amaral começou sua trajetória profissional. O texto começa dizendo que o encontro com Ceres Franco, uma das organizadoras da mostra Opinião 65, “teve por objetivo esclarecer à leitora que gosta de arte e que participa das manifestações nesse sentido, mas que não entendeu

92 Em julho de 2017, foi aberta uma exposição a respeito da trajetória dela chamada Ocupação Aracy Amaral, no Instituto Itaú Cultural, um reconhecimento em vida de sua importância para o campo da arte brasileira.

93 Entre setembro de 1957 e julho de 1958, Aracy Amaral foi a redatora responsável pela página feminina de A Gazeta, escrevendo sobre separação, fragilidade, esquecimento, rejuvenescimento, profissões terríveis, as moças trabalham, entre outros tópicos. Infelizmente não tivemos acesso aos textos para analisar seus conteúdos e perspectivas (Memorial Aracy Amaral).

o significado de Opinião 65 no campo artístico propriamente dito e no campo da evolução sociológica”. Trata-se portanto, de uma conversa entre mulheres para mulheres, que versa sobre os novos códigos da arte e a vida da curadora. Gostaríamos de ressaltar o seguinte trecho:

Quem conhece Ceres é capaz de valorizar ainda mais seu trabalho. Conta-nos ela que é difícil a princípio organizar exposições, pois o homem é um desconfiado por natureza e não acredita no sucesso e na honestidade feminina. As dificuldades foram muitas para Ceres no início, ainda mais por estar em país estrangeiro. Diz ela que tem mesmo temperamento de homem e tenacidade, apesar de ser criatura bem feminina. Aqui, contou com todo o apoio de D. Carmem Portinho, que faz trabalho de homem, de grande envergadura e também com o Sr Aluísio de Paula, que gosta e aprecia exposições de vanguarda.

O tom da conversa aponta os percalços da curadora pelo fato de ser mulher, mas reforça que grandes atribuições e êxitos são coisas de homem, como dirigir o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, função de Carmem Portinho na época da matéria. Trata-se de uma geração que lutou para quebrar preconceitos, mas essencializando atributos de gênero. No trajeto desta pesquisa, notou-se a expressiva presença e participação de críticas de arte mulheres nos debates artísticos, mas não foram encontradas quase nenhuma informação na internet a respeito delas⁹⁴. Um dos casos mais espantosos é a da crítica de arte e curadora Maria Eugenia Franco, co-fundadora da Seção de Arte na Biblioteca Municipal de São Paulo juntamente com Sérgio Milliet, em 1945, signatária do manifesto de fundação do Centro Brasileiro de Crítica de Arte, em 1972, e participante de vários júris e palestras, como fomos encontrando nos documentos históricos. Numa rápida busca na internet, não conseguimos encontrar sequer sua data de nascimento.

Na lista de associados da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA) de 1978, constam 94 críticos de arte, sendo 21 mulheres atuantes no Rio de Janeiro, São Paulo, Bahia, Mato Grosso, Mato Grosso do Sul, Minas Gerais, Pernambuco e Paraná. Não há especificação se a atuação delas se dava em jornais, revistas, galerias ou museus.

Trizoli (2012, p.413) analisa a relação entre arte e feminismo no Brasil, discorrendo sobre a dificuldade das mulheres artistas assumirem-se feministas, mesmo quando seus trabalhos lidavam com questões de gênero, e a circulação atribulada das teorias feministas nos anos 1960 e 1970:

94 Pelo fato deste estudo não versar sobre este tópico, não fomos mais a fundo em busca destes dados, porém a ausência em sites como a Enciclopédia Itaú Cultural e Wikipedia atesta o quanto ainda é subvalorizado o trabalho das mulheres na arte brasileira.

A imagem da feminista como destruidora de lares, não-mulher, criatura violenta, frustrada sexual e emocionalmente, pairava no ar como um fantasma, uma lenda urbana, alimentada pela imprensa misógina e por comentadores deslocados e desinteressados das principais questões que elas levantavam. Essa construção social da feminista como pária é um dos vários pontos de temor que fez com que algumas artistas mulheres brasileiras, apesar de seu claro interesse nas questões femininas e feministas, renegassem qualquer ligação com o movimento, por receio de serem reduzidas a “artistas-panfletárias”. E tal receio das artistas mulheres acompanha também o fato de que o programa político feminista que aportara por aqui ter sido pulverizado e distorcido em certos momentos ora pela conturbação política em que estávamos inseridos, ora pelas interpretações superficiais e mesmo reducionistas das poucas publicações que chegavam ao país. Simone de Beauvoir, por exemplo, filósofa francesa que fora a grande influência de nossas autoras feministas, só teve seu livro *O Segundo Sexo* publicado em 1960, com tradução de Sérgio Milliet. Foram onze anos de hiato entre a edição francesa de 1949, o que determina uma gritante diferença no processo de absorção e reflexão de sua crítica.

Entre todos os documentos coletados para esta tese sobre os três curadores analisados só os concernentes a Aracy Amaral apresentaram ofensas pessoais e não apenas discussões no terreno das ideias, a exemplo do que foi encontrado sobre os dois curadores homens. Duas notas na coluna de Telmo Martino, no *Jornal da Tarde*, chamaram-nos a atenção. Trata-se de uma coluna em que o jornalista tratava, de forma ácida e irônica, personalidades do mundo cultural dos anos 1970 e 1980. Nas pastas sobre Frederico Moraes e Walter Zanini não apareceram colunas de Martino dedicadas a eles. Na edição do dia 01.08.1980, ele escreve:

Aracy Amaral está outra vez com problema de roupa. Antonio Henrique Amaral, o Cezanne que as bananas mereceram, resolveu surpreendê-la. Virou Strina Boy. Dentro de poucas semanas estará exibindo desenhos na galeria Luisa Strina. Aracy Amaral sabe que jamais poderá ir ao vernissage do irmão nesse lugar, usando aquele mesmo poncho-e-conga que só Lourdes Terezinha Cedran, antes de viajar, considerava tolerável no Paço das Artes. A Galeria Luisa Strina é o centro cintilante que a arte chic tem em São Paulo. Nunca permitiria poncho-e-conga, nem mesmo numa variação em *faille* e lamê.

Na segunda coluna em que aborda Aracy Amaral, o jornalista comenta a reunião em que críticos de arte da América Latina decidiram cancelar a realização da segunda edição da Bienal Latinoamericana de São Paulo, iniciativa criada em 1978 para substituir as bienais nacionais que ocorreram nos anos pares entre 1970 e 1976. Chamada “Latinidad Cancelada”, foi publicada no dia 22.10.1980, no *Jornal da Tarde*, e atribui ao jeito “exaltado” e “passional” de Amaral o cancelamento.

Aracy Amaral acha que demissionária tem que rimar com passionária. Demissionária da Bienal de São Paulo, ela foi essencialmente passionária no encontro dos críticos de arte latino-americanos, realizado num hotel paulista. Incentivada pelo apoio de Frederico Morais, Aracy Amaral achou que quando o assunto são *raíces*, hay que ser radical. Esbravejou tão exaltada em seu poncho-e-conga, que os críticos latino-americanos resolveram contrariar todas as suas exigências. Votaram a favor da dissolução definitiva da Bienal Latino-americana de São Paulo. É bem provável que Luizito Villares, também identificável como Lulu Metalúrgico, não tenha gostado dessa decisão. Não se sabe com certeza, porque toda vez que ele queria dizer sua opinião durante a reunião, Aracy Amaral arrancava-lhe o microfone e a voz. Mas acredita-se em seu descontentamento porque ele ficará, ainda por muito tempo, com todo aquele espaço vazio. Acredita-se também que nenhum país do hemisfério terá coragem de transferir para suas fronteiras a Bienal Latino-americana que já foi de São Paulo. Só a perspectiva de ter que ouvir novamente Aracy Amaral e Frederico Morais é mais do que suficiente para desanimar uma iniciativa. Os críticos latino-americanos devem ter chegado à conclusão de que, em matéria de excesso de poncho-e-conga, é muito melhor Mercedes Sosa e Atahualpa Yupanqui no mesmo palco.

Com as ferramentas engendradas pelos feminismos atuais, conseguimos enxergar neste tipo de abordagem que desqualifica a fala de uma mulher os percalços enfrentados por intelectuais assertivas e fortes como Aracy Amaral, mesmo que ela escolha por não achar um fato como este relevante, como uma forma de não desviar a atenção da sua performance profissional. A matéria *As pesquisas de Aracy*, publicada no Correio da Manhã, de 20.09.1970 (ANEXO M), traça um quadro geral da atuação de Aracy Amaral no início do anos 1970, enfocando sua função de pesquisadora. Seu gancho é o lançamento de seu primeiro livro *Blaise Cendrars no Brasil e os Modernistas*, mas o texto estende-se para seus estudos a respeito de Tarsila do Amaral e da Semana de Arte de 22, que virariam livro pouco depois. Discute-se ainda a crise da arte naquele momento e os próximos passos de suas investigações. A última parte apresenta a Aracy mulher e dona de casa e descreve o seu cotidiano, algo que não ocorre com seus pares homens, até porque o cuidado da casa e dos filhos é socialmente atribuído às mulheres. Trata-se de um retrato atual, visto que esta atribuição segue sendo feminina, e os homens continuam com vantagem competitiva no mercado de trabalho.

DONA DE CASA

Pesquisadora também toma conta de casa. Aracy Amaral faz pesquisas e escreve livros, mas tem uma casa para tomar conta. E um filho, André, de 12 anos. É uma vida um pouco difícil: de casa para o arquivo de um jornal, do arquivo do jornal para o supermercado, do supermercado para casa, de casa para uma livraria, da livraria para o açougue ou para a padaria. Máquina de escrever se alterna com fogão, quando a empregada falta.

De vez em quando ela se queixa que a vida é muito corrida. Mas vai levando.

Durand (1989) observa que o circuito universitário formado com a estruturação de áreas ou departamentos de artes plásticas em cursos de comunicação e arquitetura gerou uma demanda por titulação e carreira acadêmica, no final dos anos 1960. Ele emerge no momento de sedimentação do mercado de arte moderna profissionalizado, em que revisões das trajetórias de artistas históricos estava em curso pelas galerias e museus. A onipresença feminina nas dissertações e teses de enfoque de história da arte na USP, entre 1969 e 1980, aponta para a academia como lugar em que uma carreira para as mulheres é mais acessível. Entretanto, Durand, a partir de um levantamento do perfil dos estudos e as biografias das pesquisadoras compreende esta presença como uma estratégia familiar de valorização de artistas a partir do trabalho feminino:

A possibilidade de “escolha” de um determinado artista por um determinado candidato à titulação acadêmica não se dá absolutamente ao acaso nem por “puras” afinidades estéticas. Com frequência, o autor é alguém em situação privilegiada, consistindo ela em uma relação de parentesco ou de forte proximidade social com o biografado. Em suma, o autor pode ser a própria filha ou sobrinha do artista quanto ainda a filha ou sobrinha do crítico que teve particular presença na carreira do artista. Pode mesmo dar-se uma aparente inversão, nos casos em que a filha do pintor consagrado resolve fazer tese justamente sobre o crítico que teve intervenção crucial na divulgação e reconhecimento do trabalho de seu pai.

Essa constatação, mais a extrema predominância de mulheres entre os autores de teses e dissertações acerca de pintores e movimentos estéticos, sugere que o espaço universitário é aproveitado numa espécie de estratégia familiar na qual o esforço mais penoso e nem sempre rentável de celebração se define exemplarmente como trabalho feminino. (DURAND, 1989, p. 252)

Aracy Amaral foi a primeira pessoa a defender uma tese de doutorado pela ECA – USP com seu estudo *Tarsila – Sua Obra e Seu Tempo*, em 1971, sobre a pintora Tarsila do Amaral, sua tia-avó. O levantamento exaustivo da obra e trajetória de Tarsila ocorre para uma exposição no MAC-USP, em 1968, e a tese parece ser o aprofundamento de sua pesquisa. Este movimento ocorre em paralelo à valorização mercadológica da artista, iniciado na segunda metade dos anos 1960. Entretanto, a atuação e reconhecimento de Aracy não ficou restrita à academia, como na maioria dos casos de mulheres pesquisadoras, e isso não é um demérito para as pesquisadoras acadêmicas, apenas uma singularidade da performance desta crítica polivalente e inquieta.

3.1.1 Percurso formativo

Aracy Amaral (1930) considera-se fruto das oportunidades culturais e educacionais

oferecidas pela cidade de São Paulo dos anos 1950. Formou-se em jornalismo pela Faculdade Casper Líbero, na 4ª turma (1952), e acompanhou a Bienal de São Paulo desde a sua primeira edição, sendo parte da equipe do educativo na II Bienal, ou seja, ela usufruiu da autonomização do campo da arte e da consolidação do ensino e pesquisa universitários, situação que favoreceu à sua geração entrar de maneira mais profissionalizada no meio de arte, ao mesmo tempo em que iam construindo os próprios termos desta profissionalização, dando novos contornos aos museus e às pesquisas de história da arte no Brasil.

Todavia, seu envolvimento com Artes Plásticas deu-se em casa, pois sua mãe Nadya Abreu pintava como amadora, e suas tias dedicavam-se profissionalmente às artes visuais, sendo uma delas ilustradora⁹⁵. Como dito anteriormente, Aracy era sobrinha neta de Tarsila do Amaral, uma relação que ficou próxima quando a pesquisadora debruçou-se sobre sua produção artística para analisá-la em sua tese de doutorado intitulada *Tarsila: sua obra e seu tempo*⁹⁶, iniciada em 1968 - pesquisa esta que se desenvolveria na primeira exposição autoral de Aracy, a grande mostra retrospectiva *Tarsila – 50 anos de Pintura*, organizada pelo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e inaugurada em abril de 1969. Ela e seus irmãos inseriram-se como profissionais do campo cultural: Ana Maria Amaral é dramaturga e diretora e autora de teatro de animação; Suzana Amaral é cineasta; e Antonio Henrique Amaral era pintor.



Aracy Amaral e a Bienal de São Paulo. À esquerda: Na I Bienal, ela entrevista o diretor do MoMA René D'Harnoncourt para o jornal da faculdade (Acervo Aracy Amaral/mostra Ocupação Aracy Amaral). À direita: já como monitora da II Bienal, apresenta obra à Embaixatriz da Índia (Acervo Fundação Bienal de São Paulo).

95 Informações conseguidas no site <http://www.itaucultural.org.br/ocupacao/aracy-amaral/aracy/>. Acessado em 28 de julho de 2017.

96 Entrevista concedida a esta pesquisadora em 03 de fevereiro de 2015.

Portanto, quando o Museu de Arte de São Paulo, o Museu de Arte Moderna de São Paulo e a Bienal são fundados, as artes plásticas já faziam parte da vida de Aracy e estas instituições vão ampliar não apenas sua visão de arte, mas também propiciar uma gradual especialização profissional em Artes Plásticas. Na I Bienal de São Paulo, visita-a como estudante de jornalismo e acompanha tudo: a chegada das obras, a montagem e a inauguração. Chegou a entrevistar o diretor do MoMA e comissário dos Estados Unidos René D'Harnoncourt para uma matéria do jornal da Faculdade de Jornalismo Casper Líbero⁹⁷. Na II Bienal, já formada em jornalismo, ela participa do curso de preparação de monitores com Wolfgang Pfeiffer e Sérgio Milliet e atua na equipe educativa. No mesmo ano, inicia sua prática jornalística no jornal O Tempo, onde publica textos de temáticas variadas numa coluna chamada *Vitrine de Eva*. No mesmo ano, 1953, Aracy viajou para a Europa e de lá atua como correspondente, publicando dois textos: “Picasso expõe em Roma seus últimos trabalhos” e “Travam os italianos a guerra dos cartazes às vésperas das eleições”⁹⁸.

De volta a São Paulo, Aracy Amaral passou a escrever para a sucursal paulista do jornal carioca Tribuna da Imprensa, sendo a grande concentração de textos sobre teatro. A partir de novembro de 1954, iniciou a escrever também sobre Artes Plásticas, com o texto “De Caravaggio a Tiepolo”. Entre 1955 e 1956, trabalhou na France Press como redatora. Em 1957, ela tornou-se a redatora responsável pela página feminina de A Gazeta, discorrendo em seus textos sobre vários assuntos sobre o universo das mulheres da época e ocupou a função até julho de 1958. Em agosto e setembro, atuou brevemente no Diário de São Paulo, no suplemento feminino “Club feminino”. Neste mesmo ano, recebeu uma bolsa de estudos durante um ano oferecida pelo governo francês para o curso de História da Arte e Estética do Institut d'Art et d'Archéologie da Université de Paris. A partir deste momento, foi conseguindo espaço no jornal A Gazeta para voltar-se à sua área de interesse. Entre julho e setembro, publicou “Três expositores”, “Desenhos e esculturas de Andréou”, “Na Galeria de Artes da Folha”, “Gravura de Fayga Ostrower” e “Um pintor amazonense”. Neste ano, nasceu seu filho André Amaral Toral, fruto de seu casamento com o artista chileno Mario Toral⁹⁹. Durante a estada europeia, ela escreveu para A Gazeta os textos “Sucessos teatrais em Paris” (09.08.1959) e “Nos Museus da Holanda” (01.04.59), entre outros.

97 Informações conseguida em seu depoimento para a Fundação Bienal de São Paulo. <http://www.bienal.org.br/post.php?i=3365>. Acessado em 15.01.2014.

98 Todas as informações sobre a trajetória multifacetada de Aracy Amaral foram retiradas de seu Memorial para concurso de Professora-titular da FAU-USP, depositado em 1983, na biblioteca central da USP.

99 Em conversa informal com esta pesquisadora em 2006, Aracy Amaral comentou que voltou a trabalhar a partir do 15º dia de vida de seu filho, não sendo a maternidade um problema para sua trajetória profissional.

A partir de 1959, sua escrita jornalística foca-se na área das Artes Plásticas ainda n'A Gazeta, a exemplo das seguintes matérias: “Panorama da V Bienal”, “Crítico Romero Brest: Brasília é uma cidade nova, mas não uma cidade do futuro”, “Barbara Hepworth: Grande prêmio”, “Inauguração da V Bienal”, “Aberta ao Público ao público a Bienal”, “Sobre o júri de premiação da Bienal”.

O ano de 1961 é o marco estabelecido por Aracy Amaral como o início de seu pensamento crítico, pois é seu primeiro texto publicado no Suplemento Literário do Estado de São Paulo “A Bienal se organiza assim”, em 16.12.1961, o material mais antigo presente em sua coletânea organizada por ela *Arte e Meio Artístico – Entre a Feijoada e o X-Burguer (1961 – 1981)*, lançada pela editora Nobel em 1983. Talvez esta escolha deva-se ao seu reconhecimento profissional por um veículo de grande prestígio no meio cultural paulistano, o Suplemento Literário, editado por Antonio Candido e com colaborações de pensadores e críticos de arte de renome nacional. Nesta altura, seu ganha-pão era seu cargo de chefe de redação da publicação *Homem de Negócios* (São Paulo), ocupado entre janeiro e dezembro. Durante vários anos, Aracy Amaral equilibrou a sobrevivência (empregos na agência Pan Am Propaganda S.A e no Noticiário da Moda, por exemplo) com sua escrita crítica e atuação curatorial, o que nos leva a pensar que se trata de uma realidade de uma mãe solo em que o terceiro turno é ocupado pela atividade que realmente lhe interessa profissionalmente, mas que ainda não garante os meios de bancar a própria vida.

Em 1963, ela começou a trabalhar para o jornal *Brasil Urgente*, onde fez ampla cobertura de Artes Plásticas como as matérias “Cartas para a VII Bienal” (24.03.63), “Velório do MAM” (31.03.63), “De galerias e preços” (21.04.63), “Europa vê Wesley” (28.04.63), “MAC tem menos problemas” (12.05.63), “Dois Museus Novos” (26.05.63), “Salão Cansado”(23.06.63) e “História da Arte na Bienal” (25.08.63). Seus primeiros textos de apresentação de artistas em catálogos de exposições também são deste ano. Escreve para as publicações das mostras na Galeria São Luiz de Aldemir Martins e Nicolas Vlavianos.

A inserção museológica de Aracy Amaral deu-se em 1964, quando se tornou assistente do Diretor do MAC-USP Walter Zanini¹⁰⁰, episódio que vai aproximá-la concomitantemente da curadoria e da pesquisa acadêmica. A primeira exposição organizada por ela ocorreu em 1965 como parte de seu trabalho no museu: *Artistas nipo-brasileiros*. Em seguida, colaborou

100 Aracy Amaral e Walter Zanini foram contemporâneos no curso de Jornalismo da Faculdade Casper Líbero, mas não da mesma turma. Aracy formou-se em 1952 e Zanini, em 1951. Ambos ganharam a mesma bolsa de estudos do Governo Francês, sendo Zanini do período de 1957-1958 e Aracy, entre 1958 e 1959. É provável que o convite tenha partido de Zanini para ela ser sua assistente no museu.

na organização da participação do Brasil na exposição *Arte na América Latina desde a independência*, organizada pelas Universidades de Yale e Texas.

Entre 1965 e 1967, trabalhou na Pan Am Propaganda S.A como redatora. Além disso, este foi o período em que começou a colaborar para a Revista *Mirante das Artes* e a redigir textos para publicações de grande alcance editorial como a monografia sobre *Léger* para a coleção *Gênios da Pintura* da editora Abril e verbetes para *Petit Larousse* sobre artes plásticas no Brasil e artistas brasileiros. No final da década foi co-autora com Walter Zanini do capítulo “A renovação das artes no Brasil”, além de escrever diversos verbetes para o *Dicionário das Artes Plásticas no Brasil*, de Roberto Pontual, publicado pela editora civilização brasileira (1969) e consultora de Artes Plásticas para a *Enciclopédia Abril*, da Editora Abril.

A vida profissional como pensadora e pesquisadora de arte e a subsistência foram unificadas em 1968, quando Aracy Amaral inicia pós-graduação em História da Arte na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP e recebe bolsa FAPESP para a realização da pesquisa: *Tarsila: sua obra e seu tempo*. A atuação continuou a dar-se em várias frentes, mas exclusivamente no campo das artes plásticas e em posições que lhe deram condições de expandir seu raio de ação e acumular capital social e prestígio. A entrada na vida acadêmica propiciou seu início de vida docente, mais precisamente na Faculdade de Artes Plásticas da FAAP, onde ministrou aulas de Historiografia da Arte. Por indicação de Mário Pedrosa foi comissária, juntamente com Frederico Morais, da organização da representação do Brasil para o Prêmio CODEX Latino-americano de Pintura, em Montevidéu, Uruguai. 1968 foi o ano em que ela participou pela primeira vez num júri de salões de arte, como jurada de seleção e premiação do IV Salão de Arte Contemporânea de Campinas. Não foram muitas as suas participações nos salões brasileiros, mas teve importante papel na reformulação deste salão de Campinas, em meados dos anos 1970.

No final da década de 1960, Aracy Amaral já era um nome importante no meio da crítica de arte brasileira. Já integrava o Conselho Editorial, na parte de Artes Visuais, da Editora Perspectiva, e era membro da comissão técnica de assessoramento da X Bienal de São Paulo por indicação da ABCA (função da qual se demitiu a partir do boicote incitado pelos críticos da ABCA à bienal como resposta ao aumento da censura no Brasil, conforme discutido anteriormente neste estudo). Em dois anos conseguiu defender pela na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP seu mestrado, com a dissertação “As Artes Plásticas na Semana de 22”, que é lançada como livro no mesmo ano pela Editora Edusp (1970), e seu doutorado em História da Arte pela Escola de Comunicação e Artes da USP com a já mencionada tese *Tarsila-Sua obra e seu tempo* (1971). No meio tempo, publicou seu primeiro livro, “Blaise Cendrars no

Brasil e os Modernistas”, pela editora Martins.

Nos anos 1970, firma-se a múltipla identidade crítica de Aracy Amaral: pesquisadora universitária, professora da Universidade de São Paulo (tanto na Escola de Comunicação e Artes quanto na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo), curadora e gestora cultural, quando assume a diretoria da Pinacoteca de São Paulo, em 1975, sendo a primeira diretora deste museu¹⁰¹. Sua visão museológica não se pautava na experimentação ou mesmo na noção de laboratório ou museu vivo, que como vimos no capítulo anterior, eram ideias correntes da época. Interessava a ela firmar padrões profissionais na instituição com relação à suas funções de pesquisa, aquisição de obras para preencher lacunas e exposição do acervo, além de dinamizá-la com cursos, encontros, debates e mostras de artistas jovens e experimentais.

Tratou-se de uma época em que as investigações de Aracy expandiram-se para outros tempos históricos (como seu longo estudo sobre a Hispanidade na arquitetura em São Paulo¹⁰², e as questões experimentais do momento atual, a exemplo da *ExpoProjeção 73*, ocorrida na sede do Grupo de Realizadores Independentes de Filmes Experimentais (Grife), em São Paulo, e no Centro de Artes y Comunicación, em Buenos Aires) e amplitude geográfica interessando-se pela arte e arquitetura Latino-americana. Aliás, discutir a América Latina também deu-se de várias formas, desde na forma de consultoria e pensadora como em 1975, quando foi a representante do Brasil na reunião da Unesco – ICOM para o preparo da exposição América Latina através de suas artes, no México, e no Simpósio sobre Arte e Literatura na América Latina, na Universidade do Texas, EUA, passando pela implantação da disciplina Introdução à Arte na América Latina na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP (em 1976) e finalizando em ações de integração de críticos e curadores da região, como em sua participação na criação da União de Museus Latino-americanos e do Caribe (UMLAC), em 1978, e no seu apoio para a continuação da Bienal Latino-americana de São Paulo, em 1980.

101 Também seria a primeira Diretora do Museu de Arte Contemporânea da USP, entre 1982 e 1986.

102 Esta pesquisa ocorreu entre 1973 e 1977 e levou Aracy Amaral a viajar pela Bolívia, Peru, Argentina, Guatemala, México, Colômbia, Equador e Portugal. O resultado gerou o livro *A Hispanidade em São Paulo*, publicado em 1981, e vencedor do Prêmio Jabuti de 1982.



Anúncio de jornal sobre o programa diário de rádio “Vamos falar de arte?” apresentado por Aracy Amaral entre 1973 e 1975. Imagem fotografada na Ocupação Aracy Amaral, no Itaú Cultural.

Outro aspecto que nos chama a atenção é que, ao mesmo tempo em que Aracy Amaral lecionava no mestrado em História da Arte da Escola de Comunicação e Artes da USP as disciplinas “História da Arte no Brasil I – o Modernismo” e “História da Arte no Brasil II- o Art Déco em São Paulo, apresentava o programa radiofônico “Vamos falar de arte?” na Rádio Jovem Pan. Tratava-se de um programa de dois minutos em que ela explicava tópicos atuais de arte numa linguagem acessível ao ouvinte médio, e que chegou a abrigar um projeto de experimentação artística sonora, parceria de Aracy com o artista francês Fred Forest, em 1975, quando ele expôs no MAC-USP. A proposta era que qualquer ouvinte pudesse ligar para o programa e gravar o que desejasse, levando até a funcionária doméstica da apresentadora a colaborar. “A senhora não falou que qualquer um podia participar? Eu liguei no número que estava anunciado, pus o aspirador de pó para funcionar durante um minuto e pronto”, conta

Aracy Amaral a *IstoÉ*. “Outros falavam palavrão, era época da ditadura, outros liam poemas.” O resultado pode ser lido como o que há mais contemporâneo e experimental em arte sonora ou performática” (ALZUGARAY, 2017). No mesmo ano que viaja pela Bolívia, Peru e Argentina pesquisando a Hispanidade na arte seiscentista no Brasil, escreve o texto de apresentação da exposição Audiovisuais de Frederico Morais, no MAM-SP. A curiosidade investigativa e a vontade de compartilhar conhecimentos e descobertas talvez sejam duas das principais características dela.

Entre 1969 e 1981, foram poucas as exposições feitas por Aracy Amaral, mas praticamente todas foram emblemáticas: *Tarsila – 50 anos de Pintura* (1969), *Expoprojeção* (1973) e *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte* (1977), sendo que as duas primeiras serão analisadas mais adiante. As mostras curadas por ela neste período eram frutos de pesquisas e carregavam densidade historiográfica ou conceitual, como no caso de *Expoprojeção*, primeira mostra no Brasil a apresentar as experiências de artistas plásticos brasileiros na área audiovisual, super 8, 16mm e som. Apesar de poucas exposições realizadas se comparada com os outros dois profissionais estudados nesta tese, neste período de tempo, Aracy Amaral é a curadora mais longa e continua até 2017 fazendo exposições relevantes para o campo da curadoria no Brasil.

3.2 Tarsila – 50 anos de Pintura

Em 15 de janeiro de 1968, Aracy Amaral enviou um anteprojeto de uma mostra retrospectiva de Tarsila do Amaral para o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. O intuito era apresentar em formato de exposição um levantamento absoluto de sua trajetória artística até então, fruto de seu exaustivo estudo iniciado em meados de 1966 e que viraria um livro e sua tese de doutorado. Havia 35 anos desde a última mostra individual de Tarsila no Rio de Janeiro, ocorrida no Palace Hotel, e 17 desde que havia sido mostrado um levantamento de sua obra feito por Sergio Milliet no Museu de Arte Moderna de São Paulo. Ademais, tratava-se de um momento de grande interesse e revisão da história da arte recente com mostras retrospectivas de artistas modernistas.

“Achando-me em pleno trabalho de preparo do livro “Tarsila – sua obra e seu tempo”, a ser acompanhado de um catálogo *raisonné* de sua obra, e tendo iniciado esse trabalho de pesquisa e recolhimento de dados há cerca de um ano e meio, tenho em mãos, além de fichero para a localização de obras, um levantamento total sobre a vida e presença de Tarsila no cenário das artes plásticas do Brasil, análise crítica de sua obra, cujo pioneirismo não foi até hoje superado por nenhum outro artista de nosso país.

(...)

Dezessete anos decorridos, esse trabalho de revisão do Modernismo por uma

geração dela distante no espaço e no tempo, possibilita uma perspectiva e um relacionamento com a atualidade brasileira, não apenas no campo das artes plásticas, como na literatura. Tem o sentido de análise de valores, fora da paixão do momento, para uma apresentação mais justa de nossa tradição de cultura perante as gerações mais novas. Neste caso, visando a apreciação da brasilidade, elemento constante na obra de Tarsila do Amaral” (ANEXO N)

Esta seria a primeira exposição gerada de um estudo acadêmico sob bases historiográficas rigorosas feito no Brasil sobre Arte Moderna e principalmente buscava lançar luz sobre uma personagem que estava esquecida do mundo artístico em quase quatro décadas, considerada pela pesquisadora na pintura juntamente com Brecheret, na escultura, como “a dupla de artistas mais importantes no Brasil nos últimos 70 anos de nosso século, por esta atualização de projeção pictórica de nossa realidade”. Como prova da urgência de uma mostra que recuperasse o lugar histórico de Tarsila, Aracy Amaral apresentou a presença pífia de obras da artista paulista nos acervos dos museus brasileiros naquele momento: Quatro trabalhos no Museu de Arte Contemporânea da USP (que sucedeu o MAM daquela cidade) e um na Pinacoteca do Estado de São Paulo, adquirido em 1930. O Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro havia sido procurado por demonstrar seu interesse neste processo de revisão, com a realização da retrospectiva de Segall, em 1967. Não estava no anteprojeto e nem na proposta final, mas como pano de fundo ocorria uma valorização mercadológica atizada pelos leilões e o colecionismo privado estava começando a aquecer-se. Era necessário para gerar equilíbrio na ecologia da arte a presença em coleções públicas, além de um reconhecimento institucional.

Segundo Aracy, o crack da bolsa de 1929, a revolução de 1930 e a elevação de Portinari à imagem do pintor oficial brasileiro por mais de uma década foram os fatores que interromperam a divulgação da obra de Tarsila pelo Brasil.

“Os anos 30, 40 e 50 ofuscaram valores como Tarsila, Brecheret, Ismael Nery, Gomide e mesmo um Vicente do Rego Monteiro, ainda hoje quase um estrangeiro nos meios artísticos de seu próprio país. (...) E citamos Tarsila – além de Anita e Rêgo Monteiro – como grande injustiçada da I Bienal de São Paulo quando não foi incluída como convidada (como foram Giorgi, Portinari, Di, Segall, Abramo, Maria Martins, Goeldi e Brecheret), tendo submetido sua participação ao júri de seleção. Faltou à Bienal, visão para um reconhecimento de criatividade e perspectiva histórica. (...) Mas era inevitável que Tarsila voltasse. Sobretudo neste período de revisão do Modernismo” (ANEXO N).

A afirmação de Aracy Amaral parecia trazer um ar de justiça histórica, e não apenas pelo parentesco (quase sempre não citado), gerando uma espécie de contradição do propósito de se tratar de uma análise distante no tempo e no espaço fora das “paixões do momento”. De fato, as discussões acaloradas do início do modernismo haviam sido substituídas pela querela do abstracionismo, mas o distanciamento, em todos os sentidos, não era ainda tão grande assim.



Parte interna do catálogo da exposição Tarsila: sua obra e seu tempo. Acervo Centro de Documentação do MAM-RJ.

O anteprojeto da então exposição *Presença de Tarsila*, intitulada por final de *Tarsila – 50 anos de pintura*, e o projeto final chamam a atenção pela solidez dos argumentos e a seriedade das etapas da proposta, denotando uma postura profissional que começava a ser engendrada por sua geração. Estavam demarcadas as funções de cada parte envolvida na organização da mostra e os pontos relevantes da exposição, além da ênfase no catálogo feito especialmente para a mostra, que continha 70 páginas em cores e em preto e branco e era formado por dados biográficos, ensaio escrito pela curadora e textos escritos por Haroldo de Campos e Mário da Silva Brito, além da bibliografia sobre a artista, reprodução de obras e relação dos trabalhos expostos. Seria, naquela altura, o único documento completo sobre a obra da artista paulista, já que a monografia de Sérgio Milliet encontrava-se esgotada havia anos. Não à toa, o cunho profissional da exposição chamou a atenção do crítico Jayme Maurício que focou sua entrevista com Aracy Amaral sobre o seu processo de trabalho, em sua coluna do *Correio da Manhã* de 23.05.69, chamada Aracy conta Tarsila:

A organização dessa grande exposição foi lenta, cuidadosa e muito bem feita. Sua autora – Aracy Amaral, um nome que começa bem num setor onde somos muito carentes: a documentação revisionista dos nossos grandes valores, com tônica historicista e museológica.

- Considero que esta exposição de Tarsila é uma prova de que no Brasil podemos organizar exposições de alto nível, desde que planejadas tecnicamente – diz Aracy Amaral ao redator desta coluna. Eu não teria podido elaborar o anteprojeto da exposição Tarsila se não tivesse familiaridade profunda com a obra da artista. E isso foi possível porque, desde junho de

1966, quando conheci Tarsila, acho-me trabalhando no levantamento de sua criação artística.

- O preparo da mostra – prossegue – levou um total de 14 meses. Isso, contudo, não interferiu em meu trabalho de organização feito por etapas. E tinha de ser assim – eu era sozinha em São Paulo a contatar mais de 50 colecionadores, tomar dimensões e especificações técnicas, redigir catálogo, bibliografia, além de coordenar detalhes de montagem, fotos, documentação – e as consultas mútuas, por correspondência, posto que o museu é em outra cidade. Nos EUA, uma exposição desta envergadura levaria, no mínimo, dois anos.

Aracy diz que já é tempo de cessar no Brasil a improvisação (mas, Aracy, é um talento nacional!) e partirmos de um nível profissional de trabalho no campo da divulgação das manifestações artísticas passadas e presentes (inteiramente de acordo). Diz ainda que acha muito importante a reavaliação artística que já se esboça entre os brasileiros – iconoclastas de tradição – como a exposição de Segall, há 2 anos, no Museu de Arte Moderna do Rio, a retrospectiva de Gomide, no Museu de Arte Contemporânea de São Paulo, e agora a mostra de Tarsila.

- Há um nome, contudo, que devemos atacar agora, um desconhecido, ainda mesmo da crítica (o que é isso, Aracy!) especializada: Vicente do Rego Monteiro, o pernambucano participante da Semana de 22, e que desde os anos 20 dividiu seu tempo entre o Brasil e Paris.

Faltou espaço. Aracy louva os pintores que trazem hoje à tona as nossas raízes e cita seus inspiradores. Louva o Museu do Rio e parte – obrigada. (ANEXO O)

A exposição abriu em abril de 1969, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro¹⁰³ e apresentava mais de 80 quadros a óleo, desde sua primeira pintura de 1918 até a mais recente. “De seu Impressionismo sob Elpons, ao academismo da Académie Julian, da disciplina sob Lhote e Gleizes à fase Pau-Brasil, que caracteriza sua pintura na História da Arte em nosso país neste século. Sua fase ‘social’ da década de 30, de que foi pioneira no Brasil com ‘Operários’ e ‘2ª Classe’, em 1933” (AMARAL,1968). A curadora ressaltava que um dos pontos altos da retrospectiva eram os desenhos, relativamente pouco conhecidos, muitos deles inéditos, produzidos na Académie Julian sob orientação de Emile Renard (1920-21), André Lhote (1923), Gleizes (1923) e Léger (1923). Além de desenhos da viagem a Minas Gerais com o grupo modernista e Blaise Cendrars (1924), desenhos antropofágicos, estudos de animais e plantas do Brasil, desenhos para ilustração de livros, desenhos de viagem ao Oriente Médio (1926) e União Soviética (1931). Havia ainda raras gravuras em metal, assim como algumas esculturas (1930), gênero em que a artista trabalhou ao estudar com Mantovani e Zadig, em São Paulo, foram mostradas em fotografia.

A exposição era composta de duas partes: as obras e sua apresentação e a documentação

103 A mostra foi em seguida para o MAC-USP. Pela indisponibilidade das fotografias da montagem no Rio de Janeiro, utilizaremos apenas as concernentes à itinerância de São Paulo.

histórica, que visava reconstituir a década mais característica da artista e do modernismo em São Paulo, a década de 20. “Será uma tentativa de comunicar ao público carioca a dimensão da personalidade e fascínio da obra e da figura feminina de Tarsila em seu tempo. (...)Com a pintura e o desenho se alternaria a documentação, bem como um mínimo de texto didático necessário à melhor apreensão pelo público de sua obra, no contexto artístico-sócio-econômico-político brasileiro coberto pela longa carreira”. A documentação abarcava cartas (registros fotográficos), catálogos, revistas, jornais e desenhos de artistas contemporâneos.



Vista geral da exposição Tarsila – 50 anos de pintura, no Museu de Arte Contemporânea da USP. Ao fundo a tela Operários (1933) e vitrine com documentos históricos. Acervo MAC-USP



Verso de Blaise Cendrars Saint Paul, uma ode à cidade de São Paulo, compõe a solução museográfica para contextualizar as paisagens paulistas de Tarsila do Amaral. Acervo MAC-USP.



Em primeiro plano, o quadro O Abaporu, que se tornou símbolo do movimento Antropofágico. Imagem - Acervo MAC-USP.



Em destaque a tela *A Negra* (1923), pintura da época mais valorizada de Tarsila do Amaral. Imagem – Acervo MAC-USP

Uma nota no jornal *O Estado de São Paulo* de 29.04.1969 noticiou que a retrospectiva de Tarsila do Amaral no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro superou o volume de visitantes das exposições *Obras de pintores de Nassau* e da retrospectiva de Segall, nesse museu. Afirmava ainda que o Museu Nacional de Belas Artes e o Museu de Arte Moderna do Rio iriam adquirir quadros da artista.

A exposição *Tarsila – 50 anos de Pintura* foi a segunda mostra de caráter retrospectivo de um artista brasileiro no Museu de Arte Contemporânea da USP. A seguinte seria o modernista pernambucano Vicente do Rêgo Monteiro, curada por Walter Zanini, em 1971. Ele é citado por Aracy Amaral em seu anteprojeto de janeiro de 1968, em sua pesquisa e nas entrevistas que deu em 1969 como um artista importante que deveria ser estudado urgentemente. Não foram encontrados documentos que apontem quem compreendeu inicialmente a relevância de Vicente se Aracy Amaral ou Walter Zanini. Entretanto, levou-se muitos anos para que seu pioneirismo com relação aos temas da brasilidade no modernismo brasileiro saísse do ofuscamento causado pela narrativa em torno de Tarsila do Amaral. Além do profundo estudo feito por Zanini entre 1969 (quando iniciou seus contatos com o artista para sua retrospectiva no museu) e 1997 (ano em que foi lançado o extensivo livro *Vicente do Rego Monteiro – Artista e Poeta/ 1899-1970*), exposições como *Inverted Utopias – the avant-garde in Latin America*, organizada por Mari Carmen Ramirez, no Museum of Fine Arts Houston, em 2004, situaram a grande relevância de Vicente do Rego Monteiro para a discussão modernista não só no Brasil, mas internacionalmente.

3.3 EXPOPROJEÇÃO 73

Desde meados da década de 1960, experimentos com novos meios tecnológicos vinham ocorrendo na arte em várias partes do mundo, seja para registrar as novas manifestações artísticas como a body art, os happenings ou land art, ou como experimentação estética da própria linguagem técnica, a exemplo dos trabalhos de Wolf Vostell e Nam June Paik com o vídeo. No Brasil, o alto custo de equipamentos e a dificuldade de acesso fizeram com que esta questão adentrasse no meio artístico no início dos anos 1970 e que realmente se consolidasse num corpo de experiências, apenas um pouco depois. Numa entrevista do início dos anos 2000, disse o curador Ivo Mesquita que o curador era uma espécie de identificador de sintomas. Com *EXPOPROJEÇÃO 73*, Aracy Amaral tornava visível para o público brasileiro o fenômeno das novas mídias no contexto nacional, reunindo pela primeira vez trabalhos em audiovisuais com slides, experimentos sonoros e filmes em super 8 e 16mm. Esta primeira iniciativa curatorial contou com o apoio dos próprios artistas e com o GRIFE (Grupo de Realizadores Independentes de Filmes Experimentais), que incentivou a iniciativa e acolheu-a em seu espaço, em São Paulo.



Capa do catálogo da mostra EXPOPROJEÇÃO 73.

Formada por 42 artistas provenientes de São Paulo, Rio de Janeiro e Minas Gerais, a mostra aproximava realizadores e grupos que sequer se conheciam, conseguindo fazer um

amplo panorama das experimentações do Sudeste do Brasil¹⁰⁴. Participaram nomes que já tinham reconhecimento no meio artístico brasileiro de vanguarda como Hélio Oiticica, Lygia Pape, Décio Pignatari, Antonio Dias, Cildo Meireles, Anna Bella Geiger, Anna Maria Maiolino, Antonio Manuel, Barrio, Rubens Gerchman, Carlos Vergara, Luis Alphonsus, Claudio Tozzi, Iole de Freitas, Mario Cravo Neto e Marcelo Nietsche quanto artistas que estavam em fase de consagração, a exemplo de Donato Ferrari, Gabriel Borba Filho, Julio Abe Wakahara e Ismênia Coaracy. Além disso, figuram dois críticos de arte: Frederico Moraes e seus audiovisuais¹⁰⁵, trabalho artístico desenvolvido a partir de seus questionamentos para os novos rumos da crítica e Olívio Tavares de Araújo, que mostrava *Harry – estudos de planos e sequências*, espécie de estudo preparatório em super 8 para um curta-metragem a respeito do crítico de arte Harry Laus.



Ornatum Mundi (livro-objeto), 1973, de Luis Alphonsus.
Imagem retirada do site da mostra Expoprojeção 1973 – 2013.

No texto de apresentação do catálogo, Aracy Amaral pensa o fenômeno analisado em sua multiplicidade com e a partir das falas e das intenções dos artistas, que estão presentes também ao longo do catálogo, buscando expô-las e contrapô-las como que num confronto de “diferentes línguas a partir de um abecedário comum”. A verve pesquisadora é ressaltada nos momentos em que observa o uso do Super 8 e da câmera fixa, a autonomia do audiovisual e a pouca ocorrência de experimentações com o “som” e em nas partes em que busca agrupar questões ou “o formalismo bem visível em alguns artistas, ao passo

104 Supomos que a dificuldade em viajar pelo Brasil e de obter informações mais apuradas do que aconteciam nas demais regiões possa ter levado a este escopo limitado de amostragem.

105 Sobre este trabalho discutiremos no próximo capítulo.

que em outros se sente a obra totalmente aberta e descompromissada, cinema sem estrutura, câmera na mão, o autor mais se deslumbrando com a apreensão do tempo real, com um mínimo de programação”. E arremata” “Em todos, contudo, a mesma paixão pela imagem que flui.” (AMARAL, 1973).



Frame de Trajetórias (super 8) de Raimundo Colares (1972). O artista usa um canudo ótico composto por lâminas de acetato colorido enquanto filma a cidade, gerando efeitos visuais a partir das paisagens urbanas.

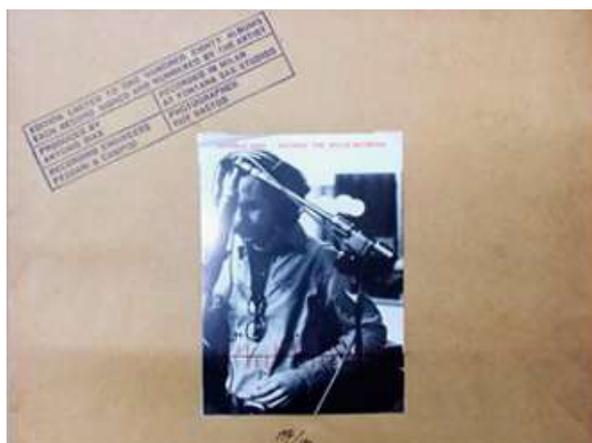


Disco vinil (compacto 33rpm) de Cildo Meireles (1970) – MEBS (lado A) e Caraxia (lado B). Escultura sonora feita de sons produzidos com um oscilador de frequência. Fotografias tiradas na exposição EXPOPROJEÇÃO 1973-2017.

Aracy salientava que o aspecto não comercial do “trabalho-filme, filme-obra, obra em filme”, alegando se tratarem de “trabalhos desvestidos do aspecto vendável da arte oferecido em galerias, uma vigorosa forma de expressão fora do nível do sistema. Algo “curtido”, mas nem por isso menos válido, pois o diário de um artista ou seu caderno de notas é por vezes tão importante quanto uma obra no sentido convencional” (AMARAL, 1973). Muitas das obras apresentadas desafiavam os parâmetros não apenas mercadológicos, mas também do próprio conceito de obra. Neste aspecto, a curadora confunde-se porque muitos dos trabalhos apresentados não eram estudos ou anotações, mas obras de arte, mesmo que não no sentido tradicional.



Wampirou (super 8) de Lygia Pape (1973). Imagem retirada do site da exposição EXPOPROJEÇÃO 1973-2013.



Record: the space between (disco vinil) de Antonio Dias. No lado A: Theory of counting; no lado B: The Theory of density (1971). Imagem retirada do site da exposição EXPOPROJEÇÃO 1973-2013.

A respeito do método de trabalho adotado na construção de EXPOPROJEÇÃO, Aracy Amaral comenta dos pressupostos iniciais e como o processo foi sendo transformado a partir da grande adesão dos convidados.

Sobre o caminho percorrido para a reunião destes artistas e destas obras é importante registrar o entusiasmo dos participantes, mesmo os de longe, na sua realização. E gostaria de dizer que, embora tendo partido da ideia-base de projetar trabalhos exclusivamente de gente de artes plásticas que estivesse agora em experimentações fílmicas, sonoras ou fotográficas através de Super-8, audiovisuais e gravações e tivesse desejado apresentar trabalhos dentro de um determinado critério em seleção preliminar, essa ideia foi abandonada. Isso porque, à medida em que os trabalhos de São Paulo e Rio de Janeiro eram vistos, foi-me parecendo muito mais interessante o registro e reunião no sentido de propiciar debate e diálogo na possibilidade de projeção de praticamente tudo o que chegou às mãos: o resultado pode ser tanto a desmistificação do que se diz estar sendo feito “por aí”, como as boas surpresas e revelações de trabalhos em sua maioria desconhecidos dos que não frequentam os círculos dos que os realizaram. Nesta oportunidade, os artistas em geral poderão ver exibidos seus trabalhos em forma pública, em especial os quatro residentes no exterior, Hélio Oiticica, Antonio Dias, Iole de Freitas e Raimundo Colares.

Como não poderia deixar de acontecer, a iniciativa contagiou a muitos, que realizaram trabalhos (audiovisuais como Super 8) especialmente para a Expoprojeção. Isto, contudo, foi antes motivo de satisfação, desde que se entende que ocorreu um estímulo à produção e em certos casos para exploração de um suporte novo.

E é uma manifestação porque é apresentação pública entre nós de formas novas de expressão artística, coletivamente. Neste bloqueio permanente pela informação, ocorrem outras formas de expressão

simultaneamente, todas válidas e vivas, mas acredito que seja importante continuamente checar quais as mais recentes e registrá-las. Não com o intuito de rotulação – o que seria irrelevante – mas a fim de mostrar que a criatividade, apesar de quaisquer pressões, é sensível à ativação provocada pela realidade ambiental. E tentar ler no gesto criativo traz sempre a possibilidade de diagnosticar o estado de saúde dessa mesma realidade. (AMARAL, 1973)

Nas cartas trocadas com os artistas e apresentadas na mostra EXPOPROJEÇÃO 1973-2013, no SESC Pinheiros, fica evidente o grande tom de cumplicidade e colaborativo que envolveu a feitura da “manifestação”. Artistas inicialmente convidados como Hélio Oiticica e Antonio Dias indicaram outros artistas que estavam naquele momento também trabalhando de forma experimental com novos meios e trocavam ideias a respeito do estado das coisas.

NEW YORK: 14 de junho de 73: ARACY, esse bilhete segue urgente hoje para lhe avisar de algo q sei vai-lhe aborrecer muito: não vai ser possível o envio de NEYRÓTIKA para a data estipulada: tentei tudo o q havia para apressar isso a tempo, mas não foi possível dar a solução definitiva: não é coisa de tempo só, mas da minha cabeça e da responsabilidade de apresentar algo q seja o q pretendo q seja: coisas de trabalho criador não podem depender de deadlines assim: VERGARA poderá lhe dizer de quanto trabalho disso, atrasando mais um mês o livro q devo produzir com THE VANISHING ROTATING TRIANGLE: larguei tudo de mão: mas, quando a cabeça não resolve nada se resolve: resolvi então propor-lhe algo para q não esteja ausente disso: você poderá adiar a minha coisa para o último dia, q estou fazendo um anti-audio visual: trata-se de fita gravada (cassete) de 15 ms de cada lado: ou é apresentado um lado ou o outro de fita de 30 ms., e durante essa gravação, isto é, durante o playing da fita, lá no local, a platéia permanece no escuro, a não ser durante uns 3 ms. em q uma luz pura de projetor projeta na parede em branco: com fita deve seguir o papel com instrução, etc.: não vejo outra maneira de mandar a não ser pela VARIO, a não ser q algo algumas semanas q vem! não entendo porque você diz ser isso complicado! peço ao FLEGAS, aqui, q é o encarregado de despachar isso, q ponha instruções para q a coisa seja remetida para a agência central da VARIO ali, cara q não há ninguém disponível para apanhar isso? portanto a solução para q isso seja feito deve ser assim: você coloca a minha apresentação adiada para o último dia no programa (não o tenho aqui!) não mas creio q será fácil fazer as substituições: (aliás a duração prevista por vocês para NEYRÓTIKA estava errada: eram 45 ms e não 20!!!!) o q será assim: duração de 15 ms.: título: ÜBER COCA (se a máquina não possuir trena para colocar sobre o U, escreva ÜBERER, isso é alemão, e significa SOBRE) subtítulo em minúsculas: ~~poema falado baseado em Freud~~; isso está sendo feito e deverá estar pronto até o fim desta (dia 17) e seguirá: bem mais simples e viável; sei q você deve estar chateada, mas há coisas além das minhas forças q não posso enfrentar: na realidade quando comeci NEYRÓTIKA não previa q fosse tão complicado: principalmente porque teria q passar todo o tapa para bascar para cartucho de áudio-visual, etc.: e o material q enviar? vai existir o catálogo mesmo ou é só aquela coisa mimeografada (com erros de proofreading q são enervantes: p.ex., GOTHAM CITY é com H e não N, etc., etc.: isso são coisas q me irritam bastante, perdoo-mq por isso é q falo aqui).

thanks pelo COLOQUIO, todo mundo adora: até as fotos péssimas q o MIGUEL havia feito saíram bem: q impressão maravilhosa hem! detesto a minha foto, mas há gente q adora: de agora em diante só permito q publiquem a foto feita pelo EDUARDO CLARK, onde me sinto mais eu; essa do ANTONIO HENRIQUE me faz com cara de intelectual "sério" o q graças a deus não sou e tipo q detesto!

sorry pela stubbornness e pela notícia ruim: mas, não posso enviar algo q não está pronto ou q, se o estivesse, estaria uma merda; ao menos ÜBER COCA é algo mais sintético e simples, ao mesmo tempo: NEYRÓTIKA de qualquer jeito lhe envio para futura apresentação, sei lá; if it gets finished! ever: só sei q estou com os pés pelas mãos para terminar o material q deve ser impresso esse verão aqui, tudo por dedicação a você: reconheça isso ao menos e creia, quero participar disso só por sua causa mesmo, etc. e tal

aguarde então a fita e instruções simplíssimas dessa nova coisa.

aguarde carta maior.

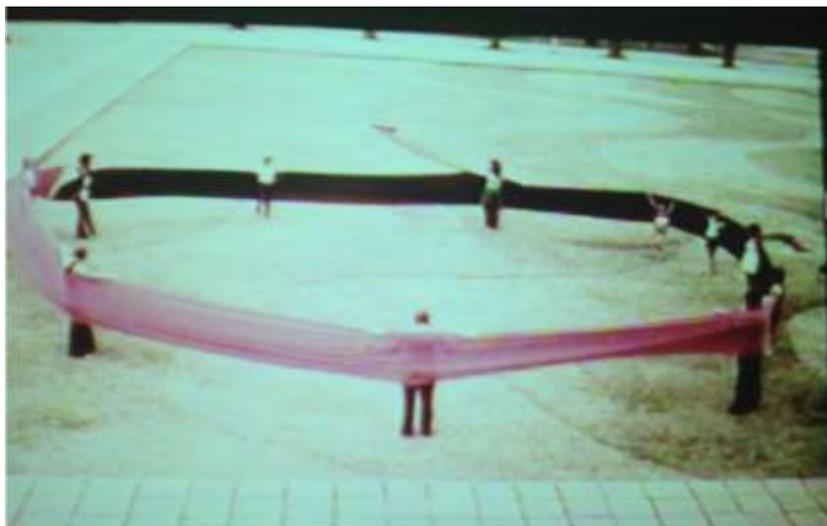
beijos, best love, até já

Mário

PS: em vez de : poema falado baseado em Freud, colocar: poema freudfalado tudo em minúsculas, como subtítulo, repetindo: ÜBER COCA

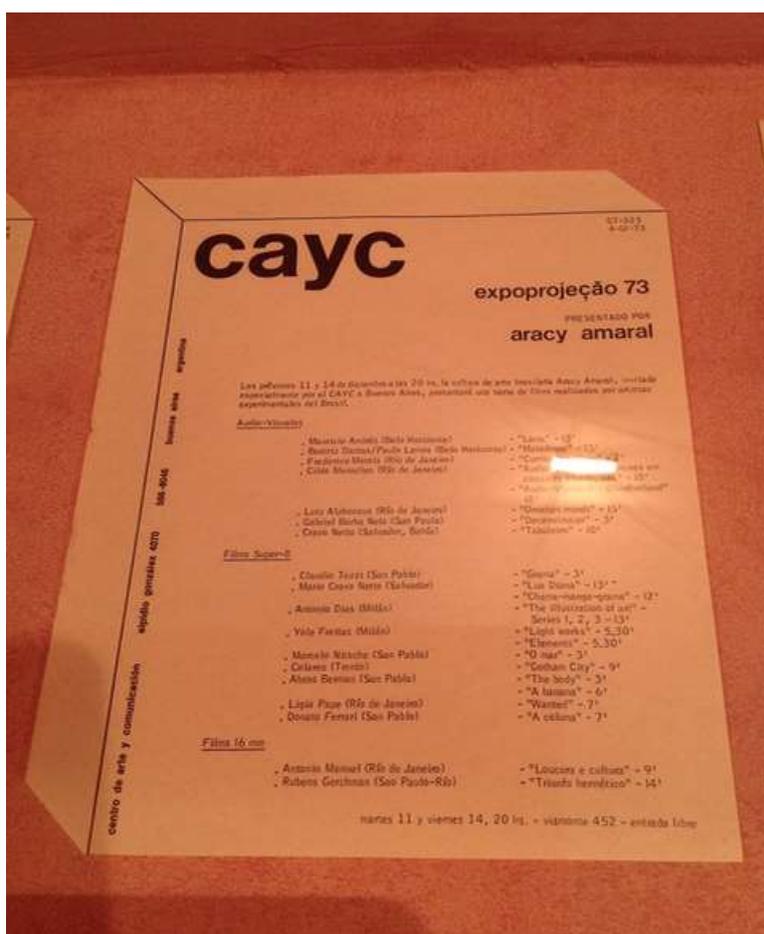
poema freudfalado

De Hélio Oiticica para Aracy Amaral
14/06/73



Sequência de Construção/jogo (audiovisual) de Anna Maria Maiolino (1973).
Fotografia tirada na mostra Expoprojeção 1973-2013.

EXPOPROJEÇÃO 73 ocorreu num espaço alternativo em São Paulo e depois foi montada (com uma configuração mais enxuta) no Centro de Artes y Comunicación (CAyC), em Buenos Aires, coordenado por Jorge Glusberg, uma entidade voltada para ações de vanguarda desde 1968 e que serviu de ponto de convergência para o pensamento e a prática experimentais internacionais até os anos 1980. Aracy Amaral fez em paralelo um programa de exibição dos trabalhos acompanhado de debates. Esta seria uma de muitas incursões suas no ambiente artístico da América Latina.



Anúncio do programa de filmes que ocorreu em paralelo à montagem de EXPOPROJEÇÃO 73, no Centro de Artes y Comunicación, em Buenos Aires. Foto tirada na mostra EXPOPROJEÇÃO 1973-2013, no SESC Pinheiros.

4 FREDERICO MORAIS

4.1 Frederico Morais: o curador independente

A recente e crescente historiografia dos estudos curatoriais (O'NEILL, 2012) tem estabelecido como marco inicial da curadoria contemporânea a exposição “Living in your Head: When Attitudes become forms”, realizada por Harald Szeeman, na Kunsthalle de Berna, entre março e abril de 1969. Tratou-se de uma mostra em que os artistas fizeram seus trabalhos diretamente no espaço do centro cultural e o conjunto mostrava a nova geração conceitualista que emergia mundialmente¹⁰⁶. A exposição teve imensa repercussão e acabou causando a demissão de Szeeman que era diretor e curador da Kunsthalle. A partir deste momento, ele passou a trabalhar como *freelancer*, estabelecendo uma nova categoria profissional: o curador independente, aquele que não tem vínculo empregatício com a instituição e promove exposições em vários espaços distintos. Além disso, pelo caráter experimental e autoral de seus projetos ele é a figura exemplar do campo da curadoria contemporânea. Esta narrativa que está sendo construída na Europa e Estados Unidos é eurocêntrica e hegemônica, pois não leva em consideração que a as transformações artísticas e a relação dos pensadores da arte com os artistas mudava em várias partes do mundo.

Como vimos anteriormente, a partir de meados dos anos 1960, o meio artístico brasileiro vivenciava fortes embates em torno das novas ideias e novas práticas artísticas. A crítica de arte era questionada por seus critérios e se auto inquiria sobre seu papel diante da nova ecologia gerada pela Arte Contemporânea. As instituições de arte moderna não tinham em seus quadros conservadores de museus no sentido europeu, com a exceção de Walter Zanini, no MAC-USP, caso que é estudado em outro capítulo desta tese, por isso não podemos comparar em termos institucionais dois contextos tão distintos. Mas, por meio da relação entre artista e curador, conseguimos equiparar atitudes e resultados. Neste sentido, o crítico de arte Frederico Morais é um caso exemplar de curador independente não apenas no Brasil, mas mundialmente. Por conta de ter escrito em português e de ter feito seus projetos num país periférico do capitalismo numa época em que as informações circulavam numa via de mão única (centros hegemônicos – periferia) não teve a influência e o reconhecimento que sua contraparte suíça, mas suas iniciativas datam de antes da aclamada exposição europeia. Sua adesão à arte contemporânea também é de primeira hora entre seus pares brasileiros, sendo tido por muitos como um radical.

106 Apesar deste fenômeno processar-se em várias partes do mundo, a exposição apresentava apenas artistas da Europa e Estados Unidos.

Frederico Morais (1936) é mineiro e descende de uma família de 7 filhos que empobreceu com morte precoce de seu pai, quando ele tinha apenas dois anos de idade. Por conta da situação financeira precária, ele teve que trabalhar desde cedo, atuando entre outras coisas como padeiro, faxineiro, camelô e balconista. Aos 14 anos, foi contratado pela principal livraria de livros técnicos de Belo Horizonte. Em seguida, entrou em contato com livros de arte num sebo de livros raros. Neste ambiente, foi introduzido a livros de Sociologia e Filosofia. Seus primeiros interesses em artes plásticas foram os quadros *The Blue Boy*, do pintor inglês Thomas Gainsborough, e Gauguin. Morais não frequentou a universidade, sendo o seu repertório de história da arte e teorias estéticas advindo de suas leituras. Seu autodidatismo parece ter lhe dado desde o início uma abertura maior para as novas ideias e conhecimento de ponta, já que não era formado dentro de cânones estéticos e não tinha crenças arraigadas no establishment.

Sua escrita crítica iniciou-se com a crítica de cinema no Centro de Estudos Cinematográficos de Belo Horizonte, onde teve acesso a muitas obras de cinema por conta do cineclubes. Tratava-se de um lugar de importante sociabilidade na capital mineira. Logo, deu-se conta de que havia muitos interessados na crítica de cinema e então decidiu voltar-se para seu outro interesse: as artes plásticas¹⁰⁷.

Em 1956, ele entrou para o *Diário de Minas*. Desde o início de sua atuação crítica posicionou-se ao lado dos artistas e vertentes experimentais, fazendo de sua escrita uma espécie de educação do gosto para o moderno numa sociedade marcada pelo Barroco. Kac (2015) ressalta que Frederico Morais foi um dos primeiros críticos a analisar o caráter inovador da obra de Wladimir Dias-Pino, pioneiro da poesia visual¹⁰⁸: "Pintor, poeta, tipógrafo, decorador, além de suas experiências bem sucedidas no domínio da xilogravura, W. Dias-Pino impõe ao livro uma totalidade artística, no qual as relações plásticas, poéticas e tipográficas, formam um todo, uno e indivisível, pleno, cheio de sentido e que possui autêntica vida" ("*A poesia e as artes visuais: Um poema espacial*", *Diário de Minas*, **19 Maio 1957**)" (KAC, 2015, p. 12). Mário Pedrosa só iria escrever sobre Dias-Pino dez anos depois.

"Revisão do método crítico", publicado no Estado de Minas (25.10.1962), é o primeiro texto em que Morais empunhou sua bandeira em prol da renovação dos critérios para análise da obra de arte. Expunha uma clara consciência da diferença entre arte moderna e sua

107 Entrevista concedida à pesquisadora, sem autorização de gravação. Trata-se, portanto, de um apanhado das anotações feitas quando da entrevista em 20 de outubro de 2015.

108 A poesia visual é uma forma de poesia experimental em que a imagem, o elemento plástico, em todas as suas facetas, técnicas e suportes, predomina sobre o resto dos componentes.

centralidade nos meios próprios expressivos de cada linguagem artística e a arte contemporânea, baseada nos preceitos dadaístas, que transborda limites de linguagens e técnicas e firma-se no conceito e na ideia.

“Num debate havido recentemente no centro de estudos cinematográficos, a propósito do filme “A Noite”, de Antonioni, o relator acusava este diretor de estar levando o cinema para a área da literatura, ou em outros termos de estar usando o cinema como se fosse literatura. Retruquei dizendo que a discussão sobre o específico fílmico ou o que é específico em cada arte é hoje bizantina, e como tal não tem mais sentido. O que importa, realmente, é saber como o cineasta usa os recursos e instrumentos de que dispõe no momento, para revelar ao homem a sua visão do mundo, a sua filosofia, e se o faz bem. O filme como um quadro ou um poema, é na mão do criador um veículo de ideias, um instrumento de compromisso com o mundo, o homem ou a sociedade que o cerca. Discutir cinema – ou qualquer outra arte – em termos de apenas cinema, é perder tempo e fosfato. É reduzir o cinema a apenas uma questão de artesanato ou de malabarismo técnico.

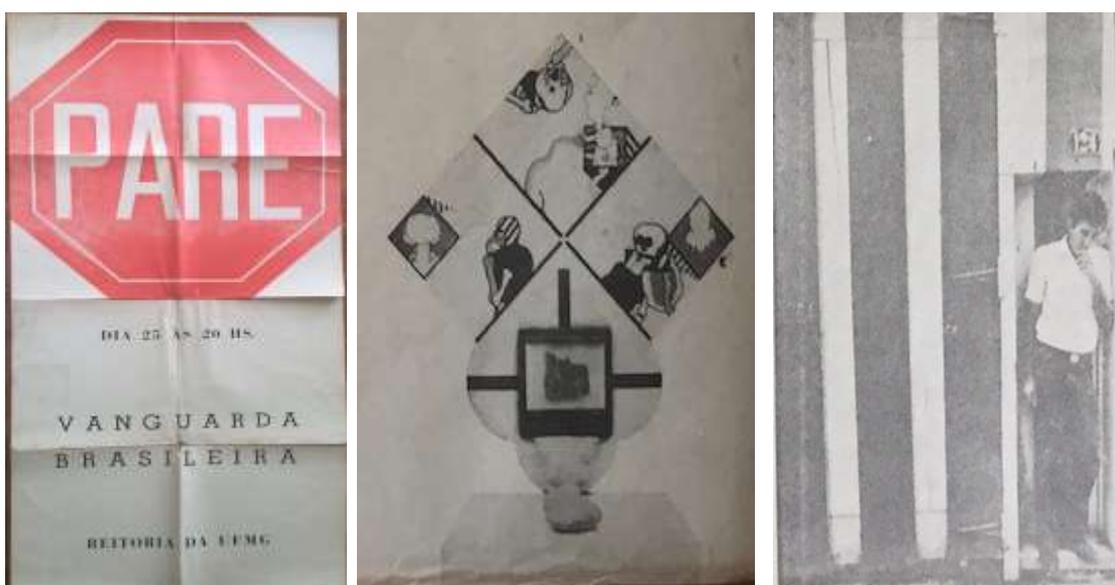
(...) Nas artes plásticas, a discussão em torno da especificidade da pintura, escultura, desenho ou gravura já se encontra superada, visto que nenhum crítico, perfeitamente consciente do caminho percorrido pela arte neste século, e em especial após o surgimento do dadaísmo, pode tomar como critério de valor, para efeito de julgamento da qualidade ou não da obra plástica, aqueles elementos considerados até aqui como sendo específico de cada forma de arte. (...) a pergunta que deve ser colocada é: qual o significado desta arte que se faz hoje. Ou para sermos mais claros: qual o conteúdo desta arte. Sei que esta palavra é perigosa, devido as suas implicações várias e o radicalismo como é empregada pelos dois lados da crítica – a conteudística e a formalista”. (MORAIS, 1962)

A discussão em torno da vanguarda e da renovação dos códigos estéticos em Minas Gerais acalora-se em 1963 quando o júri do XIX Salão da Prefeitura de Belo Horizonte, liderado por Mário Pedrosa e formado por Clarival do Prado Valadares, José Geraldo Vieira, Joaquim Carneiro de Mendonça e Mari’Stella Tristão, recusou o trabalho de vários artistas consagrados locais e premiou as obras experimentais de jovens artistas (RIBEIRO, 1997). Por conta do episódio, Frederico Moraes escreveu uma série de reportagens em que salientava o momento de ruptura com os ensinamentos de Alberto da Veiga Guignard (1896-1962), artista referencial para a arte mineira da época.

A exposição de artistas jovens no início deste ano, na Galeria do Instituto Cultural Brasil-Estados Unidos, apresentada pelo crítico Olívio Tavares, o recente Salão Universitário, e agora o Salão Municipal (...) estão a indicar, de maneira bem clara e evidente, que as artes plásticas em Minas tomarão um rumo decisivo e irreversível, cuja característica principal é a destruição do fardo pesado e difícil: Guignard, E não só Guignard, mas tudo o que gira em torno dele: as cidades históricas, a paisagem mineira, um “estilo mineiro” de pintar e desenhar. Romper principalmente com o “guignarismo. (RIBEIRO, 1997, p. 123)

Em 1966, a crítica de Frederico Moraes saiu do espaço do jornal e saltou para o espaço

expositivo. *Vanguarda Brasileira*, ocorrida na reitoria da UFMG, primeira exposição organizada por ele, reunia trabalhos experimentais de artistas cariocas que representavam a nova arte: Hélio Oiticica, Antonio Dias, Rubens Gerchman, Pedro Escosteguy, Ângelo Aquino, Dileny Campos e Maria do Carmo Secco. Com a impossibilidade de ir montar seu trabalho, Oiticica pediu para que montassem para ele. Frederico, Gerchman e Escosteguy seguindo as instruções construíram os Bólides, caixas com materiais elementares da terra (pigmentos coloridos, pedras, carvão). Esta ação de fazer o trabalho pelo artista traduzia a singularidade da arte contemporânea e a relação do crítico com este tipo de obra e despertou em Frederico Moraes um novo processo de pensamento sobre sua atuação.



Catálogo-poster da exposição Vanguarda Brasileira e imagens das obras apresentadas.
Arquivo Frederico Moraes.

No texto de apresentação do catálogo-poster, Moraes explica que os oito artistas não formavam uma “escola”, mas eram unidos pela “vanguarda e sua extrema juventude”, sendo a definição de vanguarda: “Antes de tudo, um comportamento, um modo de ser, um espírito aberto à pesquisa permanente do novo, do significativo. É a sistemática atualização de princípios e ideias, o que é diferente do apoio “post-factum” dos oportunistas e medrosos às novas ideias ou aos modismos de última hora”. A explicação sobre a vanguarda estende-se a um alinhavo histórico com o Barroco, a antropofagia e a “vontade construtiva” do Brasil. Afirma ainda que o Rio de Janeiro é um *happening*, lugar propício para a liberdade criadora e onde há uma “ausência de qualquer compromisso com as tradições, ou com o que vem de fora. Esta sensação de liberdade cresce à medida que se sabe ser o Rio uma cidade aberta, cidade sem raízes ou pelo menos não tão marcantes como em Minas ou São Paulo. Cidade-corte,

poucos são os lá nascidos”. O espírito contestatório do Rio encontrava eco na postura mais marginal e independente de Moraes. A mostra foi sua despedida para o Rio de Janeiro, onde assumiu a coluna de artes plásticas do Diário de Notícias.

Já conectado a artistas da cidade, Moraes em muito pouco tempo já fazia parte do circuito artístico do Rio de Janeiro. Em novembro de 1966, envolveu-se numa série de discussões com artistas e críticos a respeito da produção de vanguarda (e sua diferença com relação às vanguardas dos anos 1920) e a mercantilização de um tipo de arte que se queria ser apreendida como arte contemporânea, mas atendia a uma demanda por objetos estéticos para decoração. As reuniões ocorriam no MAM-RJ, e delas surgiram a Declaração de Princípios Básicos da Vanguarda e a mostra Nova Objetividade Brasileira. A coluna de Frederico Moraes, no Diário de Notícias, era uma das frentes de denúncia a um concurso de obras em forma de caixa, organizado pelo crítico Jayme Maurício para a Petit Galerie. “O que aproximou os artistas de vanguarda naquele momento, foi a conclusão de que se pretendia fazer da caixa (box-form), um símbolo da vanguarda no Brasil. Esta questão foi colocada no artigo “Caixificação da vanguarda”, de Frederico Moraes, onde se condenava a redução do objeto, via caixa, a um nível digestivo, a uma arte amena, bonitinha” (MORAIS, 1995, p. 294).

A *Declaração de princípios básicos da vanguarda* (ANEXO P) foi lançada em janeiro de 1967 e foi assinada por, entre outros: Antonio Dias, Carlos Vergara, Rubem Gerchman, Lygia Clark, Lygia Pape, Glauco Rodrigues, Sami Mattar, Solange Escosteguy, Raymundo Colares, Carlos Zílio, Maurício Nogueira Lima, Hélio Oiticica, Anna Maria Maiolino, Renato Landim, Frederico Moraes, Mário Barata e Mário Pedrosa. Em linhas gerais o documento é contra a institucionalização e mercantilização da arte avançada, defendendo que uma vanguarda surge da liberdade de ser e este exercício de liberdade necessita de uma linguagem nova, que se for copiada esvazia-se de significado. “Na vanguarda não existe cópia de modelos de sucesso, pois copiar é permanecer. Existe esforço criador, audácia, oposição franca às técnicas e correntes esgotadas”. No seu item 7, explicita-se o desconforto do grupo quanto à questão da mercantilização da arte contemporânea: “o movimento nega a importância do mercado de arte em seu conteúdo condicionante: aspira acompanhar as possibilidades da revolução industrial alargando os critérios de atingir o ser humano, despertando-o para a compreensão de novas técnicas, para a participação renovadora e para a análise crítica da realidade”.



Capa do catálogo da exposição Nova Objetividade Brasileira e reprodução do trabalho de Anna Maria Maiolino mostrada na exposição. Arquivo Centro de Documentação do MAM-RJ

A exposição Nova Objetividade Brasileira é organizada pelo grupo de artistas e críticos, entre eles: Aloísio Carvão, Anna Maria Maiolino, Antonio Dias, Carlos Vergara, Carlos Zílio, Ferreira Gullar, Geraldo de Barros, Lygia Pape, Marcelo Nietzsche, Maria do Carmo Secco, Lygia Clark, Raimundo Colares, Nelson Leirner, Rubem Gerchman, Pedro Escosteguy, Teresa Simões, Ivan Serpa, Walter Smetack, Waldemar Cordeiro. Pouco antes da abertura da mostra, Frederico Moraes “afasta-se de sua organização, fundamentalmente por discordar da inclusão de muitos nomes entre os participantes, pelo toma algo doméstico que ela parecia assumir na inclusão de filhos, maridos, esposas, amantes, primos, amigos etc. Deixa assim de produzir um dos textos do catálogo – os outros são assinados por Waldemar Cordeiro, Mário Barata e Hélio Oiticica”. (MORAIS, 1995, p. 295). A saída de Frederico Moraes parece denotar seu completo compromisso com a causa vanguardista que não pode ser deslegitimada pela rede de afetos. Os nomes mais fáceis de identificar dentro desta denúncia de Moraes são os de Roberta Oiticica (cunhada de Hélio), Eduardo Clark (filho de Lygia) e Solange Escosteguy (mulher de Pedro). A organização passou então para Mário Barata. A equipe de montagem era formada por Lygia Clark, Lygia Pape, Helio Oiticica, Sami Mattar e Kiki Basilio.

Moraes (1995) ressalta a dupla participação de Hélio Oiticica¹⁰⁹ na mostra e no catálogo. Na exposição, apresentou um “ambiente-instalação”, que ele denomina premonitoriamente de “tropicália”, “um “penetrável” circundado por plantas, araras, areia, brita, poemas enterrados e,

109 Segundo Coelho (2016), Hélio Oiticica travou conversa e trocas com poucos críticos: Mário Pedrosa (sempre), Frederico Moraes e Aracy Amaral em alguns períodos.

no seu interior, raízes de cheiro, objetos de plástico e um aparelho de televisão ligado. O visitante percorre-o descalço.” (MORAIS, 1995, p. 296). O texto Esquema Geral da Nova Objetividade, publicado no catálogo, foi um dos ensaios mais influentes da década de 1960 e afirmava em linhas gerais:

a nova objetividade brasileira seria a formulação de um estado típico da arte brasileira de vanguarda atual, cujas principais características são: 1- vontade construtiva geral; 2 – tendência para o objeto, ao ser negado e superado o quadro de cavalete; 3- participação do espectador: corporal, tátil, visual e semântica; 4 – abordagem e tomada de posição em relação aos problemas políticos, sociais e éticos; 5 – tendência para uma arte coletiva e consequente abolição dos ismos; 6 – ressurgimento e novas formulações do conceito de anti-arte. (MORAIS, 1995, p. 294)

Arte no Aterro é o primeiro projeto que sintetiza muitas das preocupações e posições que conformam o pensamento curatorial de Frederico Moraes e que atestam o caráter transgressor de seu posicionamento no campo crítico e social. Tratou-se de um mês de arte pública nos fins de semana de 06 a 28 de julho de 1968, em que artistas expunham obras no pavilhão japonês com duração de uma semana e cursos e eventos ocorriam nos sábados e domingos, tudo de forma gratuita e aberta a todos os públicos. As micro exposições foram de Dileny Campos, Miriam Monteiro, Ione Saldanha, Júlio Plaza, Pedro Escosteguy e do Grupo Poema/Processo. Esculturas de Jackson Ribeiro foram colocadas diretamente no chão em frente ao pavilhão. A iniciativa fazia parte das comemorações do 38º aniversário do jornal Diário de Notícias. A ideia inicial é que *Arte no Aterro* fosse a primeira de três promoções programadas pela coluna de artes plásticas do DN para 1968 e o projeto englobava ainda uma exposição de arte de vanguarda, denominada META, que apresentaria anualmente uma mostra a partir de questões centrais para o meio artístico brasileiro. META/68 seria uma “Revisão da Arte Construtiva no Brasil”, mas não chegou a ocorrer, por motivos que não conseguimos averiguar. O AI-5 no final do mesmo ano deve ter sido a causa da suspensão das promoções culturais em espaço público do jornal.

ARTE NO ATÉRRO

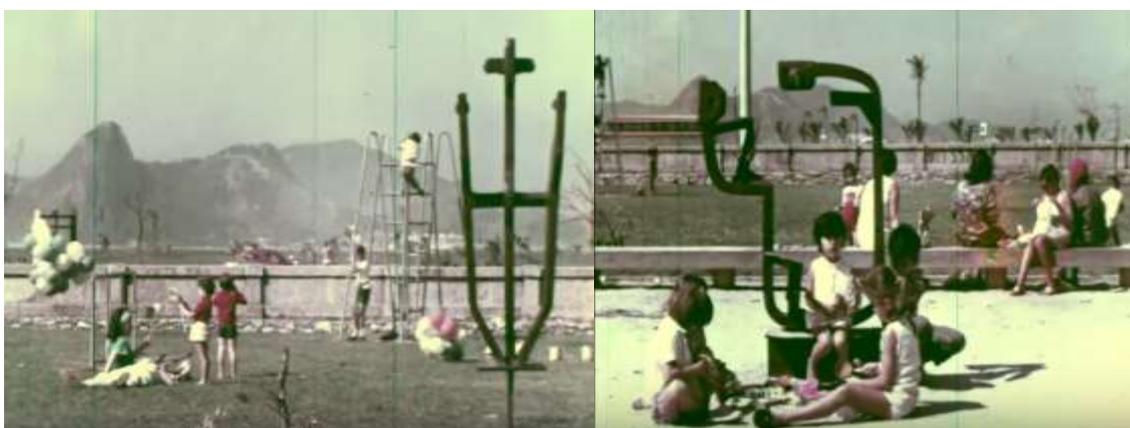
Promoção do DIÁRIO DE NOTÍCIAS
De 6 a 28 de julho — sábados e domingos

PROGRAMAÇÃO

<p>SABADO — 6-7 — 16 horas 17 horas</p>	<ul style="list-style-type: none"> — Exposição de esculturas de Jackson Ribeiro. — "Trailer" das demais manifestações e obras que serão apresentadas durante todo o mês, por outros artistas.
<p>DOMINGO — 7-7 — 9 horas 15 horas</p>	<ul style="list-style-type: none"> — Início das aulas de desenho, pintura, livre expressão em madeira e outros materiais: Maria do Carmo Secco, Dileny Campos e Angelo Aquino. — Exposição, realização e ensino de talhas (para adultos) por José Barbosa.
<p>SABADO — 13-7 — 9 horas 10 horas</p>	<ul style="list-style-type: none"> — Aulas para crianças — Exposição de Ione Saldanha: ripas e bambus. — Realização de desenhos sobre jornal e flan, por Antônio Manoel.
<p>DOMINGO — 14-7 — 9 horas 10 horas 15 horas</p>	<ul style="list-style-type: none"> — Aulas para crianças — Exposição de Maurício Salgueiro: postes. — Ensino de gravura para adultos: Wilma Martins e Manoel Messias.
<p>SABADO — 20-7 — 9 horas 10 horas 15 horas</p>	<ul style="list-style-type: none"> — Aulas para crianças — Exposição de Gastão Manoel Henrique: esculturas conversíveis. — Ensino de colagens e composições para adultos: Raimundo Colares.
<p>DOMINGO — 21-7 — 9 horas 10 horas 15 horas 16 horas</p>	<ul style="list-style-type: none"> — Aulas para crianças — Aulas para adultos: gravura. — Manifestação "Arte Dinâmicas no Espaço", de Roberto Moriconi. Cooperação do grupo "Poesia-Processo". — Debate público sobre arte: Urian Souza, organizador.
<p>SABADO — 27-7 — 9 horas 10 horas 15 horas</p>	<ul style="list-style-type: none"> — Aulas para crianças — Aulas para adultos: colagens. — Apocalipopótese: Hélio Oiticica — Mangueira — Parangolé. Lygia Pape — "Semente". Luiz Carlos Saldanha-Raimundo Amado-Rogério Duarte.
<p>DOMINGO — 28-7 — 9 horas 15 horas 17 horas</p>	<ul style="list-style-type: none"> — Aulas para crianças: encerramento. — Debate sobre Arte Pública. — Hélio Oiticica — Parangolé. — Encerramento.

NOTA — No decorrer da promoção, outros artistas poderão ser convidados para apresentar suas obras ou realizar manifestações.

Para participar de ARTE NO ATÉRRO, como espectador ou como aluno, nada é exigido. Não há inscrições e o material de trabalho é fornecido pelo DIÁRIO DE NOTÍCIAS. Compareça, apenas.



Frames retirados do filme Apocalipopótese (1968) do cineasta baiano Raymundo Amado que registrou o evento organizado no domingo. Famílias e crianças brincam ao redor e com as esculturas de Jackson Ribeiro.



Outros frames do filme *Apocalipopótese* (1968) que registram a interação de um público variado com as obras expostas de Wladimir Dias-Pino.

A publicidade do evento, eminentemente popular, é feita através de volantes distribuídos aos milhares nas ruas e praias do Rio de Janeiro. Um deles apregoa:

A arte é do povo e para o povo.
 A arte deve ser levada à rua (ao aterro) ou ali ser realizada.
 Para ser compreendida pelo povo deve ser feita diante do povo, sem mistério.
 De preferência por todos, coletivamente.
 Qualquer um pode fazer arte. E boa arte. Para tanto deve ver obras de arte feitas (em exposições públicas) ou que estejam sendo feitas E conversar, dar palpites sobre o que vê, diretamente com os artistas, críticos e professores (...)
 Tudo isso é grátis, sem ingressos ou inscrições”

Num release datilografado (ANEXO Q) encontrado no arquivo de Frederico Morais encontra-se a postulação do caráter libertário da pedagogia do projeto *Arte no Aterro* e que iria ser desdobrada em projetos futuros, principalmente nos Domingos da Criação, em pleno processo de recrudescimento da repressão do regime:

A vocação da arte atual é para a sua democratização, é ir de encontro ao público. Passou a fase do “pede-se para não tocar” da obra única e exclusivista, distanciada em sua aura. O espectador é convidado, hoje, a pegá-la, a apalpá-la e mesmo cooperar na sua criação. Da mesma forma, a criação deve ser dessacralizada, ser algo público, e também o ensino. Sendo assim, e à maneira de Marshall McLuhan, entendo que a rua é a extensão da Escola de Belas Artes, a praça a extensão da galeria de arte e o aterro a extensão do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

(...) Claro que o objetivo nosso não é formar artistas ou gênios, mas despertar a atenção do público para a arte e para o que ela significa: “um exercício experimental de liberdade. Melhor, instaurar no aterro a criação artística como um ato coletivo e público.

No dia 28 de julho de 1968, encerra-se o ciclo de atividades do projeto com o *Apocalipopótese*, proposição de Hélio Oiticica em parceria com Rogério Duarte, que reunia seus parangolés, passistas de escolas de samba, trabalhos de Lygia Pape e Antonio Manuel. O nome, inventado por Duarte, possibilita diversas interpretações como apocalipse e hipótese. Moraes (1995) considera tanto o nome quanto os acontecimentos do evento novamente de um caráter premonitório¹¹⁰ em relação ao que iria ocorrer no segundo semestre de 1968.

Em “Apocalipopótese” há um clima ao mesmo tempo alegre e tenso, de comunhão e violência. Enquanto Antonio Manuel destrói a machadadas suas Urnas Quentes, em cujo interior estão textos/imagens sobre a violência da ditadura, amestrador de cães convocado por Rogério Duarte dialoga com seus animais num espetáculo insólito. No dia seguinte, pelos jornais, a polícia anuncia o emprego de cães na perseguição aos manifestantes políticos e a 13 de dezembro se editava o Ato Institucional no 5. No mesmo evento são apresentados trabalhos de Lygia Pape (O Ovo) e Roberto Lanari. (MORAIS, 1995, p. 301)

110 Ele já havia aventado esta hipótese para o caráter antecipatório do trabalho *Tropicália* de Oiticica e as manifestações tropicalistas na música.

Apocalipopótese no Pavilhão Japonês
 Que é Apocalipopótese?
 Nada, ainda não significa nada, como de resto qualquer outra palavra.
 O amor precisa ser inventado.
 Por quê? Qual a utilidade de uma coisa que ainda não existe?
 Segundo alguns, a utilidade do corpo de Cristo é de material de construção (daí os pregos nos pulsos e nos pés).
 A utilidade é a negação da liberdade e a liberdade é a utilidade da negação.
 O mau-humor é um péssimo lubrificante.
 Eis o corpo. E pur si muove.
 Eis a boca. Única explicação de qualquer promessa.
 Eis a mão. Raiz de todo desatino.

Domingo, 28 de julho de 1968
 Promoção do DIÁRIO DE NOTÍCIAS
 Participantes:

- PORTELA — Vinícius, Bidú, Maquário (passistas-ritmistas) e a grande passista Nêga Pelé.
 MANGUEIRA — Santa Teresa, Bulau, Nilza, Manga, Mosquito (passistas-ritmistas) e Nininha, a grande sambista, que será homenageada.
 VILA ISABEL — Mirim (passista-ritmista).
 SALGUEIRO — Damásio, César (passistas-ritmistas) e a grande passista Narcisa.
 Hélio Oiticica — Novas capas: Caetelesvelásia (homenagem a Caetano, com o auto-retrato do mesmo por ele) — Guevaluta, Guevarcália, Nirvana, Xoxôba (homenagem a Nininha da Mangueira).
 Rogério Duarte e Hélio Oiticica — Capa Parangolé: Urnamorna, Capapoema.
 Rogério Duarte e Antônio Manuel — Cabine «Galpão da Ciência»: apresentação das ciências humanas e naturais em todas as suas afestações. Os autores não precisam de que canal farão uso.
 Lígia Pape — Ovos (participação) e Capélio (capa, homenagem a Hélio Oiticica). Participação apocalipopótica direta, fazendo uso do som-ruído.
 Samy Mattar — Apocaliroupas: Roupas (Rose, Tineca e Anísia desfilarão) para serem vistas à luz do sol e sob «luz negra» (Ultravioleta).
 Luiz Carlos Saldanha — As trans-portas de paráisia.
 Ruído-som experientzia.

Esta manifestação, por entre esculturas de Jackson Ribeiro, é dedicada a José Celso Martinez Corrêa, e aberta à participação geral, poética, musical, apocalimprovisada, abracadabrotica. Sérgio Bernardes, deflagrará uma enorme bandeira da América do Sul. Sambistas cantarão «Procissão», de Gilberto Gil. Jaguar comparecerá com a Banda de Ipanema. Antônio Manoel apresentará as «Úrnas Quentes».

VENHAM — 16 HORAS.

HO/RD



Frames retirados do filme Apocalipótese de Raymundo Amado que documenta o trabalho dos cães amestrados de Rogério Duarte, os parangolés de Helio Oiticica (Frederico Morais trajando o parangolé Guevarcália) e os Ovos (participação) de Lygia Pape com participação dos passistas e ritmistas da Mangueira, Portela, Vila Isabel e Salgueiro.



Frames retirados do filme Apocalipópese de Raymundo Amado em que são mostrados os trabalhos de Antonio Manuel (Urnas Quentes), Roberto Lanari e Sami Mattar (Apocaliroupas - desfile de roupas que podem ser vistas à luz do sol e sob luz negra - ultravioleta).

Arquivo Frederico Moraes

4.2 Arte de Guerrilha

Em janeiro de 1970, Frederico Moraes publicou seu texto *Contra a Arte Afluente – o corpo é o motor da obra*, na Revista da Cultura Vozes, uma homenagem à Décio Pignatari que havia escrito a “Teoria da Guerrilha Artística”, em junho de 1968, e inspirado também no pensamento contracultural de Marcuse (RIBEIRO,1997). Partindo das premissas de Pignatari, Moraes elabora uma espécie de manifesto e grito de guerra, em que fica mais explícito seu posicionamento favorável a uma arte de guerrilha, que não apenas responde ao clima autoritário do Brasil e ao momento contra-cultural do mundo, mas enterra de vez o conceito de obra de arte e outras crenças que fundamentaram a história da arte até então. O artista guerrilheiro seria o protagonista de uma contra-história da arte, baseada não mais em obras dadas à contemplação, mas em situações e/ou proposições que devem ser vividas e experimentadas. E nesta guerra da arte, como em todas as guerras, as estruturas e posicionamentos são desestabilizados, embaralhando-se lugares e funções.

NA GUERRA convencional da arte, os participantes tinham posições bem definidas. Existiam artistas, críticos e 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, os chamados valores plásticos e os específicos. 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.

Porque não sendo mais ele autor de obras, mas propositor de situações ou apropriador de objetos e eventos não pode exercer continuamente seu controle. O artista é o que dá o tiro, mas a trajetória da bala lhe escapa. Propõe estruturas cujo desabrochar, contudo, depende da participação do espectador. O aleatório entra no jogo da arte, a obra perde ou ganha significados em função dos acontecimentos, sejam eles de qualquer ordem. Participar de uma situação artística hoje e como estar na selva ou na favela. A todo momento pode surgir a emboscada da qual se sai ileso, ou mesmo vivo, quem tomar iniciativas. E tomar iniciativas é alargar a capacidade perceptiva, função primeira da arte. (MORAIS, 1970, p. 49)

No front da guerra de assentamento da arte contemporânea, o crítico de arte também torna-se propositor e Frederico Moraes foi o profissional de sua geração que mais radicalizou esta possibilidade de recriação do papel do crítico e de sua relação com o artista, o público e a arte, em especial nos seus projetos *Do Corpo à Terra* e *A Nova Crítica*, ambos ocorridos em 1970. Foram gestos curatoriais ousados e isolados no seu tempo que encontrariam eco no campo da curadoria apenas nos anos 2000 com a exacerbação da autoria e da imaginação curatorial.



À esquerda: trabalho de Dileny Campos -Paisagem e sub-paisagem (duas setas de madeira colocadas sobre a calçada do Palácio das Artes). À direita: obra de José Ronaldo Lima – (Ver)melha, intervenção com grafite, colorjet luminoso e jornais com manchetes sobre a Revolução cultural na China e a Guerra do Vietnã. Imagens retiradas do catálogo da exposição *Do Corpo à Terra – um marco radical na Arte Brasileira*.

Conhecido apenas por *Do Corpo à Terra*, tratava-se na realidade de dois eventos simultâneos e integrados: a mostra *Objeto e Participação*, instalada no recém-inaugurado Palácio das Artes de Belo Horizonte e aberta no dia 17 de abril de 1970, e a manifestação *Do Corpo à Terra*, ocorrida no Parque Municipal da cidade, logo atrás do Palácio das Artes, entre 17 e 21 de abril, marcando as comemorações de Tiradentes. O projeto foi a contra-proposta feita por Frederico Moraes ao convite de Mari’Stella Tristão para que ele assumisse a organização do Salão de Ouro Preto daquela edição, que naquele ano se focaria na escultura e que ocorria excepcionalmente no Palácio das Artes e não na cidade histórica mineira. Com carta branca de Tristão, Moraes fez algumas modificações para tornar o evento mais contemporâneo. Alterou a categoria de escultura para o de objeto e incluiu o Parque Municipal como área de atuação dos artistas. Apesar de já ter escrito alguns textos e se opor à “domesticação” da arte de vanguarda em caixas de acrílico e múltiplos, Moraes apoiava-se no conceito de objeto desenvolvido por Hélio Oiticica em seu ensaio “As instâncias do problema objeto”, uma noção ampla em que “o objeto é visto como ação no ambiente, dentro do qual os objetos existem como sinais e não simplesmente como “obras”. É a nova fase do puro exercício vital, onde o artista é um proponente de atividades criadoras. O objeto é a descoberta do mundo a cada instante, ele é criação do que queremos que seja” (MORAIS, 2001, p. 5, apud. Oiticica). Assim como em *Arte no Aterro*, ele havia considerado o aterro como extensão do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, o Parque Municipal foi abarcado como continuação do Palácio das Artes.



Ação de Décio Noviello com granadas de sinalização militar ocorrida no Parque Municipal de Belo Horizonte.

A proposta de Frederico Morais trazia duas inovações para o circuito artístico brasileiro da época. A primeira era que pela primeira vez no Brasil, artistas eram convidados não para expor obras concluídas, mas para responderem diretamente ao contexto físico, político, social e cultural do local. A segunda baseava-se na simultaneidade de participação de um crítico num projeto como artista e curador. Diferentemente de mostras organizadas por artistas, em que o produtor da obra também é curador, em *Do Corpo à Terra e Objeto e Participação*, Morais iniciou um processo de realização de trabalhos de arte, ou poderíamos observá-los também como uma atitude dialógica entre palavra e imagem, entre quem escreve e quem produz, embaralhando classificações. *Quinze Lições sobre Arte e História da Arte – Apropriações, Homenagens e Equações* era composto de 15 fotografias P&B legendadas e como o próprio título afirma, trata-se de interligar imagens e conceitos com artistas, pensadores e estilos artísticos. Estampou a capa do jornal do VII Festival de Ouro Preto.



Arquivo Frederico Morais

Nos quadrados azuis encontravam-se uma citação “Jan Dibberts: ‘A obra de arte é a foto do trabalho’” e um texto - instrução: “O corpo é o motor da obra – Percorra a “exposição” a pé. Após ver, bolir e imaginar as obras, pare por alguns instantes em qualquer lugar do parque, ou sente-se ou deite-se sobre a grama. Respire profundamente. Escute as batidas do coração, tome o pulso, sinta o suor e o cansaço no seu corpo. A obra está pronta e terminada”. As imagens eram fotografias de Maurício Andrés Ribeiro, muitas delas feitas no próprio parque. Morais conta em vários depoimentos que ele conhecia o Parque Municipal muito bem, porque na pré-

adolescência vendia doces lá. Havia uma ligação biográfica e afetiva com aquele espaço. Historiador da arte autodidata, elabora sua primeira obra criando uma nova história da arte, que se interliga com a sua própria trajetória pessoal.



1. ARQUEOLOGIA DO URBANO - escavar o futuro



2. ARTE CINÉTICA. " não é o que se move, mas a consciência da instabilidade do real".



3. A ARTE NÃO DEIXA TRAÇOS



4. "KITSCH" = RESÍDUO DA ARTE = Arte - resíduo de "kitsch"



4. HOMENAGEM A BACHELARD: "imaginar é sempre maior que viver".
Imagino, logo existo.



5. HOMENAGEM A BRANCUSI - coluna infinita.



7. ARTE TOTAL = imspecificidade de todas as artes.



8. HOMENAGEM A BRETON – Desarrumar o quotidiano com a "fabricação e o lançamento em circulação de objetos aparecidos em sonho", com "a missão de retificar continua e vivamente a lei, quer dizer, a ordem".



9. HOMENAGEM A DUCHAMP - "O homem sério nada coloca em questão. Por isso é perigoso. É natural que se faça tirano". "A inconsequência é a fonte da tolerância".



10. HOMENAGEM A SCHWITTERS – estética do lixo e do precário.



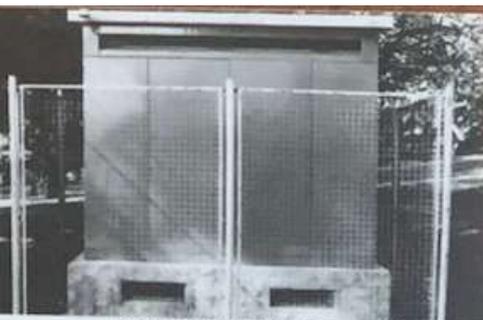
11. ARTE = TENSIONAR O AMBIENTE. Tensionar o ambiente - treinar a percepção. Arte = exercícios perceptivos.



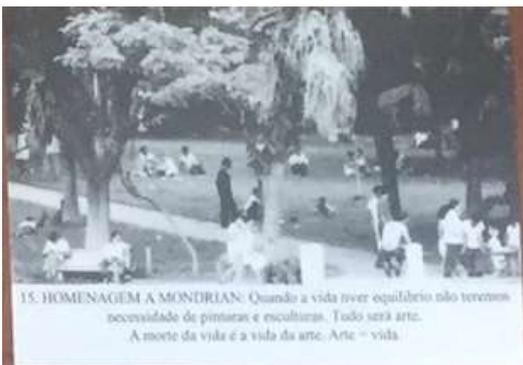
12. CONTRA-ARTE/ CONTRA- NATUREZA – Onde a arte? Onde a natureza?



13. HOMENAGEM A BRUNELLESCHI - a ponte de arcos de alvenaria não abrange



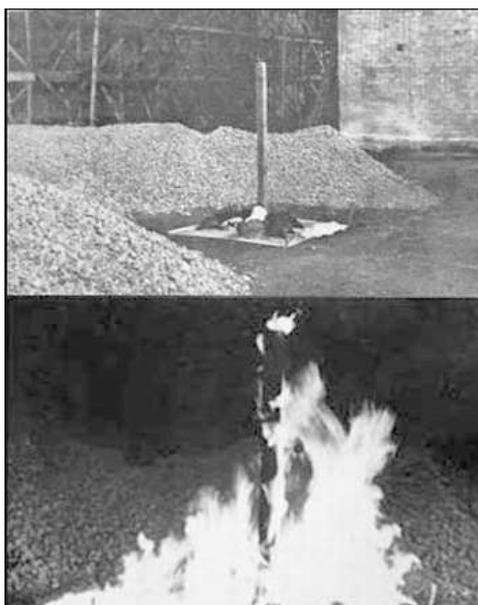
14. HOMENAGEM A TIRADENTES. "Arte = liberdade": inscrição encontrada na parede externa do MAM do Rio.



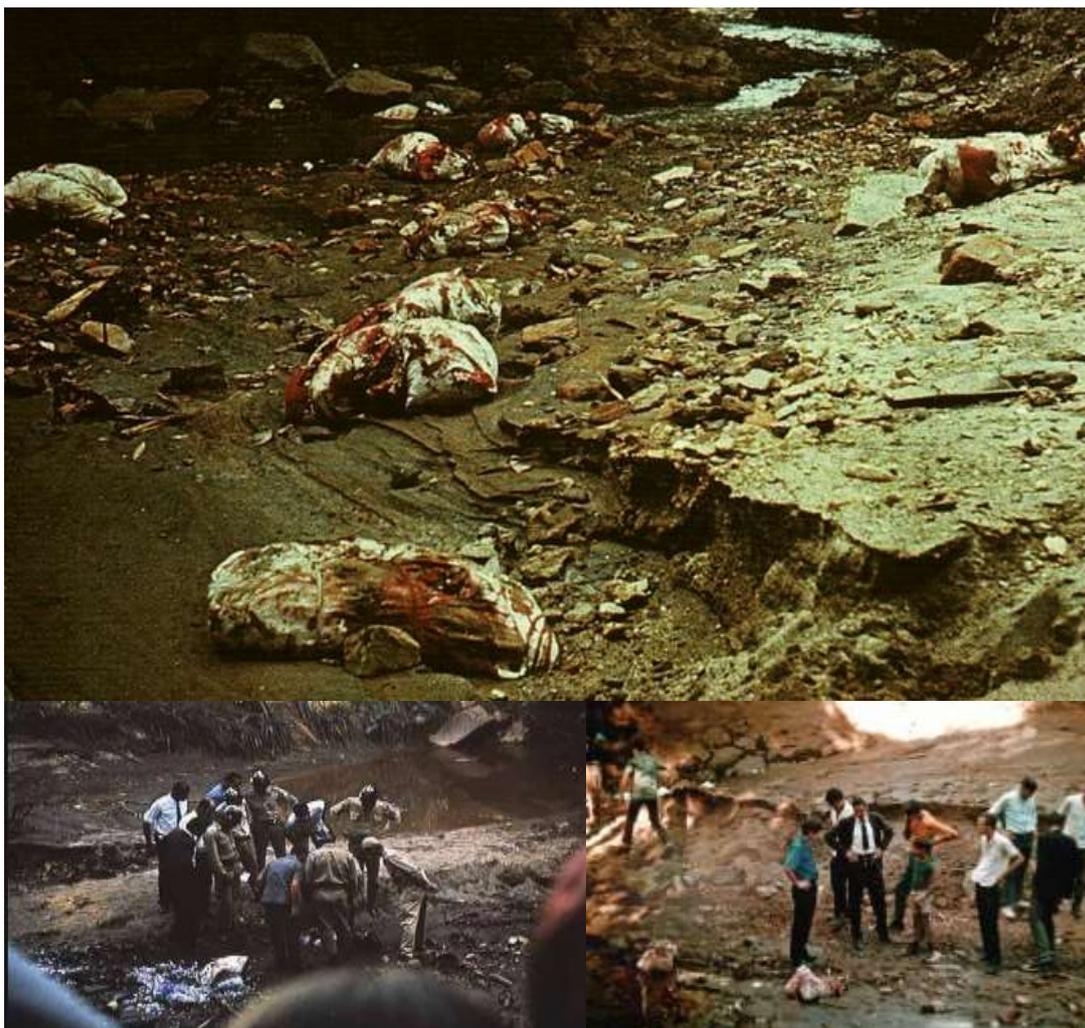
15. HOMENAGEM A MONDRIAN: Quando a vida tiver equilíbrio não teremos necessidade de pinturas e esculturas. Tudo será arte. A morte da vida e a vida da arte. Arte = vida.

Acervo Frederico Moraes

Dentro do centro cultural ficaram obras que elasteciam a linguagem tridimensional e sua relação espacial e material. Havia um clima contestatório também em termos políticos. Porém, foram as ações ocorridas no Parque durante a semana de O Corpo à Terra que marcaram a história da arte recente. O evento, patrocinado pela Hidrominas – empresa de Turismo do Estado de Minas Gerais, recebeu total apoio do governo e todos os artistas que participaram da manifestação receberam uma carta assinada pelo presidente da instituição autorizando-os a realizar trabalhos no Parque Municipal. O aval oficial serviu como gasolina no fogo. Segundo Luiz Alphonsus “foi esta carta que permitiu aos artistas transgredir as regras”. Dado o contexto do projeto e o momento político nacional, o que já seria audacioso e provocador, levou à criação de trabalhos radicais como *Tiradentes: Totem – monumento ao Preso Político*, de Cildo Meireles, em que galinhas vivas foram amarradas num poste de madeira e queimadas vivas, na área externa do Palácio das Artes, e Situações T/T, trouxas ensanguentadas contendo ossos e carne que foram jogadas pelo Parque Municipal e que pareciam corpos largados. Esta obra já havia sido mostrada no Salão da Bússola, numa versão menor, mas seu impacto e potência ampliaram-se no espaço público, sem sinalização de que era um trabalho artístico, chamando a atenção de uma audiência não iniciada na arte contemporânea.



Registro da ação Tiradentes: Totem-monumento ao preso político, de Cildo Meireles



Registros de *Situação T/T* (trouxas ensanguentadas) no Parque Municipal de Belo Horizonte, durante a manifestação *Do Corpo à Terra*.

Não houve catálogo de ambos os projetos, apenas o *Manifesto do Corpo à Terra* escrito e assinado por Frederico Morais que foi distribuído na abertura e publicado nos jornais da época. Dividido em nove partes, em um de seus trechos dizia:

A arte de hoje reflete uma nostalgia do corpo. O corpo e sua ecumenidade, sua relação com os ritmos fundamentais da própria vida. Ritmos naturais e orgânicos. O corpo como um pulmão da existência. Sístole e diástole – respirar e transpirar. O sangue como elemento de comunicação de todos os homens. Como o suor. O corpo – cabeça, tronco e membros. Todos os sentidos e não apenas a visão. Um código tátil-olfativo. Uma gramática gustativa. Uma linguagem acústica. Os demais sentidos determinam espaços circulares, por isso mesmo dinâmicos. A mão que apalpa, o corpo que anda, olfato-imaginar. E participar.

4.3 A Nova Crítica

Três meses após a experiência de fazer a curadoria de Objeto e Participação e Do Corpo à Terra, mas principalmente de ter produzido *Quinze Lições sobre Arte e História da Arte – Apropriações, Homenagens e Equações*, Frederico Morais colocou em marcha um novo experimento: A Nova Crítica. Tratava-se de comentar criticamente um trabalho ou uma exposição de um(a) artista com outro trabalho feito pelo crítico usando a mesma linguagem artística e preferencialmente usando os mesmos materiais, suportes e locais escolhidos pelos artistas. Ou seja, ao invés de usar a linguagem escrita, algo pertencente diretamente da literatura, Morais propunha-se a utilizar o próprio vocabulário artístico, algo que não estava externo à própria arte.



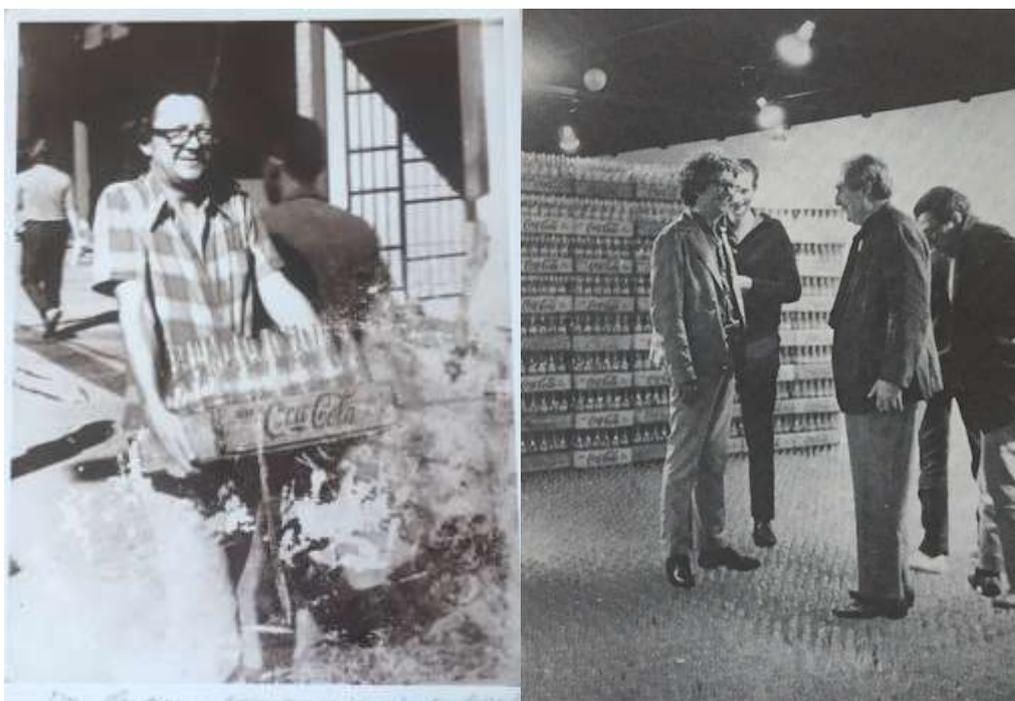
Frederico Morais diante do cartaz da série de exposições Agnus Dei, na Petit Galerie. Acervo Frederico Morais

A estreia de *A Nova Crítica* ocorreu na Petit Galerie, como crítica à série de exposições Agnus Dei, de Thereza Simões, Cildo Meireles e Guilherme Vaz. A primeira mostra foi a de Simões e reunia telas em branco, mas com títulos que descreviam situações. Meireles foi o segundo artista a expor e apresentou fotos que registravam seu trabalho apresentado na manifestação *Do Corpo à Terra* e o poste em que sacrificou as galinhas, além de três garrafas

de coca-cola, do projeto Inserções em Circuitos Ideológicos¹¹¹. A mostra que encerrou o ciclo foi a de Vaz, e compreendia um aviso na entrada da galeria de “desapropriação” de todos os visitantes.



Resposta de Frederico Morais ao trabalho de Thereza Simões, em A Nova Crítica, Petit Galerie. Acervo Frederico Morais.



À esquerda, Morais carrega caixas de garrafas de coca-cola vazias para sua resposta ao trabalho Inserções em Circuitos Ideológicos de Cildo Meireles. À direita: seu grande mestre, Mário Pedrosa, visita a exposição A Nova Crítica. Acervo Frederico Morais.

¹¹¹ Este trabalho já foi mencionado no 3º capítulo desta tese.

A resposta crítica de Frederico Morais à *Agnus Dei*, nos termos de *A Nova Crítica*, foi sua exposição homônima ocorrida em 18.07.1970. Nela, respondeu a Thereza Simões com a apresentação dos despojos de telas originalmente brancas colocadas em mictórios de bares localizados na Tijuca e Ipanema (a primeira semidestruída depois do primeiro palavrão escrito, e a segunda, com contundentes críticas ao governo Médici). Sobre os trabalhos de Cildo Meireles, comentou com 15 mil garrafas vazias do refrigerante, “gentilmente cedidas e transportadas por Coca-Cola Refrescos S.A”, além de fotos de um monge se auto imolando no Vietnã, legendados por textos bíblicos do Gênesis e Êxodo (MORAIS, 1995). O diálogo com o trabalho de Guilherme Vaz, foi a substituição de seu documento que ele denominara de “Projeto de exposição para assassinatos coletivos em alta escala” por um outro, expropriando o primeiro, numa clara ironia sobre o gesto simbólico dos agentes institucionalizados.

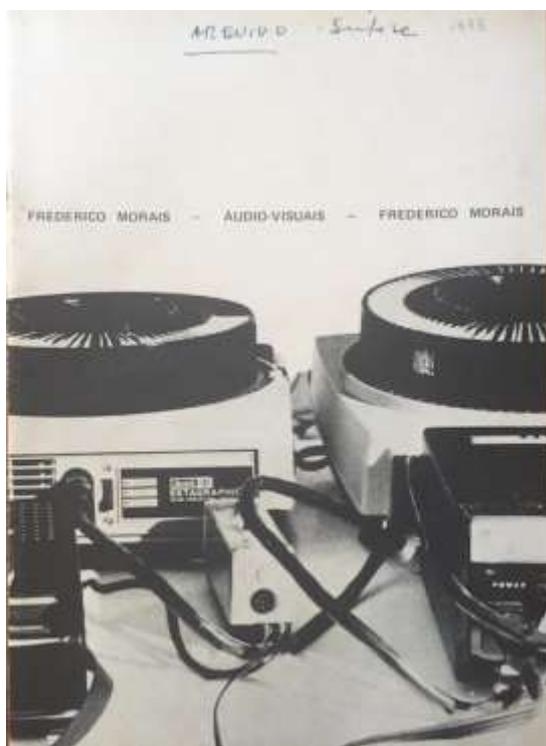
Numa das paredes, Morais colocou um painel com uma espécie de introdução à ação da *Nova Crítica* com trechos de artigos e ensaios que ele anotou desde 1958 (SAMPALHO, S/D). Numa imagem, aparece a visita do grande “guru” de Frederico Morais, Mário Pedrosa. Não foram encontrados relatos ou documentos que tratassem do que conversaram ou o que disse Pedrosa, o grande crítico moderno sobre a *Nova Crítica*. A exposição-crítica durou apenas algumas horas, tendo sido fechada sob ameaça de invasão da galeria pela polícia (MORAIS, 1995).

O segundo comentário que Morais fez nos termos de *A Nova Crítica* foi na forma de um audiovisual, em que eram confrontadas imagens (slides) dos trabalhos apresentados pelos artistas paulistas José Resende, Luiz Paulo Baravelli, Carlos Fajardo e Frederico Nasser, no MAM-RJ, com imagens de canteiros de obras da cidade, chamando a atenção do espectador para o que ele denominou de “arqueologia do urbano”, já ensaiado em sua apresentação de *O Corpo à Terra*. As imagens eram complementadas com uma espécie de memória sonora da cidade: sons de martelos hidráulicos, oficinas, sinos, água escorrendo, imagens que fluíam juntamente com textos de Bachelard, Molles e Langer. Este foi o momento em que ele buscou recursos audiovisuais para seu comentário crítico (MORAIS, 1973).

Em novembro de 1970, fez outro audiovisual comentando um trabalho de Artur Barrio, *O Pão e o Sangue de cada um*. Os dois audiovisuais e um terceiro, *Cantares* foram premiados no II Salão Nacional de Arte Contemporânea de Belo Horizonte. Esta foi a primeira vez em que um salão brasileiro reconhecia o audiovisual como expressão da arte atual, abrindo um campo ilimitado para os artistas, o da imagem projetada (MORAIS, 1973).

Na realidade, a *Nova Crítica* encerra-se com *Cantares*. A partir dele, os audiovisuais ganharam autonomia como trabalhos de arte, talvez pela dificuldade em manter um ritmo

dinâmico de críticas a partir de exposições ou pelo próprio processo ter se tornado para Frederico Moraes em artístico em si. Cantares foi premiado ainda no Salão da Eletrobras de 1971.



Em 1973, fez sua primeira mostra individual em São Paulo, no Museu de Arte Moderna. À esta altura seus audiovisuais já haviam participado de mostras no Paço das Artes (SP), Museu de Arte Contemporânea de Curitiba (PR), MAM-RJ, Galeria IBEU (RJ), da mostra Expo-projeção 73 e de salões de arte em Belo Horizonte, São Paulo e Rio de Janeiro, e seus audiovisuais já faziam parte dos acervos do Museu de Arte de Belo Horizonte, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e da galeria carioca Colletio. O catálogo da exposição traz apresentação de Aracy Amaral e textos de Mario Schenberg, Paulo Mendes de Almeida, Alair Gomes e do próprio Moraes, demonstrando a chancela que seu projeto artístico já tinha. Todos os críticos que participam do catálogo possuem visões progressistas com relação ao papel do crítico, mas escrevem sobre o resultado estético dos audiovisuais. Não podemos descartar que além da boa amarração conceitual e materialização visual, a rápida absorção de Frederico Moraes como artista deve-se ao seu lugar privilegiado no campo da arte brasileira. Apesar de um catálogo de exposição sempre representar uma amostragem restrita, ele demonstra os agentes e tipos de suporte recebidos no processo de legitimação de um artista. Os audiovisuais existiram paralelamente à escrita de suas colunas de jornais até o final dos anos 1970.

4.4 Domingos da criação – o museu exteriorizado, a imaginação no poder

Uma nova arte sempre exige uma nova educação do olhar e os parâmetros desta pedagogia vão sendo negociados entre os artistas, seus interlocutores e subsequentemente as instituições construídas ao seu redor. Como visto anteriormente, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro buscou desde seu começo apontar seus ponteiros com a arte mais avançada e o experimentalismo, oferecendo cursos e ateliês com artistas de vanguarda, a exemplo de Ivan Serpa.

No final dos anos 1960, diante de um novo cenário artístico, o MAM carioca inicia renovações em sua ação educacional e convida Frederico Morais¹¹² a assumir o departamento de cursos para levar estas mudanças adiante, devido muito provavelmente à grande repercussão de seu projeto Arte no Aterro. Segundo Lourenço (1999), são instalados cursos de Cultura Visual Contemporânea e Linguagem das Artes Plásticas, funcionando diariamente e com público selecionado por exame de ingresso. À tarde, há ateliês livres por técnicas (pintura, gravura, escultura e desenho) e curso de formação de plateias; aos sábados, o ateliê infantil, e no domingo, Curso Popular de Arte. Ele buscava uma integração entre os cursos e a ampliação da oferta de interação de um público amplo com o Museu.

Frederico Morais (2014) comenta sobre a pesquisa que ele empreendeu no MAM-RJ assim que assumiu o setor de cursos. Não havia metodologia “acadêmica”, segundo ele e a equipe era composta por monitores formados nos próprios cursos que Morais ministrava no Museu. Os monitores faziam enquetes que demoravam um tempo, eram anotadas e depois analisadas, somando quase 800 entrevistas. Ao receber o material completo, ele cartografou espacialmente e temporalmente o uso e a frequência do Museu, pois o interesse era compreender seus diversos usos e o frequentador real. Foram enumerados 12 espaços diferentes do MAM: exposições, cinemateca, biblioteca, cantina, restaurante, terraço, jardim, espaço dos pescadores, estacionamento dos automóveis. O mapeamento temporal baseou-se na divisão por turnos: o Museu de 6h da manhã ao meio-dia, de meio-dia às 18h, das 18h à meia-noite e de meia-noite às 6h. O resultado da pesquisa surpreendeu a equipe e fez Frederico Morais perguntar-se sobre qual seria o verdadeiro acervo do Museu.

E a gente notou, por exemplo, que de 6h da manhã ao meio-dia, o lado de fora do museu era ocupado pelas babysitters que cuidavam dos filhotes das madames. O horário de meio-dia às 18h era o horário padrão do Museu,

112 Morais faz parte do grupo fundador da Unidade Experimental do MAM-RJ, juntamente com Cildo Meireles, Guilherme Vaz e Luiz Alphonsus, em 1969. Sobre este assunto consultar LOPES (2013).

quando a galeria estava aberta. Das 18h à meia-noite, naquele tempo, com a minha reforma de curso, a gente tinha programação noturna. Das 18h às 20h, por exemplo, eu dava um curso que na verdade era uma espécie de fórum, sempre com conferências sobre variados assuntos, não apenas sobre arte, mas sobre política, economia, história em quadrinhos. Uma tentativa de atrair os funcionários públicos do centro da cidade para que, antes de voltar para casa, passassem pelo Museu, assistissem ao curso ou simplesmente paquerassem ou namorassem. E de meia-noite às 6h era um museu marginal, com prostituição masculina e feminina. (...) A ideia final da pesquisa era, definidos os horários e espaços, definir o frequentador-tipo do museu. Seleccionamos os frequentadores e passamos um dia com cada um deles. Fomos às suas casas, conhecemos seus pais, seu trabalho etc. E a ideia final era reunir esses frequentadores para que discutissem, se conhecessem e digladiassem, pois percebemos que haviam circuitos dentro do Museu. (...) Percebemos então, que as pessoas iam ao Museu não necessariamente para ver obras, mas porque buscavam respostas e não sabiam sequer qual era exatamente o problema. Talvez conseguissem, vendo alguma exposição. Ou, talvez, só andando ali naquele espaço agradável, tivessem a solução para suas inquietações e dúvidas. (MARQUEZ, 2014, p. 43)

A pedagogia de Frederico Morais estava entrelaçada com sua militância crítica em busca de novos parâmetros de julgamento e leitura da nova arte, novas lentes para se enxergar uma nova arte. Seu método de ensino buscava criar relações entre a obra de arte e o mundo não apenas através da teoria mas em contato direto com todos os aspectos sensoriais e contextuais de um trabalho, algo que se evidenciava em sua prática curatorial também. As aulas de História da Arte que ele lecionava no MAM-RJ (antes de assumir a coordenação de cursos), por exemplo, eram permeadas por uma forte exploração do universo dos artistas no cotidiano por meio de experiências diretas com os materiais, as estratégias e as ideias usadas pelos artistas em movimentos históricos.

E, como professor de História da Arte, sempre procurava evitar que meus alunos restringissem sua pesquisa a uma leitura de enciclopédia (naquela época não havia Google), ou que, simplesmente, pegassem um texto e apresentassem uma análise escrita. Eu forçava frequentemente que fizessem algum comentário sobre, por exemplo, a *Pop Art* ou a *Minimal Art* não como um texto, mas como um objeto que fosse correspondente à leitura que tinham da *Pop Art* ou da *Minimal Art*. Por outro lado, quando eu queria falar, por exemplo, da *Pop Art*, eu levava meus alunos para supermercados ou feiras livres. E quando eu queria falar de arte minimalista, levava meus alunos para percorrer a área industrial do Rio de Janeiro e ver aquelas estruturas minimalistas dos gasômetros, dos silos etc. Quando fui falar de *Land Art*, alugamos tratores para escavar a areia da Barra, que na época não era essa Barra especulativa, kitsch e chatérrima de hoje, eram areias brancas. Pegava um capítulo da história e estabelecia ligações com a vida cotidiana. (MARQUEZ, 2014, p. 43)

A interconexão e a fricção entre o dentro e o fora da obra de arte e da instituição parece ser outro pilar da atuação de Frederico Morais nos anos 1970. Ele faz um duplo exercício de se colocar dentro do fazer artístico e fora do fazer artístico, de observar o dentro da obra e o fora (o contexto) da obra como aspectos interdependentes. Estar dentro da instituição, mas numa posição periférica (não era o curador das exposições do Museu e responsável pelo acervo) ofertou a Morais uma grande margem de liberdade para ousar, colocar a “imaginação no poder” (MARQUEZ, 2014). Foi observando a sociedade carioca e a baixa frequência do MAM-RJ no verão que ele chegou à ideia dos *Domingos da Criação*, que ocorreram no último domingo do mês entre janeiro e julho de 1971, na parte externa do Museu.

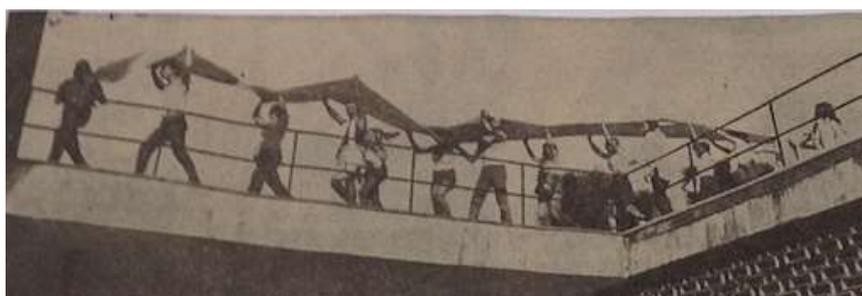


Foto de Alberto França publicada no Jornal do Brasil documentando o Tecido do Domingo, agosto de 1971. Acervo Centro de Documentação do MAM-RJ

Foram seis edições: “Um domingo de papel”, “O domingo por um fio”, “O tecido do domingo”, “Domingo terra a terra”, “O som do domingo” e “O corpo a corpo do domingo”. “Os títulos de cada manifestação indicavam não apenas o material base dos diversos encontros, mas também a tentativa de discutir o próprio conceito do domingo, como parte de uma estrutura de lazer no âmbito de uma sociedade dominada pelo trabalho improdutivo e mal remunerado e por um lazer repetitivo e pouco criativo” (MORAIS, 1995, p.319). Havia a percepção na época da importância de um lazer criativo contra o consumo burocrático das mesmas atividades, como os clubes sociais, mas Morais não apercebeu-se do enorme poder disruptivo de juntar multidões para fazer “arte” coletivamente em plena época de chumbo da Ditadura Militar. Mudar a rotina do domingo poderia ser compreendido como fazer a sociedade sair de “sua normalidade”, sendo, portanto, uma proposta transgressora. As manifestações ocorriam ao longo de todo o domingo, com a participação de um público heterogêneo, crianças, adultos, todas as classes sociais e artistas. O projeto chamou a atenção da imprensa e passou a ser anunciado e registrado além das colunas especializadas de artes plásticas, saindo muitas vezes nas primeiras páginas dos jornais, com ampla cobertura de fotos do que havia ocorrido no dia anterior. No último Domingo da Criação, participaram 10 mil pessoas, segundo contagem dos organizadores. “O Museu protegia um pouco, apesar de a polícia do museu viver cercada de radiopatrulha e, às

vezes, levar pessoas para dentro do Museu para torturar”. (MARQUEZ, 2014, p. 60)



Jornal do Brasil de 27 de abril de 1971, primeiro caderno, registrando um dos Domingos da Criação. Acervo Centro de Documentação do MAM - RJ

As premissas artísticas dos Domingos da Criação apoiavam-se na capacidade universal da criatividade humana e na possibilidade de estimulá-la a partir de um ambiente aberto, estimulante e livre, sem script ou professores para dizer o que deveriam e como deveriam fazer. Os pressupostos teóricos eram:

- 1) todo e qualquer material, inclusive o lixo, pode servir à realização de trabalhos de arte;
- 2) todas as pessoas, independente de sua condição social, econômica ou cultural, são inatamente criadoras e podem exercitar sua criatividade se não forem impedidas a isso;
- 3) em seu estado atual, a arte substituiu o objeto pela atividade;
- 4) na arte-atividade, é cada vez menor a distância entre o artista e o público;
- e 5) o museu de arte não se limita mais à guarda e conservação de obras-primas, mas deve criar espaços para propostas de arte pública abertas à participação coletiva. (MORAIS, 1995, p. 319).



Registros dos Domingos da Criação feitos pelo fotógrafo Raul B. Pedreira Filho.
Arquivo Frederico Morais.

Estava claro para Frederico Morais que “ao mesmo tempo que dizia que todas as pessoas são potencialmente criativas, também dizia que nem todas as pessoas criativas são artistas. E nem todos os artistas são necessariamente criativos, porque muitos não passam de burocratas da arte” (MARQUEZ, 2014, p.46). Nota-se nos comentários de Morais a respeito desta questão de haver criatividade ou não no trabalho de artistas, uma ausência de problematização do processo de legitimação de certos tipos de arte e artistas, sendo ele próprio um desses agentes legitimadores. Também não questiona seu lugar privilegiado no circuito da arte na hora em que se lança em seu trabalho artístico e é rapidamente absorvido por ele.

4.5 Centro Brasileiro de Crítica de Arte

Em 1972, a Associação Brasileira de Crítica de Arte (ABCA) comemorou o seu vigésimo aniversário como entidade legal com um evento chamado Semana da Crítica, entre 24 e 29 de janeiro, dividido entre a Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro,

onde ocorreu uma mostra de filmes sobre arte no Brasil, e no Museu da Imagem e do Som, onde foram gravados depoimentos de sócios fundadores da entidade Antonio Bento, Quirino Campofiorito e Mário Barata (dos demais, Sérgio Milliet já havia morrido e Mario Pedrosa encontrava-se no exílio no Chile) e acontecido as conferências de José Roberto Teixeira Leite e Vera Pacheco Jordão. No encerramento seriam distribuídos prêmios, um a Di Cavalcanti (declinado pelo artista) e outro ao crítico do ano. O evento contou com apoios do Banco Denasa de Investimentos, Companhia IBM do Brasil, dos joalheiros H. Burle Marx e H. Stern, que proporcionaram fundos e troféus aos prêmios da crítica, e dos galeristas Franco Terranova (Petit Galerie), Giovanna Bonino (Galeria Bonino) e de Stela Eurico Cruz (Galeria Chica da Silva). Um almoço de confraternização foi ofertado pelo adido cultural da Embaixada Argentina, Rubem Vela.

No programa distribuído no primeiro dia do evento, o presidente Antonio Bento fazia um breve retrospecto dos 20 anos de atuação da ABCA. Durante as duas décadas, a associação havia realizado três colóquios, um dos quais na esfera das assembleias extraordinárias da AICA (o Congresso extraordinário ocorrido em Brasília, Rio de Janeiro e São Paulo, em 1959) e dois congressos nacionais: o primeiro por ocasião da abertura da I Bienal de São Paulo, em 1951, quando ainda não estava registrada como pessoa jurídica, e o 2º por conta da VI Bienal de São Paulo, organizada por Mário Pedrosa. Segundo Antonio Bento, neste segundo congresso haviam sido discutidos temas importantes para a crítica e a arte brasileira da época e em que foram adotadas vinte resoluções, publicadas posteriormente com a primeira Revista Crítica de Arte¹¹³. Não são citados no documento as batalhas travadas havia pouco tempo pela liberdade de expressão artística, quando Pedrosa era presidente da associação, ou mesmo a situação em que se encontrava conceitualmente diante da nova arte e do contexto político e social distinto de sua fundação.

113 A Revista Crítica de arte só teve quatro números editados em 1962, 1975, 1979 e 1983, devido a fatores financeiros.



Capa da primeira revista Crítica de Arte.
Acervo Quirino Campofiorito.

Havia uma outra versão do saldo da atuação da ABCA, que foi trazido a público com a entrega de um documento logo após o almoço comemorativo da associação. Tratava-se de um manifesto de fundação do Centro Brasileiro de Crítica de Arte, assinado por Frederico Moraes, Mario Barata, Maria Eugénia Franco, Waldemar Cordeiro e Roberto Pontual. O texto foi publicado na íntegra numa matéria intitulada *Críticos Divergem e fundam novo órgão*, sem autoria, na Folha de São Paulo (sucursal Rio de Janeiro), no dia 26.01.1972, e a durante um mês os jornais o Globo e Diário de Notícias trariam à tona as divergências e dissidências dentro da associação. De um lado o presidente e o vice-presidente reeleitos Antonio Bento e José Roberto Teixeira Leite, além de Walmir Ayala, e de outro os signatários do Manifesto, que dizia:

Nos últimos vinte anos, a ampliação da infraestrutura material na organização da atividade artística – museus, galerias, mostras internacionais, publicações, simpósios, escolas superiores e intercâmbio – possibilitou maior envolvimento da arte com os outros setores da vida e da ciência. Daí o caráter operacional e interdisciplinar da arte atual”.

Esta problemática confere à crítica – entendida fundamentalmente como relacionamento e diálogo – uma nova dimensão, tornando-a responsável direta no processo da criação. A crítica atua, assim, no cerne da obra de arte, ampliando e multiplicando os seus significados.

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.

No momento em que a crítica não consegue acompanhar essa nova infraestrutura material e não se dá conta de seu papel vital de acelerador da atividade artística, ela se marginaliza e freia essa mesma atividade, na medida em que encara o novo com olhos velhos. Por considerar que, externamente, a Associação Brasileira de Críticos de Arte, sobretudo nos últimos anos, não assumiu seu papel vitalizador na arte brasileira, e que internamente não tem propiciado diálogo amplo e criador entre seus membros, os signatários deste documento decidiram dela desligar-se, vinculando-se apenas à Associação Internacional de Críticos de Arte, em sua seção livre.

Tal decisão significa um compromisso com a atividade crítica posta em prática conforme as exigências específicas do momento atual. É com esses objetivos gerais que, simultaneamente, fundamos o Centro Brasileiro de Crítica de Arte, aberto a todos os críticos que se integrem neste movimento”. (LOPES, 2014)

No dia seguinte à publicização do manifesto, Frederico Morais detalha, no Diário de Notícias, as razões por trás do desligamento do grupo e da criação da nova entidade. Considera que a ABCA desenvolve-se “monótona e melancolicamente” e age de forma academizante, marginalizando o verdadeiro processo criador da arte brasileira. Acusa que tanto o artista escolhido para o prêmio, Di Cavalcanti, ser um artista que deveria ter sido premiado há várias décadas, afirma que o eleito “crítico do ano” era alguém inexpressivo no cenário artístico brasileiro. Há ainda insatisfação com a reeleição da chapa e a falta de diálogo que não permite a renovação da liderança “Tanto a reeleição da diretoria como a escolha do crítico se fazem como nas vezes anteriores e em todos os momentos graves, na base dos votos por procuração – o que afasta o diálogo. Na base do fato consumado elimina-se o livre debate das ideias. Ora, o exercício da crítica é justamente esse – discutir” (LOPES, 2014, p. 110).

A resposta do presidente da ABCA vem em formato de entrevista com José Roberto Teixeira Leite (vice-presidente da entidade e crítico do jornal O Globo), em 02.02.1972. Considera a reação dos dissidentes descabida e um gesto contestatório, atacando Morais: “Em relação ao crítico mais avançado do Brasil, creio que continua sendo o nosso velho amigo Mario Pedrosa, e não qualquer dos dissidentes. Lamentamos muito, mas não podemos considerar, por exemplo, como nova modalidade de crítica uma exposição de caixas de Coca-Cola. Seria quando muito uma manifestação promocional e nunca uma nova concepção de crítica”. (LOPES, 2014, p. 113). Fica evidente que além de uma luta pela presidência da Associação Brasileira de Crítica de Arte, praticada há anos pelo mesmo grupo, havia uma cisão muito clara de entendimento do que poderia a crítica naquele momento. A leitura feita tanto por Antonio Bento quanto por Walmir Ayala, em 22.02.1972, também na coluna de José Roberto Teixeira

Leite, no O Globo, sobre a atuação de Frederico Morais evidencia grande reprovação de sua chamada “nova crítica”. Mais do que um conflito de poder, estavam em jogo perspectivas distintas do que poderia a crítica no início dos anos 1970.

O Centro Brasileiro de Crítica de Arte conseguiu um total de 20 afiliados, mas não chegou a propor ou mesmo a realizar nada. Tratou-se, de fato, da materialização de um sintoma de desconforto, de inadequação ao instituído e uma aposta no que poderia ser. A questão é que 10 anos depois, encontra-se na lista de afiliados da ABCA (ANEXO R), Frederico Morais e Maria Eugenia Franco. A falta de acesso aos arquivos da associação, assim como a outros documentos e depoimentos não nos deixa analisar em profundidade os eventos posteriores. Há apenas uma suposição de que posicionamentos extremados ocorreram num período de afirmação da experimentalidade da Arte Contemporânea. A partir de 1975, já entravam em cena outra crítica e outras questões, a exemplo da Revista *Malasartes*, fundada pelos artistas Cildo Meireles, Waltércio Caldas, Carlos Vergara, Bernardo de Vilhena, Carlos Zílio, Luiz Baravelli, José Resende, Rubens Gerchman e o jovem crítico Ronaldo Brito. Nesta altura, Frederico Morais já não precisava atuar como guerrilheiro. Suas crenças estéticas já haviam se consolidado. Isso não significa que sua ação tenha perdido importância para o emergente campo da curadoria. Pelo contrário, Morais será considerado figura relevante no debate curatorial até sua curadoria da I Bienal do Mercosul, em 1996.

5 WALTER ZANINI

5.1 Walter Zanini: o curador institucional

Quando discute-se a curadoria no Brasil, Walter Zanini é um nome incontornável. Sua gestão à frente do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, entre 1963 e 1978, tornou-se um caso exemplar de uma instituição que concomitantemente estabelecia padrões profissionais de gestão de acervo e criava espaço para a produção experimental emergente. A literatura existente sobre a atuação e pioneirismo de Zanini, principalmente o amplo estudo empreendido por Cristina Freire em artigos e na publicação *Walter Zanini: escrituras críticas*, em que é a organizadora, apresenta um panorama geral de suas premissas críticas, projetos e interesses. O material desenvolvido por Dária Jeremtchuck (2012), Adriana Palma (2014) e outros pesquisadores em artigos e dissertações também esmiuçam os projetos curatoriais de Zanini, principalmente as JACs (exposições Jovem Arte Contemporânea) apontando sua importância no cenário museológico brasileiro. Entretanto, sentimos falta de uma leitura sociológica de seu percurso intelectual e profissional, além de uma contextualização de seu projeto de museu e de suas escolhas de vanguarda em relação às que existiam na época feitas por seus pares, numa rede de inter-relações e disputas. É este norte que nos orienta neste capítulo. Interessa-nos de sobremaneira suas iniciativas em firmar associações e organizações como índices de sua vontade em consolidar a profissionalização do campo artístico e institucional no Brasil. Portanto, nossa análise não será exaustiva sobre sua performance, mas pontual, focando-se em aspectos que o localizam como mais uma peça na complexa engrenagem da solidificação da prática da curadoria no país.

5.1.1 Percurso Formativo

Não conseguimos ter acesso à família de Walter Zanini ou entrar em contato com documentos que nos desse uma noção de como era sua família. Sabe-se apenas que o pintor Mario Zanini era seu tio e que seu irmão Ivo Zanini (1929-2013) também era jornalista e crítico de arte, sendo membro da Associação Brasileira de Crítica de Arte e atuante na imprensa cultural durante mais de quatro décadas.

Walter Zanini (1925-2013) estudou simultaneamente Economia na Faculdade de Ciências Econômicas de São Paulo (1948-1951) e Jornalismo na Faculdade Casper Líbero (1949-1951), mas enveredou pela imprensa. Seu começo de carreira deu-se na cobertura da I

Bienal de São Paulo (1951) pelos jornais Tribuna da Imprensa e O Tempo. Sobre a segunda edição do evento paulista, as matérias que escreveu foram para o jornal O Tempo. O interesse pela área de artes plásticas estava presente, portanto, desde seu início de vida adulta, e a busca por especialização também começa cedo¹¹⁴. Assim como Aracy Amaral, Zanini vivencia durante seu período de formação o clima de ebulição artística que São Paulo oferecia com o adensamento institucional do final dos anos 1940 e os novos horizontes profissionais abertos pela autonomização do campo da arte. Se os primeiros postos de direção dos dois novos museus o MAM-SP e o MASP inicialmente ficaram a cargo de estrangeiros com formação acadêmica e experiência profissional mais sólida do que seus pares brasileiros, este cenário seria diferente quando no início dos anos 1960 é fundado o Museu de Arte Contemporânea da USP. Após quase oito anos de estudos na Europa, Walter Zanini tinha qualificações acadêmicas compatíveis para o novo posto de trabalho.

Seu trajeto de estudos aponta para um claro investimento num novo domínio: a história da arte e a museologia, principalmente no que concerne a Arte Italiana Renascentista, mas também a arte do Século XX. Com uma bolsa do governo francês, embarca para Paris para fazer nova graduação em Arte e Arqueologia obtendo o grau, em 1956, de Licence èn Lettres d'Art et d'Archéologie pelo Institut d'Art et d'Archéologie de l'Université de Paris, onde estudou História da Arte Moderna, História da Arte na Idade Média, História da Arte Antiga, Estética e Ciência da Arte. Durante este período de estudos, Zanini atende a cursos de aperfeiçoamento na École du Musée du Louvre com Jean Cassou (Histoire de la Peinture au XIXe et au début du XXe Siècle), Germain Bazin (Museologie) e P. Devambrez (Céramique Antique – Grèce, sendo este curso com várias etapas e frequentado entre 1954 e 1958).

Em 1956, Zanini recebeu nova bolsa de estudos, mas desta vez da Fondazione Amerigo Rotellini, de São Paulo, para financiar o aprofundamento de seus estudos na Itália. Na Universidade de Roma, cursa História da Arte Italiana da segunda metade do Quattrocento, com Mario Salmi, Pintura Tardo-arcaica – tutorial linguístico, com M. Pallottino, e Pintura Pompeiana, História da Arqueologia com Bianchi-Bandinelli e História da Arte Moderna – Arte do Século XX, com Lionelo Venturi. Ao retornar para a França, inicia uma pós-graduação, também financiada pelo governo francês, em Arte e Arqueologia na Université de Paris (1957-1958) sobre o tema *La Peinture à Ferrara entre 1450 -1500*. Este estudo foi a base para sua tese de doutorado *La Peinture à Ferrara et ses rapports avec les écoles contemporaines dans la*

114 Curioso notar que no memorial para concurso de professor titular, Walter Zanini não cita nenhum de seus textos escritos para a imprensa, o que pode nos levar a crer que não considerava relevante seu início profissional no jornalismo, colocando ênfase na sua trajetória de historiador da arte e curador.

seconde moitié du Xve Siècle, orientada pelo renomado historiador e crítico de arte André Chastel¹¹⁵, ocorrido entre 1958 e 1961. Sua formação ainda passou por Londres, no período de 1958-1959. Como “Research student” atendeu a várias disciplinas de História da Arte concernente ao seu recorte histórico da tese que ofertadas no Courtauld Institute of Art da Universidade de Londres por proeminentes professores: J. Wilde (XVth Century Painting in North Italy), A. Blunt (Nicolas Poussin), J. White (Giotto/Vasari, Donatello), E.H. Gombrich (Ghiberti), J. Shearman (Florentine Painting) e M.D. Whitney (Flemish XVth Century Painting). Neste período, enquanto desenvolvia suas investigações acadêmicas, iniciou a fazer apresentações de artistas em catálogos de mostras: *Artistes Brésiliens de Paris*, na Galeria Hèlène Dale, em Paris; *Three Brazilian artists (Chaves, Kracjberg e Piza)*, na Drian Gallery, em Londres; e *Rossini Peres*, em *Ausstellung des Clubs*, em Bonn (Alemanha).

De volta ao Brasil em 1961, inicia sua colaboração para o Suplemento Literário de O Estado de São Paulo já como um *connaisseur* e historiador da arte e esta participação no caderno dominical ocorrerá em paralelo às atividades de curador e professor. Seus artigos versaram sempre sobre arte de várias épocas como em “Cerâmica Grega”, “Desenhos de Frans Post”, “Artistas Flamengos e Italianos do Séc. XV”, “Impressões do XVIII Salão de Maio” e “Surrealismo em efervescência”. Além disso, traz a público discussões sobre aspectos institucionais da arte, como em “Nós e a História da arte” e “Problemas Museológicos”.

Sua entrada no ensino superior dar-se em 1962, quando inicia suas atividades como professor de História da Arte, no Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP. Pouco depois, em 1963, iniciaria a ministrar aulas de História da Arte no curso de Cenografia da Escola Dramática de São Paulo. O ingresso de Walter Zanini na Universidade de São Paulo coincidiu com a grande virada que um dos principais museus do Brasil na altura deu: o fechamento do Museu de Arte Moderna de São Paulo e a doação de seu acervo para a Universidade de São Paulo, concretizada em 1963. Havia uma expectativa no meio artístico paulista de que Mário Pedrosa, até então considerado o maior nome da crítica de arte brasileira, continuasse à frente do museu em sua nova fase. Entretanto, o estatuto da universidade impedia que o cargo fosse ocupado por alguém alheio à entidade. O recém-ingresso professor de História da arte e estudioso também de museologia Walter Zanini foi acionado para catalogar a nova coleção e em pouco tempo já era o responsável pela implementação da nova instituição.

Todos os estudos encontrados para esta pesquisa analisam o MAC-USP de forma

115 Chastel (1912-1990) foi bastante inspirado no método Warburg de análise de imagens. Sua metodologia de pesquisa apoiava-se no contato direto com a obra de arte. Apesar de se especializar pela Arte Renascentista Italiana, Chastel também escrevia sobre arte de outros períodos.

isolada, como se sua história, assim como a do MAM-SP não fosse fraturada. Quando estudamos qualquer uma das duas instituições precisamos percorrer os arquivos de ambas e mais o da Fundação Bienal de São Paulo para tentar ligar os fios, juntar informações que estão espalhadas. Ao menos os primeiros anos do Museu de Arte Contemporânea necessitam ser abordados em comparação com os últimos anos do Museu de Arte Moderna e contextualizado às ideias que cercavam os museus naquele momento histórico, e neste sentido, torna-se importante observar o quanto Walter Zanini acaba por materializar desejos e intenções de Mário Pedrosa, por exemplo. Ao mesmo tempo, torna-se relevante atentar para o próprio desenvolvimento de sua prática curatorial no decorrer de 15 anos como Diretor do MAC-USP, a partir de suas reflexões a respeito do que deveria ser um museu de arte contemporânea e como deveria ser sua relação com as produções artísticas emergentes.

5.2 Novo museu, velhos desejos

Desde que a Bienal de São Paulo foi criada, o Museu de Arte Moderna orbitava ao seu redor. A demanda financeira e de energia era imensa o que acabava prejudicando as atividades regulamentares do museu. A separação entre o MAM-SP e a Bienal era a maneira encontrada pelo fundador de ambas para que as duas sobrevivessem. Entretanto, Ciccillo Matarazzo escolheu ficar com o evento, destinando a salvaguarda de seu acervo e de sua esposa à Universidade de São Paulo. Ao fazer um balanço de sua curta gestão no Museu de Arte Moderna de São Paulo, Mário Pedrosa afirma que de fato a instituição não funcionava plenamente. Como visto no capítulo 2, seu projeto englobava entre outras coisas: democratizar o acesso ao acervo com mostras circulantes pelo interior do estado e pelo país, vislumbrando ainda a possibilidade de criar-se uma rede de intercâmbios com a América Latina e seu interesse em fazer do museu um lugar vivo, espaço de experimentação e de invenção. Diante da realidade encontrada no MAM-SP, entre elas a falta de verbas, a escassez de pessoal e o volume de trabalho que uma bienal demanda, suas propostas ficaram apenas no terreno das intenções.

Walter Zanini vinha de uma larga convivência com instituições museológicas europeias e tinha um preparo intelectual e acadêmico de como fazer funcionar um museu, apesar de ainda não ter a experiência de gestão e ter uma leve inserção no meio de arte paulista e brasileiro. Contudo, como mencionado anteriormente, era uma pessoa com conhecimento e disponibilidade para levar a cabo não apenas a consolidação das funções previstas para um museu (conservação, ampliação e pesquisa da coleção, dinamização do acervo com mostras temporárias e atividades educativas), mas também para implementar as aspirações de um museu

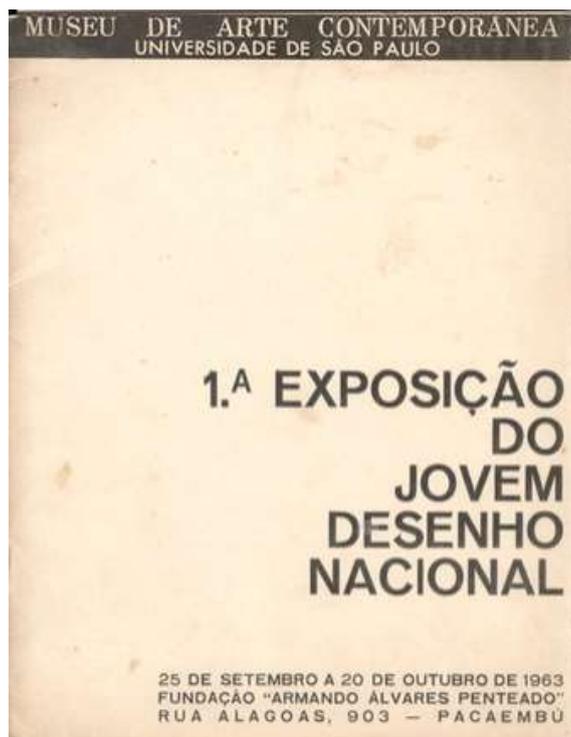
extramuros, itinerante. É no decorrer da vivência com o acervo e as demandas dos jovens artistas que o curador vai se formando e se consolidando. Apesar da luta constante por verbas, a USP deu à nova instituição e a Zanini certa estabilidade para a realização de sua proposta, mesmo com a eclosão da ditadura e as perseguições políticas que atingiram a universidade, mas que não chegaram até o MAC.

Entre a carta de despedida de Mário Pedrosa à sua equipe, datada de 05.02. 1963 (ANEXO S)¹¹⁶ e a primeira exposição do Museu de Arte Contemporânea sob a coordenação de Walter Zanini, *Pintura Contemporânea do México*, aberta em 08.05.1963, foram três meses¹¹⁷. Em junho do mesmo ano, o Diretor do MAC era convidado para a primeira reunião do Comitê do ICOM para os museus de arte moderna, presidido por seu ex-professor Jean Cassou. No encontro ocorrido em outubro de 1963, estiveram presentes curadores dos principais museus de arte nova do mundo e foram discutidos muitos tópicos urgentes para este tipo de instituição museal em especial qual a singularidade deste museu, como relacionar-se com os artistas e como manter-se aberto para o futuro (ZANINI, 1964). O encontro é relatado pelo jovem diretor no texto “Problemas Museológicos” publicado no Suplemento Literário, em janeiro de 1964, que menciona sua intervenção a respeito do projeto de tornar o acervo do MAC circulante. Membro ativo do ICOM¹¹⁸ desde o início de sua gestão, Walter Zanini vai construindo seu pensamento na troca com seus pares internacionais e no contato direto com as questões trazidas por sua instituição, que tinha de início um acervo de arte moderna, e com a arte em transformação, já que se tratava de um museu de arte contemporânea.

116 As titulações de Walter Zanini obtidas no Exterior foram reconhecidas pela USP no dia 19 de fevereiro de 1963, conforme seu Memorial.

117 Segundo Freire (2013), a equipe do novo museu era composta do Diretor, uma secretária e um faz tudo que atuava como montador, motorista e funcionários da limpeza e segurança. Depois foram agregados à equipe assistentes como Aracy Amaral e outros orientandos.

118 Walter Zanini participou da maioria dos congressos e encontros e mesmo quando não podia estar presente fisicamente, enviava suas considerações aos coordenadores dos comitês.



Capa do catálogo da I Exposição do Jovem Desenho Nacional. Acervo MAC-USP

No primeiro ano de gestão, foi criada a exposição Jovem Desenho Nacional¹¹⁹ e na sequência, a Jovem Gravura Nacional, que funcionavam como os salões, com inscrições abertas e júri de seleção e premiação. As mostras alternavam-se a cada ano e ocorriam numa grade de programação que contemplava exposições do acervo, novas aquisições e mostras de artistas estrangeiros, numa clara conexão com a Bienal de São Paulo¹²⁰. As mostras itinerantes da coleção iniciaram-se em 1963, com cinco exposições no interior paulista e no ano seguinte elas rumaram para outros estados como o Rio Grande do Sul, Minas Gerais e Paraná, chegando a somar 32 itinerâncias no ano de 1969 (JAREMTCHUCK, 2012). Por esta época, já estava em marcha a ideia de fazer um Trem das Artes, estrutura que não apenas deslocasse o acervo, mas o guardasse e o exibisse país afora. O projeto chegou a ser desenhado por Lina Bo Bardi, mas não saiu do papel.

Nota-se pelo perfil que as mostras vão adquirindo no final dos anos 1960 e início dos 1970, como MAC-USP vai respondendo à erupção da Arte Contemporânea. O primeiro indício é a transformação dos certames Jovem Desenho Nacional e Jovem Gravura Nacional em Jovem

119 A primeira edição aconteceu nas dependências da FAAP, entre 25/09 e 20/10.

120 Até a morte de Francisco Matarazzo Sobrinho ele foi parte do conselho consultivo do MAC e presidente da Fundação Bienal de São Paulo. Entre 1963 e os anos 1980, quando teve sua sede própria no campus da USP, o Museu de Arte Contemporânea funcionou no mesmo prédio da Bienal, encontrando-se até hoje seu arquivo.

Arte Contemporânea (ANEXO T), em 1967. A abolição de restrição de linguagem aponta para a conscientização da problemática da categorização da arte emergente. Neste ano, o IX Salão de Arte Moderna do Distrito Federal, organizado por Frederico Moraes, também tentava endereçar a questão, mas buscou acrescentar uma nova categoria para tentar lidar com a multiplicidade: o objeto.

Sob o nome Jovem Arte Contemporânea (apelidadas de JACs), poderiam ser aceitos todos os tipos de trabalho e manifestações de artistas com menos de 35 anos, sendo, portanto, o conceito de jovem delimitado pelo fator idade.



Imagens panorâmicas da I JAC, 1967. Foto: acervo MAC-USP.



Imagem geral da III JAC (1969) que apresenta instalações, objetos e pinturas.

Foto: acervo MAC-USP



V JAC, 1971. Mural da jovem poesia. Foto: acervo MAC-USP.

A VI JAC, realizada em 1972, tem sido bastante estudada por conta de seu caráter radical. Após um intenso debate na edição anterior entre Walter Zanini e os artistas sobre a pertinência e relevância dessas mostras, chegou-se ao formato de uma experiência que seria desafiadora ao *modus operandi* das instituições: uma exposição em que os participantes não passassem por um júri, ou seja, pela autoridade de um crivo crítico. O filtro, já que não seria possível expor todos os interessados, seria o acaso a partir de um sorteio. Destarte, o espaço do Museu de Arte Contemporânea foi separado em 84 lotes e eles foram sorteados entre os artistas inscritos. A JAC 72 ocorreu entre 14 e 28 de outubro, atendendo a seguinte sequência: 14.10, às 15h, houve o sorteio dos lotes. Entre 16h e 18h foi o período de permutas e houve até quem vendesse seu lote.

No dia 16 de outubro, iniciaram-se os processos e a montagem, em que o público poderia acompanhar, já que não se tratava de uma montagem de uma exposição convencional, mas a ação em si já era a manifestação. No release do evento (ANEXO U), são explicitadas as intenções da iniciativa: “deslocar a ênfase do objeto produzido para os processos de produção artística e provocar uma tomada de consciência das significações desses processos”. Para isso, poderiam inscrever-se artistas nacionais e internacionais residentes ou não no Brasil, sem limite de idade e apresentando qualquer técnica ou linguagem artística. As propostas seriam debatidas publicamente nos dias 26 e 27 de outubro e três verbas de pesquisa (prêmios) seriam atribuídas por três comissões: uma formada pelos coordenadores do evento, outra por uma comissão especial e a última seria votação dos presentes.

Foram sorteados artistas que já gozavam de reconhecimento institucional como Robert Smith (EUA), Arthur Piza, Evandro Carlos Jardim, Rubens Gerchman e Flávio Shiró (o segundo artista a ter uma individual no MAC) e artistas emergentes mas já legitimados pelo meio de arte como Claudio Tozzi, Anésia Pacheco e Chaves, Carlos Pasquetti, Amelia Toledo, Donato Ferrari, Gabriel Borba Filho, Alex Vallouri e Gastão Magalhães. O sorteio juntou estes artistas a aspirantes como a Equipe do Colégio Estadual Martins Pena e Colégio Estadual Vila Mazzei, embaralhando hierarquias e o processo de legitimação dentro da instituição, gesto só possível porque feito por pessoas já legitimadas do campo da arte. Após permutas, o grupo final de participantes contou ainda com Jannis Kounellis, Sérvulo Esmeraldo, Artur Barrio e Tomoshige Kusuno.

MAC-USP
MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA

OUTUBRO

14 EXPOSIÇÃO JOVEM ARTE CONTEMPORÂNEA - 1ª DIA	16 EXPOSIÇÃO JOVEM ARTE CONTEMPORÂNEA - 3ª DIA	17 EXPOSIÇÃO JOVEM ARTE CONTEMPORÂNEA - 4ª DIA	18 EXPOSIÇÃO JOVEM ARTE CONTEMPORÂNEA - 5ª DIA	19 EXPOSIÇÃO JOVEM ARTE CONTEMPORÂNEA - 6ª DIA	20 EXPOSIÇÃO JOVEM ARTE CONTEMPORÂNEA - 7ª DIA
21 EXPOSIÇÃO JOVEM ARTE CONTEMPORÂNEA - 8ª DIA	23 EXPOSIÇÃO JOVEM ARTE CONTEMPORÂNEA - 10ª DIA	24 EXPOSIÇÃO JOVEM ARTE CONTEMPORÂNEA - 11ª DIA	25 EXPOSIÇÃO JOVEM ARTE CONTEMPORÂNEA - 12ª DIA	26 EXPOSIÇÃO JOVEM ARTE CONTEMPORÂNEA - 13ª DIA	27 EXPOSIÇÃO JOVEM ARTE CONTEMPORÂNEA - 14ª DIA
28 EXPOSIÇÃO JOVEM ARTE CONTEMPORÂNEA - 15ª DIA					

**6ª EXPOSIÇÃO
JOVEM ARTE
CONTEMPORÂNEA**
MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA
DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
14 A 28 DE OUTUBRO DE 1972
SÃO PAULO PARQUE IBIRAPUERA MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA BRASIL

Cartaz da JAC 72 contendo o mapa do loteamento ao mesmo tempo em que a programação do evento. Imagem: arquivo MAC-USP



Sorteio dos lotes da JAC 72. Imagem: arquivo MAC-USP.



Sorteio dos lotes da JAC 72. Imagem: acervo MAC-USP.





O espaço MAC seccionado, mas ainda sem as intervenções da JAC 72.
Imagem: arquivo MAC-USP.





Imagens anteriores: ocupação dos lotes e ações durante a JAC 72.
Acervo MAC – USP.



Discussão das apresentações na JAC 72. Imagem: acervo MAC-USP.

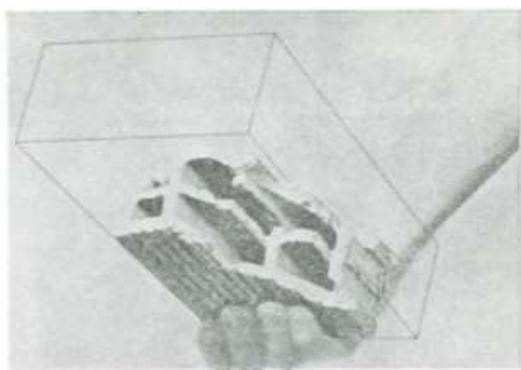
Nos anos 1970, o perfil curatorial de Walter Zanini amadurece. Fica claro que seus interesses principais recaíam sobre os trabalhos conceituais, intermídia¹²¹ e a videoarte, ou seja, todo tipo de investigação artística que tensionava as categorias de arte. Esta escolha pode ter Duas viagens em especial parecem ter impactado sua visão artística e a relação entre museu e artista: a visita ao *Museu de Arte Moderna – Departamento das Águias – Seção Século XIX*, trabalho do artista belga Marcel Broodthaers instalado em sua casa, em Bruxelas, por conta do Congresso do CIMAM, em 1969 (FREIRE, 2013), e a visita à V Documenta de Kassel (1972), a primeira edição sem a direção artística de Arnold Bode, seu fundador. A cargo do curador suíço Harald Szeeman, a exposição apresentava artistas como Joseph Beuys, Ben Vautier (do Grupo Fluxus), Gilbert and Gilbert e Hans Haacke, parte dos quais estariam presentes na bienal curada por Zanini, em 1981.

Se para Mário Pedrosa os meios de comunicação de massa e a sociedade de consumo sinalizavam decadência e o fim de um tipo de sociedade, para Walter Zanini era um fenômeno que deveria ser analisado por intermédio das experimentações artísticas. De fato, ele encontrava-se totalmente aberto aos novos experimentos e transgressões artísticas e, em 1974, passou a estimular a videoarte no Brasil, comprando para o MAC-USP um aparelho de

121 Termo cunhado pelo artista do Grupo Fluxus Dick Higgins nos anos 1960, que conceitua obras de arte que interconectam diferentes meios.

gravação, algo muito caro na época. Talvez por Zanini encontrar-se numa universidade e num departamento que abarcava arte e comunicação, este campo de investigação tenha ganhado força em suas pesquisas.

Observa-se na grade de exposições do MAC-USP, a partir de 1975 até final de 1978, ano de sua saída do museu, a presença de mostras voltadas para esta questão e a concentração de artistas com perfis conceitualistas: *Artistas e Novos Meios de Comunicação* (junho, 1975), *Arte e Comunicação Marginal* (agosto, 1975), *Coletiva Arte Sociológica* (agosto, 1975), *Muntadas – Projeto Através da América Latina – Ação/Situação HOJE* (dezembro, 1975), *Multi-media II* (março, 1976), *Dick Higgins: ao redor de 7.7.73 segundos* (março, 1976) e *Multi-media III* (abril, 1976). A partir de 1977, são instituídos os Espaços A e B voltados exclusivamente para obras experimentais. Com o fim da gestão de Walter Zanini este perfil de mostras deixa de ocorrer no MAC – USP.



MULTI-MEDIA

Superando os conceitos e os suportes tradicionais da linguagem artística, a arte conceitual trouxe uma significativa renovação da dimensão da atuação do artista, da crítica e de sua veiculação junto ao público.

Diferentes realidades humanas são informadas através do uso dos meios de comunicação de massa: xerox, off set, jornal, fotos, textos mimeografados, cartas, cartões, posters, catálogos, livros e inúmeros outros processos de trabalho. Na presente exposição, inaugurada a 4 de março e a encerrar-se a 4 de maio de 1976, a poesia visual, uma das precursoras diretas da arte conceitual, acha-se representada pelos trabalhos de Gérard Duchene e Amélia Toledo.

Nos "Trabalhos Visuais Sobre a Linguagem" de Gérard Duchene as construções e montagens formam-se com textos recortados e ordenados aleatoriamente. Por sua vez, Amélia Toledo interessou-se pela poesia visual desde 1970 e a sua obra "On No" testemunha a relevância que a artista concede à "palavra", meio de expressão e de comunicação.

Edgardo Antonio Vigo além de utilizar-se da poesia visual, joga com idéias/ palavras, trazendo a sua crítica ao aspecto onomatopéico do quadro tradicional, pregando a absoluta liberdade e necessidade da criatividade experimental do artista.

A criatividade é também um dos aspectos bastante marcantes de Klaus Groh. Ele manipula linguagens e significados relativos, contrários e ambíguos, em esquemas bastante didáticos.

Tim Jones apresenta uma série de críticas sócio-políticas dos condicionamentos humanos, as relações de submissão/opressão através da linguagem e da imagem. Ele mesmo intitula o seu trabalho de "Proposições Que Contém Ações e Materiais Para Atuar Simbolicamente" o que leva o espectador a uma reflexão mais demorada do assunto.

MAC

Capa do folder da mostra Multi-media II (1976)

5.3 Um campo que se organiza

Em paralelo às reformulações curatoriais no Museu de Arte Contemporânea da USP e à participação nas discussões internacionais sobre a função dos museus de arte moderna no mundo, Walter Zanini foi buscando contribuir para a organização do próprio campo institucional brasileiro. Em 1966, toma a iniciativa de convidar diretores de museus de arte do Brasil para iniciar uma conversa sobre os desafios comuns enfrentados (ANEXO V). São convocados e aceitam o convite os dirigentes dos seguintes museus: MASP, Museu de Arte e Arqueologia da USP, Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Museu de Arte Moderna de Florianópolis, Museu de Arte Moderna da Bahia, Museu de Arte Contemporânea de Campinas e Departamento de Cultura da Secretaria de Educação do Paraná. Apesar de não estar à frente de nenhum museu, participa também Aracy Amaral do 1º Colóquio de Museus, que ocorreu nos dias 27 e 28 de outubro de 1966, no Museu de Arte Contemporânea da USP.



Registro do 1º Colóquio de Museus de Arte do Brasil feito pelo jornal O Estado de São Paulo. Acervo: MAC-USP

A situação relatada por todos os diretores era similar: falta de recursos, estrutura física precária e ausência de apoio pelos órgãos competentes. O encontro não ficou apenas na troca de experiências. O grupo decidiu marcar um novo colóquio no ano seguinte, em Porto Alegre,

e promover um curso intensivo de museologia, no MASP, com duração de um ano e tendo como professores Pietro Maria Bardi, Walter Zanini, Ulpiano B. Menezes e Augusto Barbosa. Além disso, iniciou-se um processo de oficialização de uma entidade que pudesse agrupar profissionais de museus de arte. A Associação de Museu de Arte do Brasil foi fundada em 1967. A respeito do primeiro encontro, Maria Carmem, em matéria do Diário de Pernambuco de 01.01.1967, ressalta dois pontos importantes nesta busca por profissionalização do campo da curadoria no Brasil:

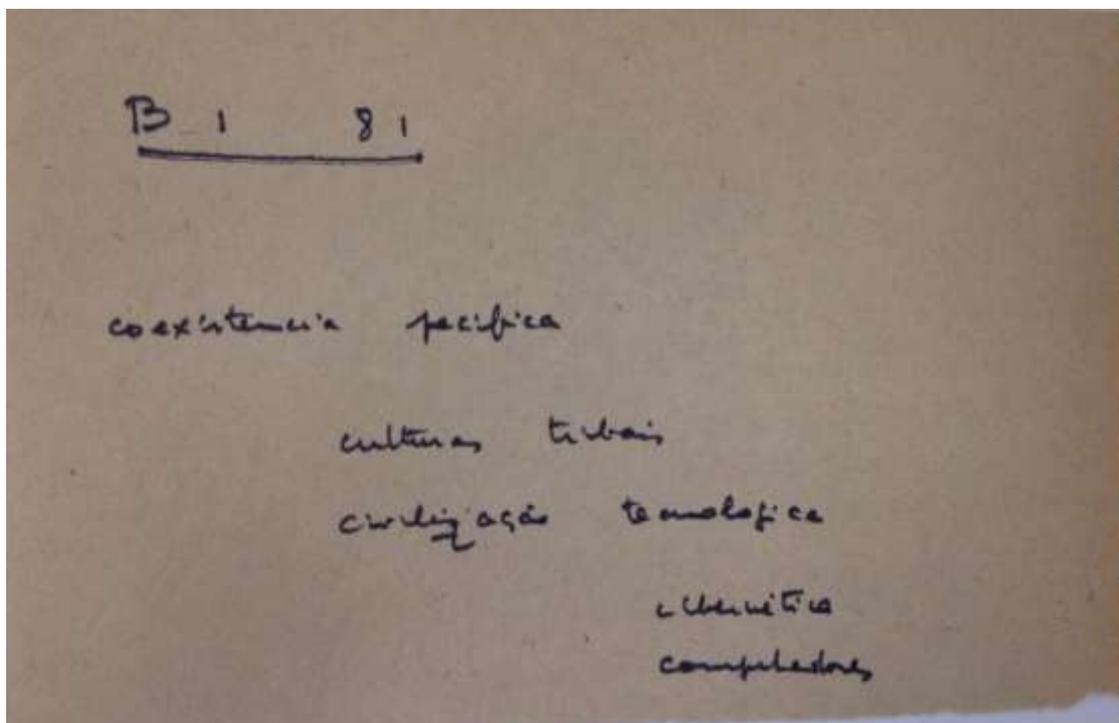
abriu os trabalhos o Prof. Walter Zanini, afirmando que o colóquio ‘se constituía num fato dos mais auspiciosos pois em razão das inúmeras circunstâncias, entre as quais a das distâncias geográficas que nos separam, vivíamos até há pouco completamente isolados uns dos outros e mesmo nos ignorando reciprocamente’. Considerou a necessidade de ‘nos identificarmos como uma classe profissional e que a partir daí possamos assumir uma responsabilidade definida em face de um campo especializado de atividades culturais e técnicas que no Brasil tem estado sujeito a todas as interferências’ (...) Pietro Bardi: “no Brasil o campo museológico se acha aberto a calamitosas influências extra-profissionais, servindo de meio de promoção social a indivíduos que ocupam cargos apenas por uma questão de prestígio e proveito pessoal. (CARMEM, 1967)

A AMAB duraria até os anos 1980 e chegou a fazer diversos colóquios e a angariar muitos sócios, além de levar a público o problema dos museus no país e tentar conscientizar a importância das coleções de arte serem tratadas profissionalmente. Zanini foi seu diretor até 1972, ano em que funda uma nova associação: o Comitê Brasileiro de História da Arte, braço brasileiro do Comitê Internationale d’Histoire de l’Art (CIHA), instituição presidida na altura por seu orientador de tese André Chastel.

Segundo a ata de fundação do CIHA (ANEXO X), em janeiro de 1971, Walter Zanini recebeu uma carta do secretário-geral do Comitê International d’Histoire de l’art professor Jacques Thuillier pedindo-o que ele reunisse historiadores da arte para criar um comitê brasileiro. Desde a morte de Rodrigo Mello Franco de Andrade, em 1969, o país não tinha sequer representação na entidade. O pedido chegou num momento muito propício, tendo em vista que já existia no Brasil pós-graduação em História da Arte na USP e o campo profissional estava em expansão, com o ingresso de historiadores formados no país. Os membros fundadores são em sua esmagadora maioria de uma geração formada no Exterior ou inserida no campo da história da arte com formação em outras áreas: Lúcio Costa, Joaquim de Souza Leão, Paulo F. Santos, Paulo Barreto, Lygia Martins Costa, Augusto Carlos Silva Telles, Mário Barata, José Roberto Teixeira Leite, Luiz Saia, Wolfgang Pfeiffer, Flávio Motta, Nestor Goulart dos Reis

Filho, Dom Clemente Maria da Silva-Nigra, Aracy Amaral, Raphael Bhergamino Netto e Walter Zanini, seu primeiro presidente.

5.4 A Bienal da retomada, a presença do curador



Anotação encontrada na pasta sobre a XVI Bienal de São Paulo, sem autoria específica. Parece resumir as intenções iniciais da bienal de Walter Zanini: coexistência pacífica: culturas tribais, civilização tecnológica, cibernética, computadores. Acervo Fundação Bienal de São Paulo.

Após mais de 10 anos de boicote e descrédito internacionais que, pelo estrago, mais pareceu para a Bienal de São Paulo muitas décadas, o evento volta a ter prestígio no meio artístico com a XVI Bienal encabeçada por Walter Zanini. Em 1981, o Brasil já entrava numa reabertura democrática e o renome e a proposta do ex-diretor do MAC-USP traziam uma nova perspectiva para a exposição, que comemorava seu trigésimo aniversário. Já estava muito longe a época em que ela era tocada de forma amadora por seu fundador e os críticos de arte que acreditavam na Arte Moderna e construíram suas instituições. O fato desta ter sido a primeira vez em que o diretor artístico da Bienal de São Paulo passou a se chamar curador e a forma como o evento foi feito e o tipo de arte mostrado, demonstram claramente que já estávamos numa nova etapa: a ecologia da Arte Contemporânea. Se na XI Bienal, organizada por Mario Pedrosa, houve um encontro internacional de críticos de arte, no ápice da ecologia da Arte Moderna, nesta edição, ocorreu uma reunião de curadores das principais bienais do mundo: Bienal de Veneza, Itália

(Luigi Carluccio), Bienal de Paris, França (Georges Boudaille), Documenta 7, Alemanha (Rudi Fucks), Bienal de Medellín, Colômbia (Oscar Mejia) e Bienal de Sidney Austrália (B. Murphy). Era a bienal que inaugurava o que viria ser chamado mais tarde de a era dos curadores (ALAMBERT, 2004).



Vista geral do pavilhão na XVI Bienal de Arte de São Paulo. Acervo: Fundação Bienal de São Paulo.

Do ponto de vista curatorial, a XVI Bienal foi a consolidação das questões que interessavam a Walter Zanini desde sua gestão no Museu de Arte Contemporânea e um gesto de institucionalização de várias manifestações artísticas que se encontravam fora do sistema estabelecido da arte no Brasil e no mundo: a arte correio, a videoarte, os grupos experimentais de artistas. As representações nacionais foram extintas, sendo os trabalhos enviados pelas delegações de 39 países agrupados por analogias de linguagem e distribuídos no espaço expositivos a partir da determinação de um comitê de curadores internacionais formado por Helen Escobedo (México), Donald Goodall (EUA), Milan Ivelic (Chile), Bruno Mantura (Itália) e Toshiaki Minemura (Japão). Além dos artistas indicados pelos países, foram convidados para realizarem trabalho in situ: L. Bec e Hervé Fischer (França), Clemente Padin (Uruguai) e Ulisses Carrión (México), sendo estes dois últimos, grandes nomes da arte correio e experimentalismo. Ainda estiveram presentes nesta edição artistas de grande renome na atualidade e que quase não são citados nas matérias e documentos da época: Marina Abramovic e Ulay, Hamish Fulton, Richard Long e Sanja Ivekovic. Do Brasil, participaram 13 artistas, que

foram indicados pelo Conselho de Arte e Cultura: Anna Bella Geiger, Antonio Dias, Carlos Fajardo, Carmela Gross, Cildo Meireles, Eduardo Sued, Iole de Freitas, Ivald Granato, Ivens Machado, Julio Plaza, Katie van Scherpenberg, Mira Schendel e Tunga.



Intervenção de Hervé Fischer na cidade de São Paulo durante a XVI Bienal. Foto retirada do catálogo da bienal.

Observando as imagens dos trabalhos no prédio modernista de Oscar Niemeyer, principalmente a arte correio nota-se um choque de visões de mundo. Os trabalhos experimentais que não haviam sido feitos para habitem o espaço museológico e sim para percorrerem as caixas de correio e circularem parecem se perder no vão da escala monumental do edifício.



Vista geral da seção Arte Correio da XVI Bienal de São Paulo.

Fotografia: acervo Fundação Bienal de São Paulo

A mesma inadequação espacial, que também pode ser compreendida como embate entre a forma forte e assertiva do edifício modernista e a intervenção sutil, observamos no trabalho *La Bruja*, de Cildo Meireles, formado por vários novelos de cordão que saem de uma vassoura e se espalham pelo pavilhão imponente da bienal.



Documentação da instalação da obra La Bruja (1981), de Cildo Meireles, na XVI Bienal de São Paulo.
Fotografia: acervo Fundação Bienal de São Paulo



Documentação do processo de montagem da obra *La Bruja* (1981), de Cildo Meireles, na XVI Bienal de São Paulo.
Fotografia: acervo Fundação Bienal de São Paulo



Documentação da instalação da obra *La Bruja* (1981), de Cildo Meireles, na XVI Bienal de São Paulo.

Fotografia: acervo Fundação Bienal de São Paulo

Desde a consolidação da Arte Contemporânea e de sua ecologia, todas as bienais de São Paulo tornaram-se um confronto entre uma arte em processo e questionadora de limites e cânones modernistas e um edifício que contém formas que explicitam preceitos de um outro contexto histórico, indícios de uma ecologia da arte que virou história. A bienal do Zanini pode ser compreendida então como parte do início deste novo capítulo da história da arte no Brasil.

Walter Zanini ainda foi o responsável pela bienal seguinte, mas a sua trajetória curatorial foi esparsa nos anos subsequentes, voltando-se para a produção acadêmica e historiográfica da arte. Até o final de sua vida dedicou-se à análise das novas tecnologias e o experimentalismo na arte.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este estudo buscou compreender quais foram as condicionantes para a emergência de um campo da curadoria de artes visuais no Brasil, a partir de uma análise sociológica das trajetórias de três curadores históricos brasileiros (Aracy Amaral, Frederico Moraes e Walter Zanini), que iniciaram suas práticas curatoriais em meados dos anos 1960 e início dos anos 1970, num momento em que não existia ainda o conceito de curadoria como usamos hoje, mas onde já se delineava uma prática da curadoria. Por encontrarem-se num momento de transição entre um campo da arte moderna e um campo da arte contemporânea, foi necessário abrangermos um arco histórico que abarcava o início do processo de autonomização do campo da arte moderna no Brasil (os anos 1940 e 1950), culminando no ano em que pela primeira vez o coordenador artístico da Bienal de São Paulo foi chamado de curador, em 1981.

No percurso da pesquisa, conhecemos novos arcabouços teóricos (além da noção de campo de Bourdieu, que alicerça esta tese), tais como a análise das práticas profissionais da Sociologia das Profissões. O enquadramento teórico desta tese, portanto, procurou alinhavar metodologias de averiguação que conjugassem os enquadramentos histórico e sociológico, dado que, a partir do conceito de ecologias ligadas do teórico Andrew Abbott, uma profissão ou uma prática profissional emergem de uma série de demandas internas e externas e de transformações no tempo, que acabam por alterar seus entornos e gerar novas disputas por jurisprudências. Há uma relação complexa de interdependência de agentes, dados e situações que precisam ser levados em consideração no percurso da análise.

No caso da Arte, entendemos que, quando as convenções estéticas mudam, altera-se a ecologia ligada a elas - principalmente o poder de discernimento acerca do que é pertinente ou não ao novo momento estético. A jurisprudência no mundo da arte passa, portanto, pelo poder de decodificar as novas linguagens e legitimar as novas estéticas e seus produtores. Os agentes que disputam a jurisprudência da arte se transfiguram no decorrer destas mudanças artísticas. No campo da Arte Moderna, os críticos de arte exerciam este lugar de legitimação inicial do discurso modernista na arena cultural, cabendo aos conservadores dos museus a seleção, a salvaguarda, o estudo e a exposição das obras já filtradas pela crítica e pelos historiadores da arte. A Arte Contemporânea, por sua vez, transborda os códigos e repertórios modernistas e exige outro léxico teórico e outra atitude perante as obras e os artistas, além de estabelecer uma relação muito distinta com o espaço expositivo e o contexto no qual é apresentada. Os pressupostos modernistas assimilados pelos críticos de arte já não eram capazes de apreender essas novas obras, assim como a espacialidade do texto crítico mostrava-se insuficiente para a

consecução da legibilidade da Arte Contemporânea. O curador autor emerge desta necessidade conceitual e relacional das obras contemporâneas, e traz habilidades distintas tanto do crítico de arte quanto dos conservadores dos museus, conforme analisado no primeiro capítulo.

No entanto, interessava-nos, nesta tese, compreender como se deu o início deste campo profissional que tem ganhado força nos últimos 20 anos, no âmbito brasileiro. O estudo debruça-se largamente na consolidação de uma ecologia da Arte Moderna no Brasil, a partir dos interesses de elites dos ramos industrial e midiático no erguimento de museus de arte (uma forma de alinharem-se com um papel progressista semelhante ao que ocorria nos Estados Unidos). Há um interesse especial em compreender a consolidação da figura do crítico e sua relação com o repertório modernista, com os artistas e as instituições culturais. A partir de um estudo detalhado de como transcorre a autonomização do campo da Arte Moderna no país, podemos observar como se dá a transição para uma nova ecologia. Diferentemente de grande parte dos países hegemônicos (como a França, Alemanha, Inglaterra e Estados Unidos), em que a curadoria contemporânea é o desenvolvimento naturalizado dos museus e da história da arte, no Brasil a curadoria descende da crítica de arte. Observamos, neste estudo, como há uma separação de produção de conhecimento no Curso de Museus, o que está ligado a um passado imperial acrítico e à ecologia da arte acadêmica, e as novas questões trazidas pelos museus de Arte Moderna e seus novos parâmetros profissionais.

Se o campo da curadoria no Brasil descende ou está interligado ao campo da crítica de arte brasileiro, necessitamos então atentar para os índices de câmbios estéticos e como os críticos de arte respondem a eles. Neste sentido, procuramos, dentro do que nos foi dado acesso, verificar as múltiplas reações à mudança artística por parte dos críticos de arte em salões e bienais. Em meados dos anos 1960, há claramente uma transformação artística em curso. Tomamos Mário Pedrosa como um caso de exemplar da crise da Arte Moderna, já que ele é tido por seus contemporâneos, e por pessoas do mundo da arte atual, como o maior ícone da crítica de arte. Contudo, compreendemos que a crítica de arte, como grau máximo de legitimação e legibilidade, está interconectada com as crenças da Arte Moderna (Pedrosa encarnou exemplarmente o projeto moderno, incluindo a sua promessa de emancipação e liberdade) e perdeu sua hegemonia na jurisdição da arte em meados dos anos 1960, já que uma geração mais jovem, ainda à margem do centro de poder e aberta às crenças trazidas pela nova arte, conseguia adquirir habilidades e internalizar os valores exigidos pelos novos parâmetros. Poderíamos ter nos detido em vários casos a partir de 1965, que nos apontariam esta crise de valores e de respostas; porém, nos concentramos em alguns exemplos como o Salão da Bússola e Opinião 65, além de alguns projetos encabeçados pelos três curadores analisados. Neles,

notamos o embate entre as novas ideias e o discurso crítico e entre as visões conservadoras e progressistas dos agentes da crítica de arte. Atentamos, ainda, para a maneira como Aracy Amaral, Frederico Morais e Walter Zanini situam-se em relação a estas novas demandas artísticas, e respondem a elas com exposições e programas institucionais.

O contexto do surgimento da ecologia da Arte Contemporânea no Brasil conjuga o regime ditatorial com a aceleração do capitalismo industrial e os anseios de experimentação dos artistas. Há um intrincado jogo de limites estéticos e a própria censura do período militar. Muitas vezes, o dinheiro que financiou o início da institucionalização da Arte Moderna esvaía-se diante do autoritarismo, principalmente no que tange aos empresários da comunicação, como Niomar Muniz Sodré e Assis Chateaubriand. Neste intenso período de câmbios, há uma interdependência dos novos agentes e códigos e o esteio econômico e simbólico já constituído. Diante da consolidação da Arte Moderna no mercado interno, muitas galerias passam a trabalhar com jovens artistas e jovens críticos para atrair capital cultural. Algumas ações oficiais são boicotadas pela classe artística, a partir da censura de obras em salões; e há, em paralelo, a adesão a projetos financiados por capital privado e empresas multinacionais.

Consideramos importante ter tudo isso em mente ao abordarmos estes agentes históricos. Geralmente, eles são estudados em separado e sob uma ótica histórica que oblitera o contexto e seus interlocutores. Longe de querer ser uma pesquisa exaustiva e definitiva, esta tese procura olhar para esses indivíduos singulares em suas teias de interdependência e como pares de um mesmo contexto. A morfologia da pesquisa acaba por apresentar os três curadores em capítulos separados, mas seus projetos, instituições, parcerias e participações entrelaçam-se. O segundo capítulo traça um panorama do ambiente político, econômico e cultural vivenciado por eles em sua formação, inserção e desenvolvimento profissionais. Muitas das informações não são repetidas nos capítulos 3, 4 e 5, mas devem ser vistas como complementares ao que é apresentado nestas partes.

Se a arte estava mudando, como o pensamento e a relação teórica com ela acompanhava este processo? Como cada um dos curadores analisados comportou-se diante desta transição do papel da crítica para o da curadoria?

Apesar dos contextos de São Paulo e Rio de Janeiro serem muito distintos^[1], traçamos três tipologias como reações a um tecido artístico em trânsito: a curadora polissêmica e multivalente (Aracy Amaral), o curador independente (Frederico Morais) e o curador institucional (Walter Zanini). No fundo, o que está sendo investigado é o próprio campo da curadoria em sua diversidade, sendo estes profissionais modelos exemplares destas possibilidades de posicionamento.

Grosso modo, constatamos que Aracy Amaral colocou-se como uma curadora em busca de parâmetros profissionais para a investigação histórica e a gestão cultural, sem eleger uma vanguarda, tema ou linguagem específicos. Esteve sempre receptiva, como uma pesquisadora, aos fenômenos artísticos que se apresentavam à sua frente. Inicialmente, notamos sua atenção à pesquisa histórica, mas aos poucos vai amplificando seu olhar para outras formas e períodos artísticos, sendo a curadora mais longeva do país.

Frederico Morais buscou situar-se, desde o início de sua trajetória, como um crítico e curador independente e de vanguarda. Seus projetos, até meados dos anos 1970, são calcados numa reação direta e radical da crítica à nova arte e aos anos de chumbo da história brasileira. Os questionamentos críticos de Morais são levados ao extremo em projetos como A Nova Crítica.

Walter Zanini conseguiu encarnar o modelo de curador clássico. Sua formação no exterior foi exemplar e, ao assumir o Museu de Arte Contemporânea, ele implementou ao mesmo tempo organização e parâmetros museológicos de qualidade e um diálogo intenso com artistas de vanguarda, tendo especial atenção àqueles que pesquisavam a tecnologia e o conceitualismo. Além disso, equilibrou o papel de conservador tradicional com uma postura experimental e voltada para a atualização da coleção, a fim de torná-la, de fato, um acervo de arte contemporânea.

Espera-se que esta pesquisa seja útil e que possa ser aprofundada por outros investigadores, já que há muito o que ser analisado sociologicamente sobre o campo da curadoria e da crítica de arte. Esta tese também abre muitas frentes, que serão buriladas e desdobradas por esta pesquisadora.

REFERÊNCIAS

- ABBOTT, Andrew. *The System of Professions*. Chicago: University of Chicago Press, 1988.
- _____. “Ecologies liées.” pp. 29–50 in: *Les professions et leurs sociologies*, edited by P.-M. Menger. Paris: Maison des Sciences de L’homme, 2003
- _____. *Linked Ecologies: States and Universities as Environments for Professions*. In: *Sociological Theory*, 23:3, September. pp- 245-274, 2005.
- AGUIAR, Carolina Almeida de. “MAC do Zanini”, videoarte e pioneiros: 1974-1978. In ANAIS IV Fórum de pesquisa científica em arte. Curitiba: Escola de Música e Belas-Artes do Paraná, 2006.
- ALAMBERT, Francisco; CANHÊTE, Polyana. *Bienais de São Paulo: da era do Museu à era dos curadores*. São Paulo: Boitempo, 2004.
- ALTSHULER, Bruce (Ed.). *Salon to Biennial – Exhibitions that made Art History, Volume I: 1863 – 1959*. London: Phaidon Press, 2008.
- ALVARADO, Daisy Valle Machado Peccinini de. *Figurações Brasil anos 60: neofigurações fantásticas e neo-surrealismo, novo realismo e nova objetividade*. São Paulo: Itáu Cultural: Edusp, 1999)
- AMARAL, Aracy (org.). *Projeto Construtivo na arte: 1950 – 1962 (fac-símile)*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977.
- _____. *Arte e Meio Artístico: entre a feijoada e o x-burguer*. São Paulo: Nobel, 1983.
- _____. *Artes Plásticas na semana de 22*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- _____. *Arte para quê?: A preocupação social na arte brasileira, 1930- 1970: subsídios para uma história social da arte no Brasil*. São Paulo: Studio Nobel, 2003.
- _____. *Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios (1980 – 2005) – Vol. 1: Modernismo, arte moderna e o compromisso com o lugar*. São Paulo: Ed. 34, 2006.
- _____. *Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios (1980 – 2005) – Vol. 2: Circuitos de arte na América Latina e no Brasil*. São Paulo: Ed. 34, 2006.
- _____. *Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios (1980 – 2005) – Vol. 3: Bienais e artistas contemporâneos no Brasil*.
- _____. *Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo: perfil de um acervo*. São Paulo: MAC-USP/Techint, 1988.
- _____.
- AMARANTE, Leonor. *As Bienais de São Paulo – 1951 -1987*. São Paulo: Projeto, 1989.
- Anos 70: Trajetórias*. São Paulo: Iluminuras: Itáu Cultural, 2005.
- ARANTES, Otilia (Org.). *Mario Pedrosa: Política das Artes*. São Paulo: Edusp, 1995.
- _____. (Org.). *Mario Pedrosa: Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981.
- _____. (Org.). *Mario Pedrosa: Mundo, homem, arte em crise*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.
- _____. (Org.). *Mario Pedrosa: Forma e percepção estética*. São Paulo: Edusp, 1996.

ARAÚJO, Marcelo Mattos; CAMARGOS, Marcia. *Pinacoteca: a história da Pinacoteca do Estado de São Paulo*. São Paulo: Artemeios, 2007.

BARDI, Pietro Maria. *História do Masp*. São Paulo: Empresa das artes, 1992.

BASBAUM, Ricardo (Org.). *Arte Contemporânea Brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

BECKER, Howard S. *Art Worlds*. California: California University Press, 2008.

BELTING, Hans. 2002. *Arte Híbrida? Um Olhar por trás das cenas globais*. In *Arte e Ensaios – Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais EBA*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, pp. 166 – 175.

BELLINI, Andrea. *Curatorial schools : Between Illusion and Hope*. Disponível em http://www.flashartonline.com/interno.php?pagina=articulo_det&id_art=440&det=ok&title=CURATORIAL-SCHOOLS. Acesso em 16/01/ 2010.

BELUZZO, Ana Maria de Moraes (Org.). *Modernidade: Vanguardas Artísticas na América Latina*. São Paulo: Memorial/Unesp, 1990.

BENNIGSEN, Silvia von; GLUDOWACZ, Irene; HAGEN, Susanne van (Ed.). *Global Art*. Alemanha: Hatje Cantz Verlag, 2009.

BEZZOLA, Tobia; KURZMEYER, Roman (Ed.). *Harald Szeemann: with by through because towards despite – Catalogue of all exhibitions 1957-2005*. Wien: Springer, 2007.

BOURDIEU, Pierre. *A Distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2008.

_____. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. *Campo de poder, campo intelectual*. Buenos Aires: Editorial Montessor, 2002.

_____. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____; DARBEL, Alain. *O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público*. São Paulo: Zouk, 2003.

BRYMAN, Alan. *The nature of qualitative research*. In BRYMAN, Alan. 2008, *Social Research Methods*. New York: Oxford University Press. Third edition.

BUENO, Maria Lucia (Org.). *Sociologia das Artes Visuais no Brasil*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2012.

BÜRGER, Peter. *A Teoria da Vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

BYVANCK, Valentijn (Ed.). *Conventions in Contemporary Art*. Rotterdam: Witte de With, 2001.

CÁCERES, Silvia. “*Mundo, homem, arte em crise*”: *a reflexão sobre arte e sociedade de Mário Pedrosa durante seu exílio chileno*. IN: BUENO, Maria Lucia (Org.). *Sociologia das Artes Visuais no Brasil*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2012, pp. 115-140.

CELLARD, A. *A análise documental*. In: POUPART, J. et al. *A pesquisa qualitativa: enfoques epistemológicos e metodológicos*. Petrópolis, Vozes, 2008. pp. 295-316.

CHAIMOVICH, Felipe (Org.). *Grupo de Estudos de Curadoria: Exposições organizadas em 1998 e 1999*. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 2001.

CHERIX, Christophe. Prefácio. In: OBRIST, Hans Ulrich. *Uma breve história da curadoria*. São Paulo: BEI Comunicação, 2010

CHIARELLI, Tadeu. *Um Jeca nos Vernissages: Monteiro Lobato e o Desejo de uma Arte Nacional no Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

_____. *Grupo de estudos em curadoria: exposições organizadas em 1998*. São Paulo: MAM-SP, 1999.

COELHO, Frederico. *Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado: cultura marginal no Brasil nas décadas de 1960 e 1970*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

_____. *Da subterrânea ao centro do mundo: breve estudo sobre a valorização da obra de Hélio Oiticica*. IN: QUEMIN, A.; BOAS, G.V. (Orgs) 2016, *Arte e vida social*. OpenEditions press.

DANTO, Arthur C. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Edusp, 2006.

DE KETELE, Jean-Marie. *Itinéraire et itinérance*. Perspectives documentaires en sciences de l'éducation, no 16, 1989.

DENZIN, N.K.; LINCOLN, Y.S. *Introdução. A disciplina e a prática da pesquisa qualitativa*. In: DENZIN, N.K.; LINCOLN, Y.S (Orgs.) 2006, *O Planejamento da Pesquisa Qualitativa*. 2ª. ed. Porto Alegre, Artmed Bookman, p.15-41 (cap. 1).

ELIAS, Norbert. *O Processo Civilizador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

_____. *Mozart, sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

_____. *A Peregrinação de Watteau à Ilha do Amor*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

ELKINS, James. *What happened to Art Criticism?*. Chicago: Prickly Paradigm Press, 2007.

_____. *Is Art History Global?*. London: Routledge, 2007.

FABRIS, Annateresa. *Walter Zanini, o construtor do MAC - USP*. In: Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, 29, 2009. Universidade Federal do Espírito Santo. Anais...Rio de Janeiro: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2009. p. 12-20.

FEATHERSTONE, Mike. 1999. *Cultura Global: Nacionalismo, globalização e modernidade*. Petrópolis, RJ: Editora Vozes.

FERREIRA, Gloria (Org.). *Crítica de Arte no Brasil: Temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

_____. *Arte como questão: Anos 1970*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2009.

_____. (Org.), *Brasil: Figuração x Abstração no final dos anos 40*. São Paulo: Instituto de Arte Contemporânea – IAC, 2013.

FILHO, César Oiticica (org.). *Encontros: Mário Pedrosa*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013.

FISHER, Jean. *Global Visions: towards a new internationalism in the visual arts*. London: Kala Press/InIva, 1994.

FREIRE, Cristina. *Poéticas do Processo: Arte conceitual no museu*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

_____. *Beyond the art of Exhibition. Searching for ideological contents in Contemporary Art exhibitions*. London: City University, 1996 (mimeo).

_____. *Walter Zanini: escrituras críticas*. São Paulo: Annablume, 2013.

FREITAS, Artur. *Arte de Guerrilha – Vanguarda e Conceitualismo no Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.

GIUNTA, Andrea. *Vanguardia, Internacionalismo y Política: Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2008.

GONÇALVES, Lisbeth Rebolo; FABRIS, Annateresa (org.). *Os Lugares da Crítica de Arte*. São Paulo: ABCA: Imprensa Oficial do Estado, 2005.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. *Sérgio Milliet: Crítico de Arte*. São Paulo: Edusp, 1992.

GRAY, Zöe; KATHREIN, Miriam; SCHAFHAUSEN, Nicolaus; SZEWCZYK, Monika & URLUS, Ariadne (Ed.). *Rotterdam Dialogues: The Critics, The Curators and The Artists*. Rotterdam: Witte de With, 2009.

GRAW, Isabelle. *Cuanto vale el arte? Mercado, especulación y cultura de la celebridad*. Buenos Aires: Mardulce, 2013.

GREENBERG, Reesa; FERGUSON, Bruce W.; NAIRNE, Sandy (Ed.). *Thinking about exhibitions*. London: Routledge, 2000.

GROYS, Boris. *Art Power*. Cambridge: MIT Press, 2008.

_____. *Going Public*. Berlin: Sternberg press, 2010.

HEINICH, Nathalie. *Un cas singulier. Harald Szeemann*. Paris: L'Echoppe, 1995.

_____. & POLLAK, Michael. From Museum curator to exhibition auteur: inventing a singular position. 2000. In: GREENBERG, Reesa; FERGUSON, Bruce W.; NAIRNE, Sandy (edited by). London: Routledge, pp – 231 – 250.

_____. *A Sociologia da Arte*. Bauru, SP: Edusc, 2008.

HUYSEN, Andreas. *Memórias do Modernismo*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997

JEREMTCHUK, Dária. *O museu crítico do museu*. IN: OLIVEIRA, Emerson Dionísio; COUTO, Maria de Fátima Morethy (orgs.). Porto Alegre: Zouk, 2012.

JOVCHELOVITCH, Sandra & BAUER, Martin W. & FLICK, Uwe. *Entrevista narrativa e Entrevista Episódica*. In: BAUER, Martin W. e GASKELL, George (eds.) 2002. Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som. Um manual prático. Petrópolis. Ed. Vozes, pp. 90-136

KATZENSTEIN, Inés. *Listen, Here, Now!: Argentine Art of the 1960s: Writings of the Avant-garde*. New York: The Museum of Modern Art, 2004.

LAGNADO, Lisette. *As Tarefas do Curador*. (In) MARCELINA. Revista do Mestrado em Artes Visuais da Faculdade Santa Marcelina. Ano 1, v.1 (1. sem. 2008). – São Paulo: Fasm, 2008.

LAHIRE, Bernard. *Retratos sociológicos: disposições e variações individuais*. Porto Alegre: Artmed, 2004.

LATORRACA, Giancarlo (org.). *Maneiras de expor: a arquitetura expositiva de Lina Bo Bardi*. São Paulo: Museu da Casa Brasileira, 2014.

LEENHARDT, Jacques. *Sergio Milliet e o Olhar Etnológico: a respeito de “Marginalidade da Arte Moderna”*. IN: GONÇALVES, Lisbeth Rebollo (Org.). Sergio Milliet 100 anos: trajetória, crítica de arte e ação cultural. São Paulo: ABCA:Imprensa Oficial do Estado, 2005, p. 61-73.

LIPPARD, Lucy R (Ed.). *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972*. California: University of California Press, 1997.

LIPSTADT, Hélène. “Can ‘Art Professions’ be Bourdieuan Fields of Cultural Production? The Case of the Architecture Competition”, *Cultural Studies*, 17 (3/4): 390-418, 2003 (PDF)

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

MARI, Marcelo. (2012). Frederico Moraes: a crise da vanguarda construtiva no Brasil (1960-70). *Revista Palíndromo*, 8, 84-98.

MARQUEZ, Renata (et al.). *Escavar o futuro*. Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado, 2014.

MELUCCI, Alberto. *Por uma sociologia reflexiva: pesquisa qualitativa e cultura*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2005.

MILLET, Catherine. *A Arte Contemporânea*. Lisboa: Instituto Piaget, 1997.

MONTEIRO, Paulo Filipe. *Os outros da Arte*. Oeiras (Portugal): Celta Editora, 1996.

MORAIS, Frederico. *Artes Plásticas – a crise da hora atual*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1975.

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

_____. *Cronologia das Artes Plásticas no Rio de Janeiro (1816-1994)*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

_____. *Crônicas de amor à arte*. Rio de Janeiro: Revan, 1995.

MOSQUERA, Gerardo (Org.) . *Beyond the fantastic: Contemporary Art Criticism from Latin America*. Cambridge: MIT Press, 1996.

_____. *Caminar con el diablo: textos sobre arte, internacionalismo y culturas*. Madrid: Exit Publicaciones, 2010.

MOULIN, Raymond. *O Mercado de Arte: mundialização e novas tecnologias*. Porto Alegre: Zouk, 2007.

MOURA, Rodrigo (Org.). *Políticas Institucionais, Práticas Curatoriais*. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2005.

NAKAMURA, Adriana Sanajotti. Hanna Levy: Ensino e Pesquisa em História da Arte no SPHAN (1937 – 1948). IN: NAKAMURA, Adriana Sanajotti (Org.). Hanna Levy no SPHAN: História da Arte e Patrimônio. Rio de Janeiro: IPHAN/DAF/Copedoc, 2010, pp. 19-47.

NEVES, Juliana. *Campo da cultura e mecenato artístico na cidade de São Paulo: a imprensa e os museus de arte no segundo pós-guerra*. IN: BUENO, Maria Lucia (Org.). *Sociologia das Artes Visuais no Brasil*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2012, pp. 39 – 56.

OBRIST, Hans Ulrich. *Uma breve história da curadoria*. São Paulo: BEI Comunicação, 2010. OLIVA, Achile Bonito. *A arte e o sistema da arte*. Revista Malasartes, dez./jan./fev. 1976

O'NEILL, Paul (Ed.). *Curating Subjects*. Amsterdam: De Appel, 2007.

_____. *The Culture of curating and the curating of culture(s)*. Cambridge: The MIT Press, 2012.

ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira & Identidade Nacional*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 2003.

_____. *Mundialização e Cultura*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 2003.

PANOFSKY, Aaron L. “From Epistemology to the Avant-garde: Marcel Duchamp and the Sociology of Knowledge in Resonance”. *Theory, Culture & Society*. London: SAGE. Vol. 20(1). 2003, p. 61-92 (PDF).

PEDROSA, Adriano; PROENÇA, Luiza (Orgs.). *Concreto e cristal: o acervo do MASP nos cavaletes de Lina Bo Bardi*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2015.

PETERSON, Richard A. (Org.). *The production of Culture*. Beverly Hills: Sage, 1976.

PIMENTEL, Alessandra (2001). *O método da análise documental: seu uso numa pesquisa historiográfica*. Cadernos de Pesquisa n. 114, p. 179-195.

POULARD, Frédéric. *La “professionnalisation” des conservateurs de musées – Relations aux amateurs et mise em culture des territoires*. 2012. In: BERCOT, Régine; DIVAY, Sophie; GADEA, Charles. *Les groupes professionnels en tension – Frontières, tournants, régulations*. Toulouse: Octarès Editions.

_____. ; TOBELEM, Jean-Michel (org.). *Les Conservateurs de musées – Atouts et faiblesses d'une profession*. Paris: La Documentation Française, 2015.

POUPART, Jean. *A entrevista do tipo qualitativo: considerações epistemológicas, teóricas e metodológicas*. In: POUPART, Jean et alli. 2008, *A pesquisa qualitativa. Enfoques epistemológicos e metodológicos*. Petrópolis: Vozes, pp. 215-253

PRYSTHON, Ângela. *Margens do Mundo: A Periferia nas Teorias do Contemporâneo*. Revista da FAMECOS. Porto Alegre: v.21, n.21, pp.43-50, 2003.

_____. *Cosmopolitismos periféricos: Ensaio sobre Modernidade, Pós-Modernidade e Estudos Culturais na América Latina*. Recife, Ed. Bagaço, 2002.

PUCU, Izabela; MEDEIROS, Jacqueline (org.). *Roberto Pontual – Obra crítica*. Rio de Janeiro: Azougue, 2013.

RAMIREZ, Mari Carmen. *Inverted Utopias: Avant-garde art from Latin America*. Yale: Yale University Press, 2004.

RANCIÈRE, Jacques. *A Partilha do Sensível: Estética e Política*. São Paulo, EXO experimental org.; Ed. 34, 2005.

_____. *Dissensus: on politics and aesthetics*. London: Continuum books, 2010.

_____. *Aesthetics and its discontents*. Cambridge: Polity press, 2009.

RAMOS, Alexandre Dias (org.). *Sobre o ofício do curador*. Porto Alegre, Editora Zouk, 2010.

RAND, Steven; KOURIS, Heather (Ed.). *Cautionary Tales: Critical Curating*. New York: Apexart, 2007.

REINHEIMER, Patrícia. *Candido Portinari e Mario Pedrosa: uma leitura antropológica do embate entre figuração e abstração*. Rio de Janeiro: Garamond, 2013.

RIDENTI, Marcelo (2005). “Artistas e intelectuais no Brasil pós- 1960” *Tempo Brasileiro: revista de sociologia da USP*. São Paulo, 17 (1): 81-110 (PDF).

SANT'ANNA, Sabrina Parracho. *Pretérito do futuro: museus de arte moderna em análise comparativa*. IN: BUENO, Maria Lucia (Org.). *Sociologia das Artes Visuais no Brasil*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2012, p. 57- 74.

_____. *Frederico Morais, os anos 1960 e a vitória do projeto de vanguardas*. IN: QUENIN, Alain; BÔAS, Glaucia Villas (Orgs.) *Arte e vida social: pesquisas recentes no Brasil e na França*. Publicação digital.

SCOTT, Kitty (Ed.). *Raising Frankenstein: Curatorial Education and Its Discontents*. London: Koenig books, 2011.

SEFFRIN, Silvana (Org.). *Frederico Morais – Pensamento crítico*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

SEIDEL, Stephanie. 2010. The establishment of the International Association of Curators of Contemporary Art (IKT) in context of the contemporary art field 1967-1973. Acessado em 14.12. 2013.

SCHUBERT, Karsten. *The Curator's Egg – The evolution of the museum concept from the French Revolution to the present day*. London: Ridinghouse, 2009.

SILVERMAN, David (2009). *Pesquisa qualitativa confiável*. In: SILVERMAN, D Interpretação de dados qualitativos: métodos para análise de entrevistas, textos e interações. Artmed, São Paulo, p.245-281

SPINELLI, João J. Sérgio Milliet, *o Idealizador de Museus de Arte Moderna*. IN: GONÇALVES, Lisbeth Rebollo (Org.). Sergio Milliet 100 anos: trajetória, crítica de arte e ação cultural. São Paulo: ABCA:Imprensa Oficial do Estado, 2005, p. 45-57

STRAUSS, David Levi. The bias of the world: Curating after Szeemann & Hopps. In RAND, Steven e KOURIS, Heather (ed.). *Cautionary Tales: critical curating*. New York: Apexart, 2007.

TANNER, Jeremy (Ed.). *The Sociology of Art: A Reader*. London: Routledge, 2010.

TANNERT, Christoph; TISCHLER, Ute (Ed.). *Man in Black: Handbook of Curatorial Practice*. Frankfurt: Revolver, 2004.

TEJO, Cristiana. *Panorama do Pensamento Emergente*. Porto Alegre: Zouk, 2011.

THORNTON, Sarah. *Sete Dias no Mundo da Arte: Bastidores, Tramas e Intrigas de um Mercado Milionário*. Rio de Janeiro: Agir, 2010.

TRABA, Marta. *Duas décadas vulneráveis latino-americanas: 1950/1970*. São Paulo: Paz e Terra, 1977.

WEIBEL, Peter; BUDDENSIEG, Andrea (eds.). *Contemporary Art and the museum: A global perspective*. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2007.

WEISS, Rachel (e outros autores). *Making Art Global (Part 1) The Third Havana Biennial 1989*. Londres: Afterallbook, 2011

WELCHMAN, John C. (Ed.). *Institucional Critique and After*. California: Southern California Consortium of Art Schools, 2006.

YARDLEY, Ainslie. *Living Stories: The Role of the Researcher in the Narration of Life*. FQS Forum Qualitative Social Research [on line], 2006, vol. 9, n.03. Disponível em: <http://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/990/2155>

XEXÉO, Pedro Martins Caldas; LINS, Vera. *Gonzaga Duque: um crítico no museu*. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 2008.

ZANINI, Walter. *Tendências da Escultura Moderna*. São Paulo: Cultrix, 1971.

_____. *MAC: Catálogo geral das obras*. São Paulo: Editora Edanee, 1973.

_____. *Catálogo da VI JAC*. São Paulo: MAC/USP, 1972.

_____. *JAC*. São Paulo: MAC/USP, 1971 (catálogo)

_____. (org.). *História Geral da Arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1983.

_____. Duas décadas difíceis: 60 e 70. In: *Bienal Brasil Século XX*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1994.

_____. *Vicente do Rego Monteiro (1899 – 1970)*. São Paulo: MAM, 1997 (catálogo de exposição).

ZOLBERG, Vera L. *Para uma Sociologia das artes*. São Paulo: Editora Senac, 2006

Artigos

ALVES, C.Faria. *O nascimento da crítica de arte no Brasil e sua suposta inocuidade na arte*. IN: Encontro Anual da Anpocs, XXIV, 2000, Petrópolis.

BORTALLO, M. *A curadoria de exposições de arte moderna e contemporânea e sua relação com a museologia e os museus*. Concinnitas, Rio de Janeiro, v.1, n. 6, p. 39-54, 2004.

HOFFMAN, Ana Maria Pimenta. *A Bienal de 1961: A Atuação de Mário Pedrosa*. In: Encontro de História da Arte, VII, 2011, Unicamp, atas, Campinas, p. 49-57

KERN, Daniela. Hanna Levy e a História da Arte Brasileira como problema. In: Anais do 24º Encontro da Anpap, 2015.

_____. *Hanna Levy e a Exposição de Arte Condenada pelo III Reich (1945)*. In: Anais do 25º Encontro da ANPAP, 2016

LOBÃO, Luna. *A Missão Artística do primeiro MASP: um estudo da concepção de Pietro Maria Bardi para o MASP em seus primeiros 20 anos*. In: Encontro de História da Arte, VII, 2011, Unicamp, atas, Campinas, p. 256-265.

PONTES, H. Ar de família: a turma de Clima. *Literatura e Sociedade*, São Paulo, v.1, n.12, p 62-73, 2009.

TRIZOLI, Talita. *Crítica de Arte e feminismo no Brasil dos anos 60 e 70*. In: MONTEIRO, R.H.; ROCHA, C. (Orgs.). Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual, V, 2012, UFG, anais, Goiânia, p. 410-423.

Catálogos

AMARAL, Aracy. EXPOPROJEÇÃO 73. São Paulo: GRIFE, 1973, 100p. Catálogo de exposição.

Fundação Bienal de São Paulo. *I Bienal de São Paulo*. São Paulo, 1951, 228p., Catálogo de Exposição.

Fundação Bienal de São Paulo. *II Bienal de São Paulo*. São Paulo, 1953, 482p., Catálogo de Exposição.

Fundação Bienal de São Paulo. *III Bienal de São Paulo*. São Paulo, 1955, 372p., Catálogo de Exposição.

Fundação Bienal de São Paulo. *IV Bienal de São Paulo*. São Paulo, 1957, 484p., Catálogo de Exposição.

Fundação Bienal de São Paulo. *V Bienal de São Paulo*. São Paulo, 1959, 496p., Catálogo de Exposição.

CARLOS, E.E. *Ibeu: Sessenta anos de arte*. Rio de Janeiro: Galerias IBEU, 2000. 98p. Catálogo de exposição.

MORAIS, F. Audiovisuais. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 1973, 50 p. Catálogo de exposição.

_____. Ciclo de exposições sobre Arte no Rio de Janeiro: Tempos de Guerra – Hotel Internacional, Pensão Mauá. Rio de Janeiro: Galeria de Arte Banerj, 1986. 120p. Catálogo de exposição.

_____. *Do Corpo à Terra – um marco radical na Arte Brasileira*. Belo Horizonte: Itau Cultural, 2001. 40p. Catálogo de exposição.

PEDROSA, Mário. VI Bienal de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1961, 489p., Catálogo de Exposição.

SILVA, J.A.P. *O mercado de arte moderna em São Paulo: 1947-1951*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2017. 162 p. Catálogo de exposição.

ZANINI, Walter. XVI Bienal de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1981, 248p. Catálogo de Exposição.

_____. XVI Bienal de São Paulo, Arte Postal. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1981, 144p. Catálogo de Exposição.

_____. XVI Bienal de São Paulo, Arte Incomum. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1981, 124p. Catálogo de Exposição.

Dissertações e teses

BONADIO, M.C. *O fio sintético é um show! Moda, política e publicidade, Rhodia S.A. 1960-1970*. 2005. 269f. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

CAMPOS, Beatriz Pinheiro de. *Quirino Campofiorito e Mário Pedrosa: entre a figuração e a abstração. A crítica de arte e o surgimento da arte abstrata no Brasil (1940 a 1960)*. 2014. 230 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-graduação em História, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2014.

HOFFMAN, Ana Maria Pimenta. *Crítica de Arte e Bienais: as contribuições de Geraldo Ferraz*. 2007. 251f. Tese (Doutorado em Artes Plásticas) – Programa de Pós-graduação em Artes Plásticas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

LIMA, P.F.S. *CADERNO B DO JORNAL DO BRASIL: trajetória do segundo caderno na imprensa brasileira (1960-85)*. 2006. 288f. Tese – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 2006

PALMA, Adriana Amosso Dolci Leme. *Invenções Museológicas em exposição: MAC do Zanini e MASP do casal Bardi (1960-1970)*. 2014. 222f. Dissertação (Mestrado em Teoria e Crítica de Arte) – Programa de Pós-graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

COSTA, Helouise. A exposição como múltiplo: lições de uma mostra norte-americana em São Paulo, 1947. **An. mus. paul.**, São Paulo, v. 22, n. 1, p. 107-132, June 2014. Available from

<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-47142014000100107&lng=en&nrm=iso>. access on 13 July 2017. <http://dx.doi.org/10.1590/0101-4714v22n1a04>.

KAC, Eduardo. Entrevista com Wladimir Dias-Pino, poeta revolucionário. **ARS (São Paulo)**, São Paulo, v. 13, n. 26, p. 6-56, Dec. 2015. Available from <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202015000200006&lng=en&nrm=iso>. access on 01 July 2017. <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2015.106064>.

Matérias de jornais e revistas

ALVIM, Thereza Cesário. Na sociedade de massa você muda. Rio de Janeiro, jornal Correio da Manhã, 1 de dezembro de 1969.

AYALA, Walmir. *Salão dos Etc.* Rio de Janeiro, Jornal do Brasil, seção de artes plásticas, 28 de outubro de 1969.

ALZUGARAY, Paula. Aracy, arte e vida. Revista Isto É – versão eletrônica (04.08.2017). Acessado em 10 de agosto de 2017.

CAMPOFIORITO, Quirino. Salão da Bússola. Rio de Janeiro, jornal O Jornal, seção artes plásticas, 07 de novembro de 1969.

D'ALCKMIN, Maria Antonieta. *Mário Pedrosa quer levar MAM de São Paulo ao interior e à televisão.* São Paulo, Correio Paulistano, 04 de dezembro de 1960.

GULLAR, Ferreira. *Mário Pedrosa já é o novo diretor do MAM de São Paulo.* Rio de Janeiro, Jornal do Brasil, caderno Artes Visuais, 15 de novembro de 1960.

JORNAL do Brasil. *Ceres Franco explica a nova dimensão da arte.* Rio de Janeiro, caderno Revista de Domingo, 22 de maio de 1965.

JORNAL Correio da Manhã. *As pesquisas de Aracy.* Rio de Janeiro, 20 de setembro de 1970.

JORNAL Folha de São Paulo. *Roupa nova da VI Bienal já gastou 500 galões de tinta.* São Paulo, 25 de julho de 1961.

LEITE, José Roberto Teixeira. *Críticos: congresso em dezembro.* Rio de Janeiro, jornal O Globo, seção artes plásticas, 29 de outubro de 1969.

MACHADO, Lourival Gomes. *Um passo à frente.* São Paulo, jornal O Estado de São Paulo, coluna Arte, 4 de fevereiro de 1961.

MARTINO, Telmo. *Elegância na Família.* São Paulo, Jornal da Tarde, 1 de agosto de 1980.

MARTINO, Telmo. *Latinidad Canelada.* São Paulo, Jornal da Tarde, 22 de outubro de 1980.

MAURÍCIO, Jayme. *Aracy conta Tarsila.* Rio de Janeiro, jornal Correio da Manhã, 23 de maio de 1969.

MORAIS, Frederico. *Salão da Bússola: Resultado*. Rio de Janeiro, jornal Diário de Notícias, seção de artes plásticas, 28 de outubro de 1969.

ZANINI, Ivo. Cinco mil obras compõem a VI Bienal, que se abre amanhã no Ibirapuera. São Paulo, Folha de São Paulo, 25 de julho de 1961.

ANEXOS

Anexo A

Jornal Estado de São Paulo: coluna Arte, Lourival Gomes Machado, 1961



Anexo C

Jornal do Brasil, Maria Antonieta D'Alckmin, 1960



Anexo D

Carta de Mário Pedrosa à Petit Galerie

MAN- 9.912

São Paulo, 26 de Dezembro de 1960.

Excepcionalmente destinada a artistas nacionais - brasileiros -
 a quem, finalmente, se ligava de ser "Petite Galerie".
 A quem, entre outras distinções, se confere o privilégio, por meio
 do Museu, a boa vontade demonstrada por VV.SS. no sentido
 de apoiar o movimento de expansão e difusão das artes plás-
 ticas, representado por nossas Bienais.

Petite Galerie
 Pça. Gal. Osório, 53
 RIO DE JANEIRO

Prezados Senhores:

Acuso recebimento de sua carta sem data,
 de cujos dizeres tome conhecimento.

Antes de tudo, quero agradecer, em nome
 do Museu, a boa vontade demonstrada por VV.SS. no sentido
 de apoiar o movimento de expansão e difusão das artes plás-
 ticas, representado por nossas Bienais.

Infelizmente, a oferta de prêmios para as
 nossas Bienais, põe questões muito delicadas a resolver.
 Entre essas questões, está a de prêmios oriundos da Galeria
 de Arte. Não é praxe, em nenhuma destas manifestações de arte,
 de caráter público, oficial ou oficioso, aceitar prêmios
 provenientes de estabelecimentos profissionais dedicados à
 venda de obras de arte.

Instituições como a nossa Bienal devem pro-
 ceder - e os nossos escarvalos devem ser compreendidos pelos
 nossos amigos da Petite Galerie - com o maior zelo, para que
 não sejam inquinadas, pela maledicência pública, como direta
 ou indiretamente ligadas a qualquer ordem de interesse comer-
 cial. Os amigos bem sabem como as grandes manifestações de
 arte internacional contemporânea têm sido alvo de acusações
 daquela ordem. Melhor do que ninguém, os dirigentes da Petite
Galerie sabem quanto de suspeição é levantada às Comissões
 Julgadoras dessas certames, mesmo quando se compoem de perso-
 nalidades de renome internacional e de ilibada reputação.

Para evitar quaisquer suspeitas de arranjos
 e combinações, menos corretas ou interesseiras, com Galerias
 de arte e marchands de tableaux, hoje formando uma corpora-
 ção internacional de enorme força, é que nos vimos obrigados
 a ponderar, aos amigos da Petite Galerie, a dificuldade que
 existe para nós de aceitar a sua generosa proposta, tal como
 estabelecida na carta que ora respondemos.

Entretanto, para que o espírito de boa von-
 tade e de colaboração tão gentilmente demonstrado pela Petite
Galerie não seja mal entendido ou desperado, gostaríamos pro-
 por que, ao invés da oferta, em conjunto, ser dividida em
 quatro prêmios, fôsse reduzida a um ou dois prêmios; que,
 também, ao invés de ser destinada a artistas nacionais, fôsse

./.

-2-

exclusivamente destinada a artistas Latino-Americanos ; e que, finalmente, ao invés de ser "Prêmio Petite Galerie", tivesse outra denominação, em caráter pessoal, por exemplo, do proprietário da Galeria, ou de uma de suas empresas comerciais, estranhas ao mundo das artes e não envolvida no mercado delas. Se V. S., ou outra autoridade da Petite Galerie, julgasse viável tal contra-proposta, estaríamos prontos a com ela discutir essa nova modalidade de prêmio.

De qualquer forma, não poderíamos terminar esta carta sem expressar-lhes o reconhecimento mais profundo do Museu de Arte Moderna de São Paulo, pela generosa iniciativa demonstrada pela Petite Galerie, em proveito de nossa Bienal.

Queiram aceitar os prezados amigos meus melhores cumprimentos com os votos de Feliz Ano Novo, e boas entradas para todos dessa organização.

Cordialmente,

Mario Pedrosa
Diretor Artístico

MP/MS

Anexo E

Jornal Correio da Manhã, Rio de Janeiro, Thereza Cesário Alvim, 1969

MAM

CLIPPING PAPEL

FONTE: Revista da Manhã CIDADE: Rio de Janeiro

DATA: 20 maio - 1 dia 1969 CADERNO: _____ PÁG: _____

AUTOR: _____ OBS: _____

Na sociedade de massa você muda

Thereza Cesário Alvim

O tema era Comunicação e Criação na Sociedade de Massa. O subtítulo do Museu de Arte Moderna era: "A arte não é mais autônoma, mas inserida no fabuloso processo de propaganda e publicidade". Preocupado com o destino da arte no futuro da sociedade de massa, o crítico vê na rebeldia dos jovens e dos negros norte-americanos e sinal mais significativo de uma profunda transformação social e cultural.

Encerrando a série de palestras no Museu de Arte Moderna, o professor Décio Pignatari anunciou a morte da arte, apesar de se continuar falando em manifestação artística, oferecendo como exemplo "a relação entre a luz de uma estrela há muito desaparecida e a luz que hoje recebemos na ilusão da existência da estrela".

O fenômeno a ser observado em nossos dias, segundo Décio Pignatari, é o do desejo de participação de massa. O consumidor da linguagem já não se satisfaz em consumir, mas quer também participar. Essa intensa participação líquida com a arte, no sentido habitual do termo, embora possa produzir manifestações altamente positivas, tais como a influência das realizações amadorísticas sobre as profissionais.

— Ser avançado, hoje, é ter certo tipo de atuação, de inteligência, que não pode ser definida como arte nem antiarte.

Voltando a exemplificar, Décio Pignatari mostrou a plateia um exemplar de uma paródia da revista Time, recentemente lançada nos Estados Unidos em edição numerada e caríssima, contendo com os anúncios habituais da revista autêntica e com a permissão do próprio Time-Life.

OS MUTANTES
Durante o debate, confre-

te é uma das principais funções da propaganda e publicitário fez referência a um discurso do historiador Arnold Toynbee, recentemente pronunciado no Estado de Virgínia, Estados Unidos, em que os males da sociedade norte-americana são atribuídos à Madison Avenue, mestra da propaganda, e não à Wall Street, fortaleza do capitalismo.

Eiraald iniciou sua palestra explicando essa colocação de Arnold Toynbee:

— Quando se vai reclamar de um excesso de velocidade, dirigiu-se ao lambe-luz do motor. O chefe leva tudo a culpa.

Para Eiraald, o humor é a grande veículo de comunicação. Frisando que ainda se confundem erradamente o humor com o estado de humorar — Bernard Shaw, um dos maiores humoristas de todos os tempos era um mal-humorado no sentido clássico do termo — ele afirma que o humorista tem um violento compromisso com a verdade.

— O humor só não destrói a verdade. Pelo contrário, ele informa de maneira mais contundente e sofisticada sobre a nova verdade descoberta. Por isso ele está no princípio da desalienação.

Morte da Arte

A terceira palestra da noite foi a do professor Mário Pedrosa, que considera impossível elogiar ou condenar a propaganda em si, mas se declara contrário ao uso da propaganda "no contexto sócio-econômico presente". Como crítico de arte, ele preferiu abordar o tema Comunicação e Criação na Sociedade de Massa levantando a questão da medida em que a propaganda e a criação artística se conjugam.

Analisando a situação do artista nas diversas fases da História, Mário Pedrosa diz que "há uma fatalidade da nossa época que tudo vê para o mercado, isto é, seja

rencista e auditório estiveram prisioneiros de acordo quanto à existência de um processo acelerado de transformação social e cultural, e à impossibilidade de se prever, desde já, o ritmo desse processo.

— Estamos na hora dos Mutantes — disse Mário Pedrosa.

Um jovem poeta paulista pediu a palavra para acusar o "tempo maravilhoso" que vem por aí, tempo premonido pelos 200 mil hippies que se reúnem numa ilha "para não fazer nada", pra negar todas as formas convencionais de ação, para cultivar a espontaneidade.

Outro rapaz, ainda mais radical que este, pregou o silêncio como única atitude válida diante de um mundo obsoleto que teima em combater a juventude. Alguém protestou: "Eu já ouvi você falar quarenta minutos para dizer que a gente deve ficar em silêncio". Eiraald serviu de árbitro.

— Acho que 200 mil numa ilha não fazendo nada é tão válido quanto um zinho, em casa, fazendo o que acha melhor. O homem continua sendo a medida de todas as coisas. Entre a ilha e a casa, quem decide é você.

O debate e os apartes prosseguiram durante mais de uma hora, uns se manifestando a favor da intervenção direta da juventude na condução do processo, outros preferindo a expectativa, inclusive por se confessarem incertos de tudo, além das palavras capazes de expressar a sua incerteza. Um dos apartes, sentindo que perdia o fio do seu pensamento e começava a divergir o auditório, passou a dançar na cadeira e murmurou encoberto:

— Foga, gente. Eu sou jovem...

Anexo F

Jornal O Globo, seção Artes Plásticas, José Teixeira Leite, 1969

CLIPPING PAPEL
 FONTE: O Globo CIDADE: Rio de Janeiro
 DATA: 29 out. 1969 CADERNO: _____ PÁG.: _____
 AUTOR: _____ OBS.: _____

ARTES PLÁSTICAS
 José Roberto Teixeira Leite

143

Criticos: congresso em dezembro

— Durante o julgamento da Sala de Exposição, mais do que um novo tipo demonstrado nos trabalhos, uma reformulação da atual concepção de crítica de arte, já que certas produções técnicas de vanguarda geraram variadas diálogos de sentido entre os jurados, negando-lhes alguns a própria condição de obra-de-arte — e que certamente não são, segundo os padrões tradicionais. Para a delimitação do campo e da validade de arte contemporânea em suas últimas tendências, tornar-se-ia necessária a realização de um encontro de críticos, sempre no congresso em que fossem examinados todos os aspectos do problema.

— Finalmente, tal encontro poderá ser realizado, segundo comunicação de Hugo Auier ao presidente da Associação Brasileira de Críticos de Arte, Brasília será sede, em dezembro próximo, do Terceiro Congresso Brasileiro de Críticos de Arte, do qual participarão os principais representantes da crítica brasileira. Entre as temas a serem discutidos, e por sugestão de crítica de O GLOBO, figurará justamente este, "A Crítica e a Arte de Vanguarda".

— Reunião-ss-á nas próximas dias 10 e 11 de novembro, em São Paulo, a 1ª de sessão e premiação de III Exposição "Jovem Arte Contemporânea" do Museu de Arte Contemporânea.

— Foi aberta em São Paulo, na Casa dos Leões (Rua Marquês de Paranaguá, 148), um grande leilão de arte moderna do qual constam cerca de 200 obras, inclusive: a Parfiteria, e Di. Cavalcanti, 7 Tarsila, 12 Grassmann, 8 Decosta, 11 Guignard, 8 Gamito, 8 Irmãos Nery, 4 Vainpi, 9 Vicentini, 3 De Fiori, 10 Deret, 3 Bandeira, 4 Goidi, etc. O leilão irá qual juntamente Florestano, estender-se-á até o dia 30, podendo os licitantes fazer uso de um financiamento de até 24 meses.

— Será realizada a 2ª de maio de 1970 a III Bienal Internacional de Gravura de Cracóvia, na Polónia, um certame que vem crescendo de importância a cada nova inauguração, bastando dizer que em 1968, quando da II Bienal, 430 gravadores de 47 países participaram. Além dos artistas convidados, podem participar da certame os que desejarem fazê-lo a qualquer, até 13 de dezembro de 1969, através, frao trabalho enviado entre 1968 e 1969, aos estudantes da Secretaria da Bienal

13, Praça Srepanski, Cracóvia, Polónia. Paralelamente à III Bienal serão realizadas um concurso internacional para a crítica de arte e um simpósio internacional sobre a gravura. O Brasil não pode deixar de participar e tem condições excelentes de participar, muito bem na III Bienal de Cracóvia.

— A Esplanada de Arte do Brasil vai realizar, entre 18 de novembro e 19 de dezembro, um curso sobre Simbolismo, Arte e Educação. As palestras realizar-se-ão às 19h e 19h30, sendo a cargo de professores, professores, estudantes etc. Maiores informações (e inscrições) poderão ser obtidas na secretaria da Esplanada, Avenida Marechal Câmara, 314, 4º andar (222-4211). Especial ênfase será dada ao tema "A Ciência e seus Simbolismos".



Vicente do Rêgo Monteiro
 hoje na Barcinski

Foi inaugurada finalmente na Galeria Barcinski, a Rua Pinheiro Guimarães, 11, em Botafogo, a exposição expandida do pintor pernambucano Vicente do Rêgo Monteiro, um dos poucos artistas brasileiros verdadeiramente importantes, que pela contribuição histórica — foi um dos introdutores do cubismo e da certas tendências do futurismo entre nós — quer principalmente pela genialidade intrínseca de sua obra. Na foto, Pietá, de Rêgo Monteiro, na qual se observa o estilo de estípite de loco mais próximo a sereno de um de seus temas mais entusiasmantes, o religioso.



Sgreccia: Gravuras
 na Galeria Varanda

Nascido há 15 anos em pequena cidade de Minas Gerais, tendo estudado gravura com Yara Tupiambá, Air Anselmo e Quênia, o gravador Vicente Roberto Sgreccia inaugurou, segunda-feira, uma exposição de suas gravuras na Galeria Varanda, a Rua Xavier de Silveira, 88, Apresentação Roberto Pontual, que aproxima seu trabalho do de Miriam Chionerini (Domina), não tendo uma reprodução do mesmo exposto num momento, em que se se verifica e se não em arte da gravura brasileira. No foto, exemplo de gravura de Sgreccia, tal como será mostrada logo mais à noite nas atrações.

SALÃO DA BÚSSOLA TEM VENCEDORES

SÃO as seguintes os ganhadores no Salão: Prêmio Elisabeth Arden: Eduardo...

Anexo G

Jornal do Brasil, seção artes plásticas, Walmir Ayala, 1960



Anexo I

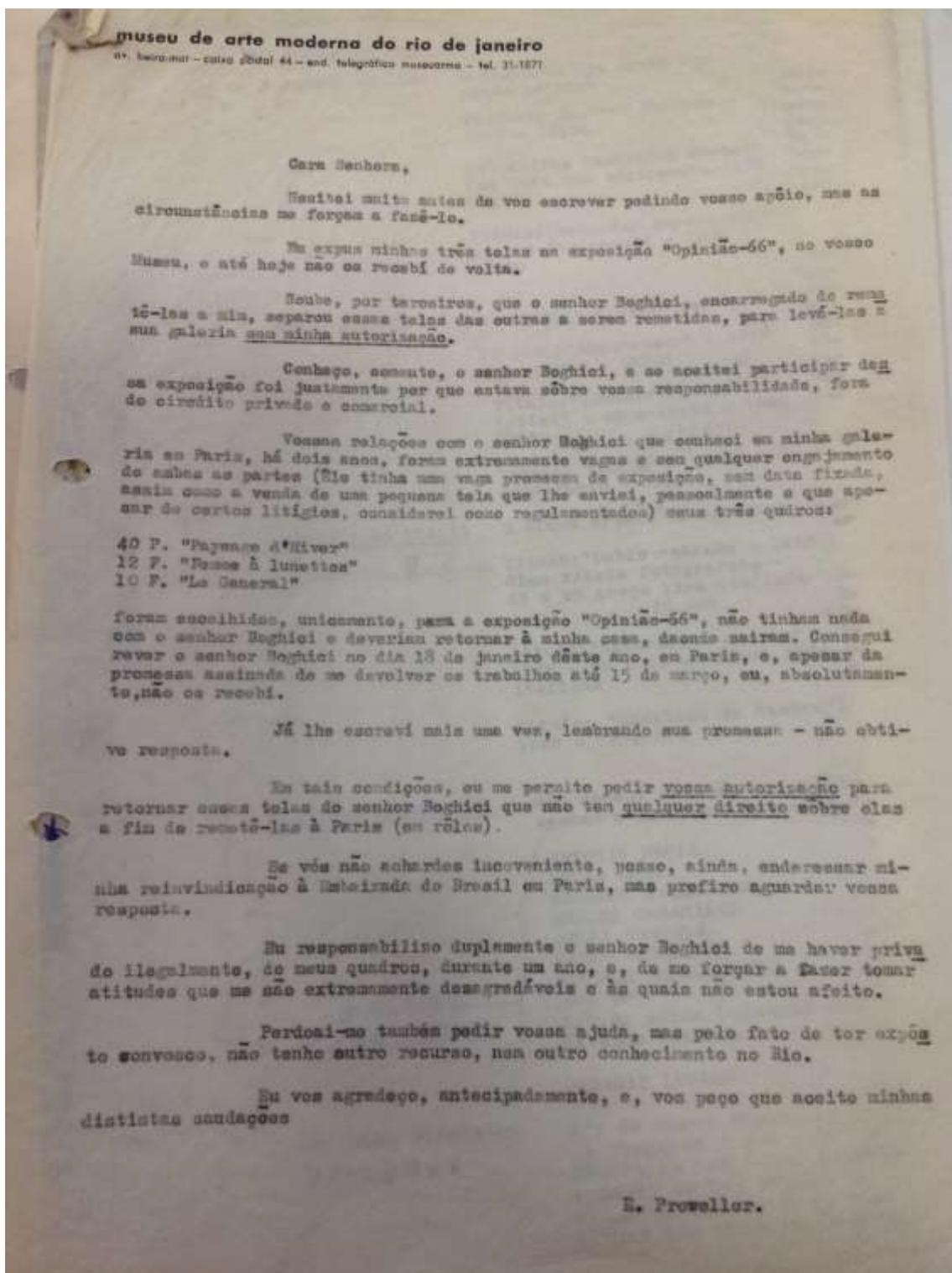
Exposição Opinião 66: lista de preços

EXPOSIÇÃO: "OPINIÃO-66" - PREÇOS		
Nº	ARTISTA	
1	ATILA (Hungria)	R\$ 1.600.000-
2	ATILA	1.600.000-
3	CARLOS VERGARA (Brasil)	400.000-
4	CARLOS VERGARA	400.000-
5	ALEJANDRO MARCOS (Espanha)	720.000-
6	ALEJANDRO MARCOS	720.000-
7	CORNILLE (Bélgica)	7.000.000-
8	CORNILLE	Coleção particular
9	IVAN SERPA (Brasil)	"
10	IVAN SERPA	"
11	IVAN SERPA	"
12	NELSON BLANCO (Argentina)	550.000-
13	NELSON BLANCO	450.000-
14	NELSON BLANCO	550.000-
15	RUBENS GERCHMAN (Brasil)	800.000-
16	RUBENS GERCHMAN	250.000-
17	RUBENS GERCHMAN	250.000-
18	RUBENS GERCHMAN	Coleção particular
19	RUBENS GERCHMAN	200.000-
20	GASTÃO MANOEL HENRIQUE (Brasil)	Coleção particular
21	GASTÃO MANOEL HENRIQUE	"
22	GASTÃO MANOEL HENRIQUE	"
23	GASTÃO MANOEL HENRIQUE	"
24	GASTÃO MANOEL HENRIQUE	"
25	ANTONIO DIAS (Brasil)	Coleção particular
26	ANTONIO DIAS	Coleção particular
27	ANTONIO DIAS	Coleção particular
28	ANGELO DE AQUINO (Brasil)	
29	ANGELO DE AQUINO	
30	EMANUEL PROWELLER (Polônia)	320.000-
31	EMANUEL PROWELLER	700.000-
32	EMANUEL PROWELLER	220.000-
33	DIONISIO DEL SANTO (Brasil)	1.200.000-
34	BERNARD RANCILLAC (França)	1.800.000-
35	ADZAK (Inglês)	Coleção particular
36	ADZAK	"
37	PABLO MESEJEAN E DELIA CANCILA (Argentina)	
38	DILENY CAMPOS (Brasil)	
39	ANA MAIOLINO (Brasil)	
40	ANA MAIOLINO	
41	PABLO MESEJEAN E DELIA CANCILA (Argentina)	
42	PEDRO ESCOSTEGUY (Brasil)	250.000-
43	PEDRO ESCOSTEGUY	300.000-
44	PEDRO ESCOSTEGUY	250.000-
45	MARIA DO CARMO SECCO (Brasil)	300.000-
46	MARIA DO CARMO SECCO	250.000-
47	C. ZILIO (Brasil)	
48	C. ZILIO (Brasil)	
49	WALDEMAR CORDEIRO (Brasil)	
50	FRANCIS BIRAS (França)	2.200.000-
51	WALDEMAR CORDEIRO	
52	HEIGH WEISS (USA)	600.000-
53	CESARE PEVERELLI (Itália)	2.600.000-
54	TISSERAND (França)	
55	TISSERAND	
56	TISSERAND	
57	MICHEL MACRÉAU (França)	800.000-
58	MICHEL MACRÉAU	800.000-
59	MICHEL MACRÉAU	700.000-

60	- JACK VAÑARSKY	(Argentina)	
61	- JACK VAÑARSKY		700.000=-
62	- JACOB ZEKVELD	(Holanda)	450.000=-
63	- JACOB ZEKVELD		N 750.000=-
64	- JACOB ZEKVELD		840.000=-
65	- FRANCISCO LIBERATO	(Brasil)	Coleção particular
66	- FRANCISCO LIBERATO		450.000=-
67	- IANIS GAITIS	(Grécia)	
68	- IANIS GAITIS		Coleção particular
69	- IANIS GAITIS		" "
70	- GIOVANI RUBINO	(Itália)	" "
71	- GIOVANI RUBINO		
72	- GIOVANI RUBINO		
73	- ANTONIO BERNI		
74	- RENATO LANDIM	(Brasil)	
75	- RENATO LANDIM		300.000=-
76	- RENATO LANDIM		180.000=-
77	- RENATO LANDIM		180.000=-
78	- RENATO LANDIM		180.000=-
79	- FRANGIN		300.000=-
80	- FRANGIN		
81	- FRANGIN		
82	- RAUL CORDULA	(Brasil)	
83	- RAUL CORDULA		300.000=-
84	- RAUL CORDULA		250.000=-
85	- EDMUND ALLEYN		300.000=-
85-A	- EDMUND ALLEYN		Coleção particular
86	- VILMA PASQUALINI	(Brasil)	" "
87	- VILMA PASQUALINI		600.000=-
88	- LEA DUBLIN	(Argentina)	600.000=-
89	- JARDIEL		
90	- JARDIEL		Coleção particular
91	- BENGT BOCKMAN	(Suécia)	" "
92	- BENGT BOCKMAN		150.000=-
93	- IKEDA	(Japão)	150.000=-
94	- IKEDA		Coleção particular
95	- JUAN GENOVES	(ESPAÑA)	" "
96	- JUAN GENOVES		" "
97	- BRONDA		
98	- BRONDA		
99	- THEREZA SIMÕES	(Brasil)	300.000=-
100	- ERNESTO CRISTINAI	(URUGUAI)	
101	- RUISDAEL SOÁREZ	(URUGUAI)	
102	- FOLDES		Coleção particular
103	- FOLDES		" "
104	- JOHNNY NILSON	(Suécia)	150.000=-
105	- JOHNNY NILSON		150.000=-
106	- WALDEMAR CORDEIRO	(Brasil)	
107	- ROBERTO LANARE	(Brasil)	300.000=-

Anexo J

Carta de pedido de retorno de obras extraviadas, Emanuel Proweller.



Anexo K

Jornal do Brasil, caderno Revista de Domingo, sem autor, 1965

2 - Revista de Domingo, Jornal do Brasil, Domingo, 25-9-65

Ceres Franco explica a nova dimensão da Arte



Cabeças salientam suas ideias, plenas de curiosidade e inquietude, há uma certa fidelidade de cores e formas pelas paredes. Estamos diante de Opínio 83, expressão de uma época que mostra a sua busca de grande forma, movimento por Ceres Franco no Museu de Arte Moderna.

Nova exposição com Ceres Franco que abstrai o essencial e deixa que parte de Arte e que se aproxima das manifestações mais recentes, mas que, em sua essência, significa Opínio 83 no campo artístico propriamente dito e no campo de evolução social.

OPÍNIO — É uma palavra que está na moda. Aparece nas sociedades populares e nos espetáculos com fundo político. Reflete tanto a participação da individualidade na sociedade em que vive, mas, se não há vez para um subjetivismo exagerado, pode acontecer que o indivíduo possa ter livre curso.

No caso da exposição Opínio 83, trata-se de um movimento brasileiro em novas artes, representando a ruptura com o passado, mostrando a realidade e a influência da pop-art americana e de novos realismo europeus.

Ceres Franco é brasileira que vive em Paris, onde participa intensamente do movimento artístico, organizando exposições em todo o Continente europeu. Despertada pelas páginas de arte, Ceres esteve entre os nomes selecionados pelo jornal semanário *Art*, para participar no próximo dia 10 outubro em Estocolmo, nos últimos dias de agosto.

Opínio 83 trata-se de uma contribuição de Ceres às artes plásticas brasileiras. O seu significado é denso e não agressivo, como muita gente pensa, visando ao salutar da MAM. Os trabalhos dos jovens artistas foram selecionados por Ceres e representam o que há de melhor e mais autêntico em nosso País. A inclusão de nomes estrangeiros na exposição serve para mostrar que não há muita diferença em matéria de mensagem e preocupação artística entre os países e em do lado de lá do mar.

Quem conhece Ceres é capaz de valorizar ainda mais o seu trabalho. Certa-nos é que é difícil a princípio apreciar exposições, pois o homem é um desconfiado por natureza e não acredita no sucesso e na honestidade feminina. As dificuldades foram muitas para Ceres no início, ainda mais por estar em país estrangeiro. Diz ela que tem mesmo temperamento de homem e feminista, apesar de ser cristã bem-feminina. Aqui, contou com todo o apoio de D. Carmem Portinho, que faz trabalho de homem, de grande envergadura e também com o Sr. Alípio de Paula, que gosta e apoia as exposições de vanguarda.

Em Paris, quando organizou a exposição Formes et Image no Mus de Boulogne, Ceres lutou para poder obter as 16 peças representativas dos maiores nomes da escultura moderna, incluindo a escultura Femme Evacuée, de Picasso. Uma série de essas "protestantes" foram recebidas, rapta das e dadas, bem como discriminadas, mas no fim o Setto foi vencido e hoje Ceres é respeitada nos meios artísticos de Paris.

CONDIÇÃO

Escrevemos que em Opínio 83, somente uma mulher faz-se presente: Vilma Pascoalini. No dizer de Ceres Franco, há muita gente que se enquadram nos padrões da estética contemporânea, onde mandam e determinam os homens. Talvez, isso tudo não passe de fruto da condição da mulher, sempre submissa de certo modo ao homem. Não que seja submissiva, mas Ceres reconhece que há entre as pinturas a forma, o que se aproxima a forma, o que não de arte, mas de verdadeiras de nossa época. Entretanto, há situações, onde mulheres, artistas plásticas, mostram a sua liberdade nos 70 anos de idade.

Ceres cita ainda como algumas figuras da nossa pintura, Maria Helena Vieira da Silva e Nêda Delannoy. Ainda ainda que não esteja no momento de escrever, é melhor por parte do homem, mesmo em países como Brasil e Espanha, onde ser homem é caso de honra.

MODA

A moda pode ser considerada como uma atitude estética. É moda ter roupas bonitas, é moda dizer que se gosta de pop-art. Da Ceres que é evidente que se aceita muito como uma mulher, pois sempre procura ser estético em todas as coisas, qualquer de caráter pessoal. Mas o que ela não compreende é que se diga de um Opínio como mostra em Paris: "Que arte, sendo um movimento tão minúsculo, seja de frente" ou ainda como Opínio, embora com técnica brilhante que disse no Campanário Palace a respeito de um Livro Dax: "É um movimento, não, querida? Pois se comprai um. Não é tudo?"

A respeito de influência das artes plásticas na moda, Ceres que realmente há alguns anos neste sentido, mesmo é o caso de Courreges, que atualmente é influenciado de quartocena. Vive e participa de nosso tempo, funcional sem ser belo.

Ceres Franco vai ser doutor em setembro, quando irá para Moscou apresentar a mostra de novos pintores primitivos, com a ajuda de Jean Bogobzi. Finalmente, nos diz Ceres que apesar da liberdade e falta de ditadura da arte estrangeira, ainda não, prejudicada pelo aparecimento de submissos, que não representam o verdadeiro movimento do momento.

Apesar de apenas 33 horas nos espaços do Velho Museu, as condições mundanas não deixam que o artista

...na exposição serve para mostrar que não há muita diferença em matéria de mensagem e preocupação artística entre os nozinhos e os do lado de lá do mar.

...na, onde mandam e determinam os homens. Talvez, isso tudo não passe de fruto da condição da mu-

...na, prejudicada pelo aparecimento de subar-tes, que não representam o verdadeiro panorama dos movimentos do exterior.

CONCEITO

Apesar de apenas 11 horas para separar do Velho Mundo, as condições económicas não deixam que o artista conheça o sorriso enigmático da Mona Lisa, nem as expressões fortes que um Oppenheim imprime ao metal. "Não estamos infelizmente bem informados", diz Ceres. Explica ainda que há uma confusão geral no conceito de arte. Aqui, e em outros países onde há sociedade burguesa bem definida, diz-se que o que é bom se vende. Isso prejudica os verdadeiros criadores, que muitas vezes se vêem ensombrados pelos conceitos antigos de críticos e compradores.

Ceres Franco explica que a Arte de hoje corresponde à nossa época. O artista — cansado que tal de exprimir formas belas sem conteúdo — procura objetivar determinado assunto num quadro. Não importa que António Dias transfigure sua infância em tinta de sangue e formas biológicas. Não importa que o lirismo de Iva Serpa seja medonho. O importante em tudo isso — e a mulher tem sensibilidade para compreender todas essas afirmações — é que todas mostram as novas dimensões da arte, ou da antiarte, que derruba os conceitos caducos que rimavam flor com cor.

PARANGOLE

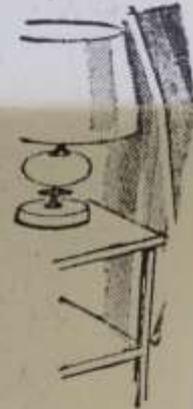
Observamos no vernissage do grupo Opinião 63 que as mulheres presentes sentiram-se chocadas com um trabalho intitulado *Parangole*, criação de Hélio Oiticica. Realmente é uma coisa absolutamente nova no campo de nossa arte e também no campo internacional. Trata-se de um exemplo nítido da verdadeira arte chamada de participação. O trabalho de dimensões variadas, onde há escultura, cor, som, tato, movimento e

AGORA

Grupo Conversível

DRAGO-UTILITY

Elegante, decorativo e original. Prático e resistente. Braços em madeira de lei. Estofamento em plástico e tecido. O amplo solá, para 4 pessoas, transforma-se, com um leve toque, em confortável cama de casal. As poltronas transformam-se em camas de solteiro.



GRUPO CONVERSÍVEL

DRAGO.

QUALIDADE!... BOM GOSTO!... ECC



A poltrona transformada em cama de solteiro.

O só
mod.
100

Anexo L

Jornal da Tarde, Telmo Martino, 1980

JORNAL DA TARDE

1 * AGO 1980

SÃO PAULO

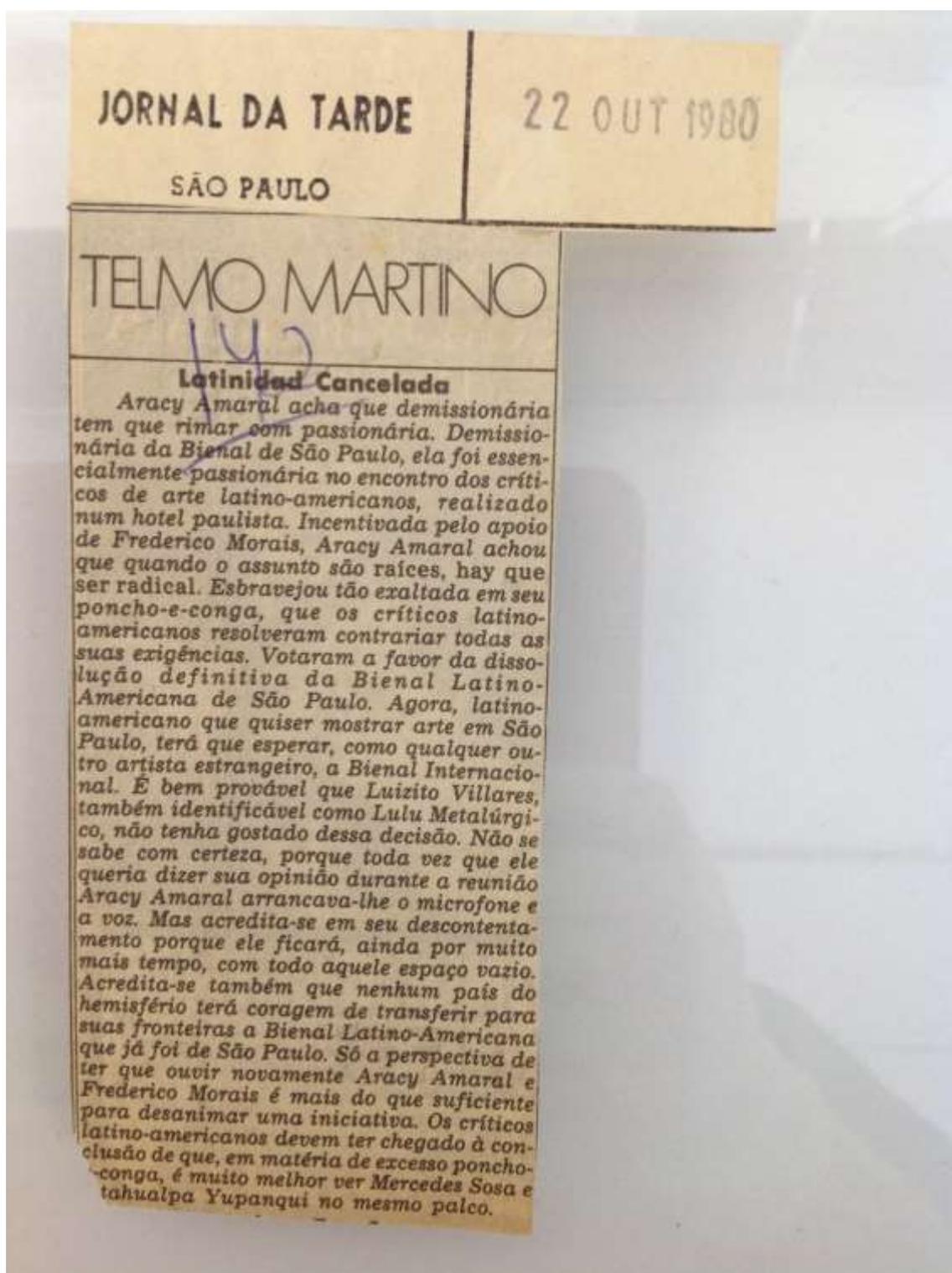
seus concorrentes: Despache sua carga via VASP.

TELMO MARTINO

Elegância na Família

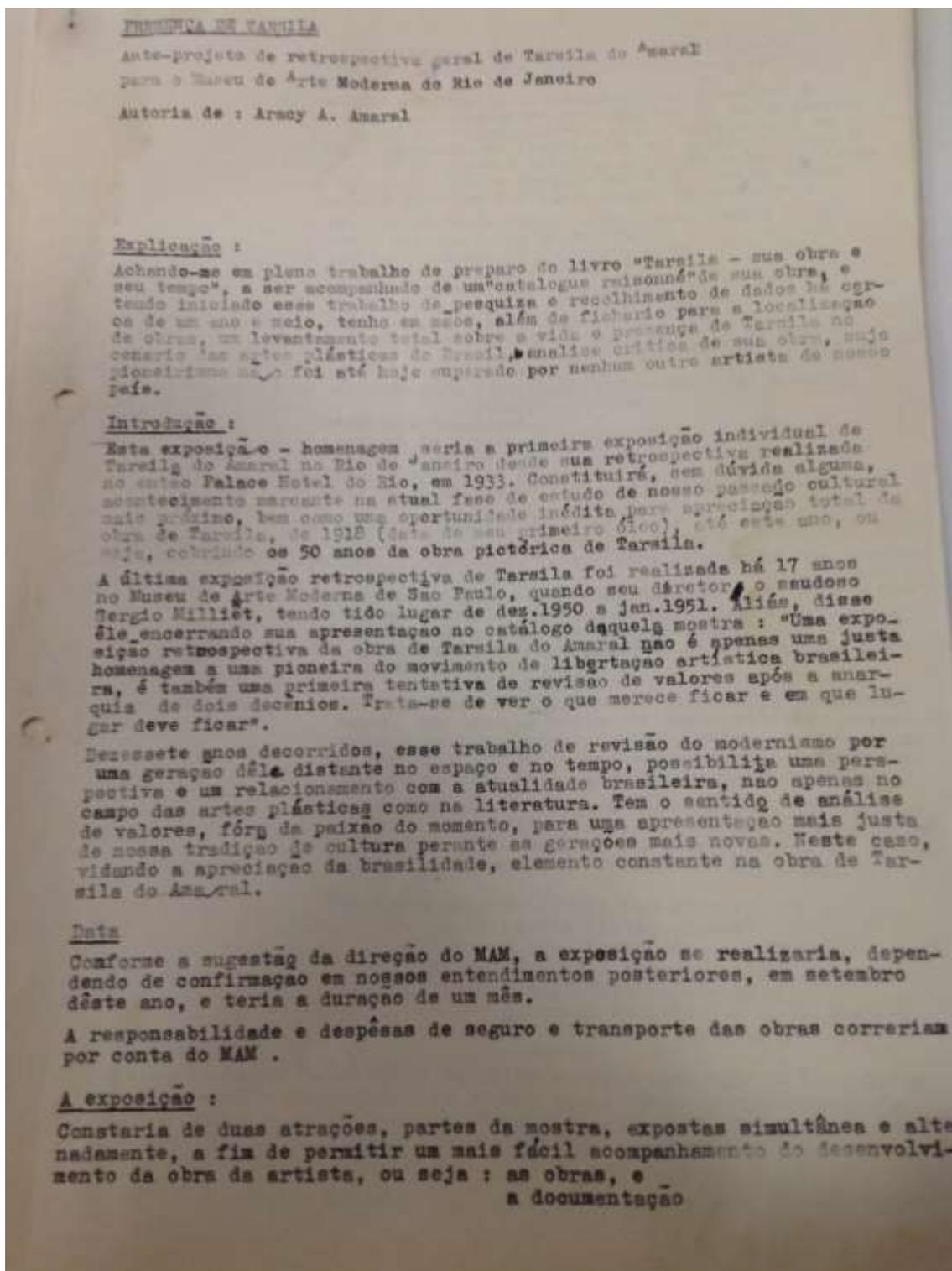
Aracy Amaral está outra vez com problema de roupa. Antônio Henrique Amaral, o Cézanne que as bananas mereceram, resolveu surpreendê-la. Virou Strina Boy. Dentro de poucas semanas estará exibindo desenhos na galeria Luisa Strina. Aracy Amaral sabe que jamais poderá ir ao vernissage do irmão nesse lugar, usando aquele mesmo poncho-e-conga que só Lourdes Terezinha Cedran, antes de viajar, considerava tolerável no Paço das Artes. A galeria Luisa Strina é o centro cintilante que a arte-chic tem em São Paulo. Nunca permitiria poncho-e-conga, nem mesmo numa variação em faille e lamê, vestida e calçada por Zeca Perrone. Já que Antônio Henrique Amaral voltou dos Estados Unidos com essa elegante idéia de ser Strina Boy, poderia, ao menos, ter trazido alguns exemplares da Bazaar ou da Town & Country que sugerissem algum modelinho que permitisse Aracy Amaral acompanhá-lo na inauguração dessa nova fase. Em São Paulo, é Regina Guerreiro quem sugere moda em revista. E modelinho sugerido por Regina Guerreiro só fica bem em vernissage de José Roberto Aguilar ou Regina Vater.

Jornal da Tarde, Telmo Martino, 1980



Anexo N

Ante-projeto: Exposição Tarsila do Amaral, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1968



2 -

- a) as obras - 1) as pinturas mais significativas do trabalho de Tarsila, em óleo, num total de 100 obras, aproximadamente;
- 2) a exposição revelaria, praticamente, o desenho de Tarsila, uma face quase desconhecida de seu trabalho, até mesmo dos especialistas, e que consideramos de suma importância no contexto de sua produção. A maior parte dos desenhos é inédita, sendo os primeiros (mais antigos) de 1921, e podendo ser divididos de acordo com suas diversas fases, nos seguintes períodos:
- Des. da Academie Julian e sob Emile Renard (1921)
 - sob a orientação de Lhote (1923)
 - sob a orientação de Gleizes (1923)
 - de sua fase próxima a Léger (1923)
 - viagem a Minas (1924) com o grupo modernista de S. Paulo e Cendrars
 - desenhos "pré-anthropofágicos" (1925-26)
 - esboços para cenários de projetado ballet com Villa Lobos e Oswald de Andrade (não-realizado)
 - desenhos para ilustração dos livros "Pau Brasil", "A Moreninha", etc.
 - desenhos antropofágicos
 - desenhos da viagem ao Oriente Médio (1926)
 - des. da viagem a URSS (1931)
 - des. da década de 30
 - des. da década de 40

nr total de desenhos :

- 3) painéis : reprodução fotográfica de painéis realizados por Tarsila.
- 4) exemplares de gravuras realizadas por Tarsila, bem como da obra gravada a partir de seus desenhos;
- 5) escultura : seus trabalhos em escultura, com referência, poderiam constar na parte de documentação, fotograficamente.

- b) a documentação - Com a pintura e o desenho se alternaria a documentação, bem como um mínimo de texto didático necessário à melhor apreensão pelo público, de sua obra, no contexto artístico-socio-econômico-político brasileiro coberto pela longa carreira de Tarsila.

A apresentação de documentação visaria, primeira - mente, a reconstituição de uma época, em particular, (década de 20), bem como dar uma dimensão da personalidade e presença de Tarsila em seu tempo.

Constaria de : catálogos (originais)
 . cartas (fotografadas)
 . livros ilustrados por Tarsila
 . revistas, jornais, etc.
 . fotografias de ambiente
 . desenhos de artistas contemporâneos
 . ~~desenhos~~ retratando a artista

Exemplos :

painel com dados biográficos da artista. Foto ampliada da artista em fa. como retrato de seu atelier de São Paulo, meio à sua coleção de pintura francesa, e em grande destaque ao visitante desavisado, em primeiro enfoque, uma ampliação fotográfica do texto do poema de Oswald de Andrade : "Caipirinha, vestida por Poiret..."

Ao lado dos quadros de 1924-25, que focalizam a cidade de São Paulo,

3 -

em plena "fase pau-brasil", ampliação do texto do poema (do original) de Elaise Cendrars, oriado especialmente para o catálogo da exposição de Tarsila de Azevedo em Paris, em 1926 : "St. Paul - J'adore cette ville... etc."

Assim, a documentação situaria a época, na medida das possibilidades, revivendo a década de 20 em S. Paulo (modernistas), ou a vida de Tarsila em Paris (em contacto com os artistas do tempo : Léger, Lhote, Sonia e R. Delaunay, Cocteau, Supervielle, etc.).

Montagem :

A montagem, a cargo dos especialistas do Museu de Arte Moderna do Rio, seria realizada sob minha supervisão, a fim de obter um máximo de aproveitamento do ponto de vista didático, dos 2 elementos, documentação e obras.

Organização :

Ficaria a meu cargo a organização da mostra, directamente em contacto com a artista, seleção das obras e material de documentação, sempre em coordenação com a direção do Museu de Arte Moderna do Rio, cabendo-me, inclusive, a indicação dos colecionadores das obras necessárias à exposição.

Catálogo :

Ficaria a meu cargo o fornecimento de todo o material redaccional em português para a impressão do catálogo. Este constaria de :

- . apresentação da artista
- . dados biográficos
- . reprodução de algumas obras mais representativas seleccionadas
- . catálogo das obras expostas
- . bibliografia sucinta

Proposta :

Considerando que concretizando-se a realização da exposição em setembro, e que para tanto o material redaccional para o catálogo da mesma deverá estar pronto em julho, ou seja, que a exposição deverá estar intelectual-mente preparada até maio, bem como a essa altura deverão já ter sido contactados pelo MAM todos os colecionadores que deverão ceder as obras por mim assinaladas; considerando que meu trabalho deverá se desenvolver nessa fase preparatória a partir de março até julho, e, em agosto, na fase anterior à abertura da exposição; considerando a grande responsabilidade de da organização de uma exposição Tarsila de Azevedo, a elaboração do catálogo e recolhimento de material de documentação de exposição, solicito a seguinte remuneração por esses serviços profissionais que por mim seriam prestados ao MAM do Rio :

Total - RCr. \$ 3.000,00 - a serem pagos parceladamente :

	500,00 a 1-4
	500,00 a 1-5
	500,00 a 1-6
	500,00 a 1-7
	500,00 a 1-8
	500,00 a 1-9

ou de outra forma a ser discutida -

Despesas

Não estão incluídas nessa proposta os gastos em viagens S. Paulo-Rio-S. P. bem como eventuais estadias no Rio e que sejam necessárias no decorrer das conversações preparatórias, catálogo, ou para a supervisão da montagem e instalação da exposição, despesas essas que correriam por conta da entidade promotora da mostra.

Conclusão

Sendo este ante-projeto da exposição um primeiro esboço da mesma, ficam em aberto eventuais trocas de ideias sobre o mesmo, bem como acerca de

4-

detalhes que não foram abordados sobre diversos aspectos da exposição. Colocamo-nos, contudo, à inteira disposição da direção do MAM do Rio de Janeiro para esse fim.

Podemos garantir que a realização dessa exposição seria um ponto alto na programação do MAM em 1968, posto que a iniciativa se integraria a todo o processo de re-avaliação do "modernismo" em nosso país, hoje emergente em vários campos de nossa cultura. Sem mencionar, evidentemente, a profunda emoção de Tarsila, em prever a possibilidade de sua obra toda reunida em confronto com as gerações atuais, de público ou artísticas.

Aguardando a sua apreciação sobre este ante-projeto, envio-lhes minhas cordiais saudações,

Aracy A. Amaral

Aracy A. Amaral

Aracy A. Amaral, sra.
Alameda Tietê, 689 - ap. 21
S. Paulo - S.P.

S. Paulo, 15 janeiro 1968

Anexo O

Correio da Manhã, Jayme Maurício, 1969

JORNAL
RIO DE JANEIRO
23
Maio
1969
ONE-ELVEN da VASP — conforto absoluto



artes plásticas

JAYME MAURÍCIO

**Aracy conta
Tarsila**

O Museu de Arte Contemporânea de São Paulo vai repetir, para os paulistas, o grande show da retrospectiva de Tarsila que o Museu de Arte Moderna do Rio deu aos cariocas. A organização dessa grande exposição foi feita, cuidadosa e muito bem feita. Sua autora — Aracy Amaral, um nome que começa bem num setor onde somos muito carentes: a documentação revisionista dos nossos grandes valores, com tônica historicista e iconológica.

— Considero que esta exposição de Tarsila é uma prova de que, no Brasil, podemos organizar exposições de alto nível desde que planejadas idônicamente — diz Aracy Amaral ao voltar desta coluna. Eu não teria podido elaborar o anteprojeto da exposição-Tarsila se não tivesse familiaridade profunda com a obra da artista. E isso foi possível porque, desde junho de 1966, quando conheci Tarsila, acho-me trabalhando no levantamento de sua criação artística.

— O preparo da mostra — promeuje — levou um total de 14 meses. Isso, contudo, não interferiu em meu trabalho de organização, feito por etapas. E tinha de ser assim — eu era sócia em São Paulo a contratar mais de 50 colecionadores, tomar dimensões e especificações técnicas, redigir catálogo, bibliografia, além de coordenar detalhes de montagem, fotos, documentação — e as consultas inúmeras, por correspondência, pôto que o Museu do Rio, patrocinador da exposição, estava em outra cidade. Nos EUA, uma exposição dessa envergadura levaria, no mínimo, dois anos.

Aracy diz que já é tempo de cessar no Brasil a improvisação (mas, Aracy é um talento nacional) e partirmos de um nível profissional de trabalho no campo da divulgação das manifestações artísticas, passadas e presentes (intrinsecamente do século). Diz ainda que acha muito importante a renovação artística que já se esboça entre os brasileiros — iconoclastas de tradição — como a exposição Segall, há dois anos, no Museu do Rio, a retrospectiva Gomali, no MAC de São Paulo, e agora a mostra de Tarsila.

— Há um nome, contudo, que devemos aturar agora, um desconhecido, ainda mesmo da crítica (o que é isso, Aracy) especializada: Vicente do Rego Monteiro, o pernambucano participante da Semana de 22 e que desde os anos de 30 dividiu seu tempo entre o Brasil e Paris.

Fala de espaço: Aracy levou as pinturas que trazem hoje à tona as nossas raízes e cita suas inspirações. Louva o Museu do Rio e parte — obrigada.

O que acontece
Hoje, às 14h, a Escola Superior de Desenho Industrial e alguns peças de desenho industrial finlandês. Alinda da ESDI — cito nomes foram indicados para as oito comissões que estudam a padronização do material escolar, sob a orientação da Associação Brasileira de Normas Técnicas. A ESDI busca a tão necessária integração com a indústria e as empresas, colocando seus alunos frente aos problemas que enfrentariam como profissionais. Sôcia Edling expõe no Escritório Comercial do Brasil em Nova York — "acharam o trabalho diferente de tudo quanto viam antes" — Tui Belo Horizonte, na matéria, as séries pesquisas de Marina Nazaret em tema da cronometragem do cinema e seleção arquitetônica. Tremez ver — Jorge Beltrão conta, com grande número de pontos, na terça-feira última, quando apresentou pinturas de Edith Blin, em cujas figuras suas — sr. Edmundo Lys encontrou "qualidades de piersa espiritual, de serenidade castidade", Scry. — Nesse adido em Londres, escritor Antônio Olinto, vai levar exposições para Londres, e, entre elas, o show de gravuras de Ferga Ostromer, informa o Murilo Miranda. Oito, caso Antônio Olinto leve gravuras de Ferga e não reprodução de gravuras, pois estas já são meios de reprodução. Aqui fica bem, lá não sabemos — Dezan, herido, na sua galeria instalada naquela outra da Copacabana, 1133, apresenta exposição de João Tomaz — Miranda Neto apresenta Elizabeth Thompson Joffe, no dia 23, às 20 horas, em H. Sierra, da Av. Atlântica, 1762 e diz que ela "depois de ter brilhado na ópera sentiu o chamado de uma imperiosa vocação ao violão, no Louvre, as aulas de arte egípcia e número-Babilônica" — Até o dia 31, as inscrições para o Salão dos Transportes, que o Museu de Arte Moderna do Rio vai apresentar, numa expressiva colaboração com o trabalho do ministro Andreaz, pelas estradas, rotas, rios, e mares brasileiros — No Museu Histórico, em desenvolvimento o curso de Introdução ao Egito Antigo, ministrado por Armando Schmeer. No mesmo museu, outro curso — a identificação humana, gradotécnica e a documentoscopia em correlação com as artes plásticas — Mônica Viveiros está exposta na Galeria Ercand, na Av. General San Martín, 1219, Leblon — Rosales da srs. Lilly Richter no Museu de Arte Moderna do Rio — Boletim do Museu de Arte Contemporânea revela a atividade incessante de Zanini — aquisições, ilustrações, Tarsila, Osaka, curcos — um monstro — Possivelmente alguns países deturção de comparecer, ostensivamente, à X Bienal de São Paulo, como revanche de promoção e outras. Fôta fale.

Anexo P

Declaração de princípios básicos da vanguarda, 1967

DECLARAÇÃO DE PRINCÍPIOS BÁSICOS DA VANGUARDA

Janeiro de 1967

- 1 – Uma arte de vanguarda não se pode vincular a determinado país: ocorre em qualquer lugar, mediante a mobilização dos meios disponíveis, com a intenção de alterar ou contribuir para que se alterem as condições de passividade ou estagnação. Por isso a vanguarda assume uma posição revolucionária clara e estende sua manifestação a todos os campos da sensibilidade e da consciência do homem.
- 2 – Quando ocorre uma manifestação da vanguarda, surge uma relação entre a realidade do artista e o ambiente em que vive: seu projeto se fundamenta na liberdade de ser, e em sua execução busca superar as condições paralizantes dessa liberdade. Este exercício necessita uma linguagem nova capaz de entrar em consonância com o desenvolvimento dos acontecimentos e de dinamizar os fatores de apropriação da obra pelo mercado consumidor.
- 3 – Na vanguarda não existe cópia de modelos de sucesso, pois copiar é permanecer. Existe esforço criador, audácia, oposição franca às técnicas e correntes esgotadas.
- 4 – No projeto de vanguarda é necessário denunciar tudo quanto for institucionalizado, uma vez que este processo importa na própria negação da vanguarda. Em sua amplitude e em fase de suas próprias perspectivas, recusa-se a aceitar a parte pelo todo, o continente pelo conteúdo, a passividade pela ação.
- 5 – Nosso projeto – suficientemente diversificado para que cada integrante do movimento use toda a experiência acumulada – caminha no sentido de integrar a atividade criadora na coletividade, opondo-se inequivocamente a todo isolacionismo dúbio e misterioso, ao naturalismo ingênuo e às insinuações da alienação cultural.
- 6 – Nossa proposição é múltipla: desde as modificações inespecíficas da linguagem, à invenção de novos meios capazes de reduzir à máxima objetividade tudo quanto deve ser alterado, do subjetivo ao coletivo, da visão pragmática à consciência dialética.
- 7 – O movimento nega a importância do mercado de arte em seu conteúdo condicionante; aspira acompanhar as possibilidades da revolução industrial alargando os critérios de atingir o ser humano, despertando-o para a compreensão de novas técnicas, para a participação renovadora e para a análise crítica da realidade.
- 8 – Nosso movimento, além de ser um sentido cultural ao

trabalho criador, adotará todos os métodos de comunicação com o público, do jornal ao debate, da rua ao parque, do salão à fábrica, do panfleto ao cinema, do transistor à televisão.

Antonio Dias
 Carlos Augusto Vergara
 Rubens Gerchman
 Lygia Clark
 Ligia Pape
 Glauco Rodrigues
 Sami Mattar
 Solange Escosteguy
 Pedro Geraldo Escosteguy
 Raimundo Colares
 Zílio
 Maurício Nogueira Lima (São Paulo)
 Hélio Oiticica
 Ana Maria Maiolino
 Renato Landin
 Frederico Moraes
 Mario Barata

documento doado por Pedro Geraldo Escosteguy ao arquivo do Departamento de Pesquisa e Documentação de Arte Brasileira da FAAP.

Anexo Q

Release do evento Arte no Atêrro.

O DIÁRIO DE NOTÍCIAS vai promover, a partir do próximo dia 6, e até o dia 26 de julho, no atêrro (junto ao Pavilhão Japones", defronte o cine Bruni-Flamengo) uma série de atividades, visando a divulgação, criação e ensino da arte para o grande público (adultos e crianças), bem como debates populares em torno da arte. Haverá importante exposição de esculturas de Jackson Ribeiro, prêmio de viagem ao estrangeiro no Salão Nacional de Arte Moderna (64), e, recentemente, contemplado com o prêmio de escultura do II Salão Essco de Artistas Jovens. Jackson Ribeiro esteve durante dois anos na Europa, especialmente em Barcelona e Paris. Lá realizou a sua única exposição em le anos de atividade, na Galeria Debret, da Embaixada do Brasil na França, apresentada pelo famoso crítico Pierre Restany. Sua mostra no atêrro, portanto, será a primeira que realiza no Brasil. Suas esculturas de ferro, são de grande porte e peso, assemelhando-se a totens. Ficará exposta dia e noite, durante todo o mês.

ARTE DE VANGUARDA

Serão feitas, também, apresentações de arte de vanguarda, sempre aos sábados e domingos. Ione Saldanha mostrará suas ripas e bambus, Maurício Salgueiro, seus "postes", Gastão Manoel Henrique, suas esculturas conversíveis, Roberto Moriconi apresentará o que denominou "Formas Dinâmicas no Espaço", Lygia Pape mostrará suas "sementes", enquanto Hélio Oiticica realizará mais uma de seus "Parangolês", juntamente com os passistas da Mangueira e alguns postes. Sua manifestação receberá o nome de "Apocalipóptese". Paralelamente a estas apresentações alguns artistas realizarão diante do público suas obras: Antônio Manoel fará desenhos sobre folhas e flans de jornal e José Barbosa executará talhas.

AULAS

Por outro lado, Maria do Carmo Sacco, Dileny Campos e Ângelo Aquino, sob a orientação geral da primeira, que é diretora da Escolinha de Arte Amarelina, ensinará às crianças (nos sábados e domingos, de 9 às 12 horas) várias técnicas de arte, do desenho e da pintura à livre expressão em madeira e outros materiais, que serão fornecidos ao DIÁRIO DE NOTÍCIAS. À tarde outros artistas ensinarão para adultos: Manoel Mossias e Wilma Martins, xilogravura, José Barbosa, talhas, Raimundo Collares, colagens e composições.

Finalmente, sob a orientação de Uriam Souza serão realizados debates públicos sobre arte, sempre com a presença dos artistas participantes da promoção, do crítico do DN e outros interessados.

DEMOCRATIZAÇÃO DA ARTE

O crítico de artes plásticas do DN, Frederico N. Reis, explicando o sentido da promoção, diz:

- 2 -

- "A vocação da arte atual é para a sua democratização, é ir ao encontro do público. Passou a fase do "pede-se não tocar", da obra única e exclusivista, distanciada em sua aura. O espectador é convidado, hoje, a pegá-la, apalpá-la e mesmo cooperar na sua criação. Da mesma forma, a criação deve ser dessacralizada, ser algo público, e também o ensino. Sendo assim, e à maneira de Marshall McLuhan, entendo que a rua é a extensão da Escola de Belas Artes, a praça a extensão da galeria de arte e o atêrro a extensão do Museu de Arte Moderna do Rio."

- "Por outro lado, no I Encontro de Cultura da Guanabara, realizado recentemente, foi unânime a afirmação de que a arte precisa ser levada à rua, aos subúrbios, à periferia da cidade. Caso contrário perecerá, isto é, continuará vivendo em ambientes fechados, privilégio de uma pequena elite. Assim, a título de experiência e como colaboração do IN ao governo do Estado - que afirmou sua disposição de levar a cabo as sugestões feitas no encontro - propomo-nos realizar, no atêrro, Um Mês de Arte Pública. Claro que o objetivo nosso não é formar artistas ou gênios, mas despertar a atenção do público para a arte e para o que ela significa: "um exercício experimental de liberdade". Melhor, instaurar no atêrro a criação artística como um ato coletivo e público."

ABERTURA

A promoção será aberta no sábado, às 16 horas, com a mostra de esculturas de Jackson Ribeiro, reunindo cerca de 25 esculturas, entre as que criou no Brasil e na Espanha. Sua exposição, conforme desejo do artista, será uma homenagem a Mangueira. Como se sabe, Jackson Ribeiro foi o autor das alegorias do desfile de Mangueira em 64 e foi justamente com as duas esculturas que desfilaram que ele obteve o prêmio no Salão Nacional. Suas esculturas ficarão espalhadas pelos jardins do atêrro. Após a inauguração, às 17 horas, haverá um traller com dispositivos das outras apresentações e obras dos demais artistas participantes.

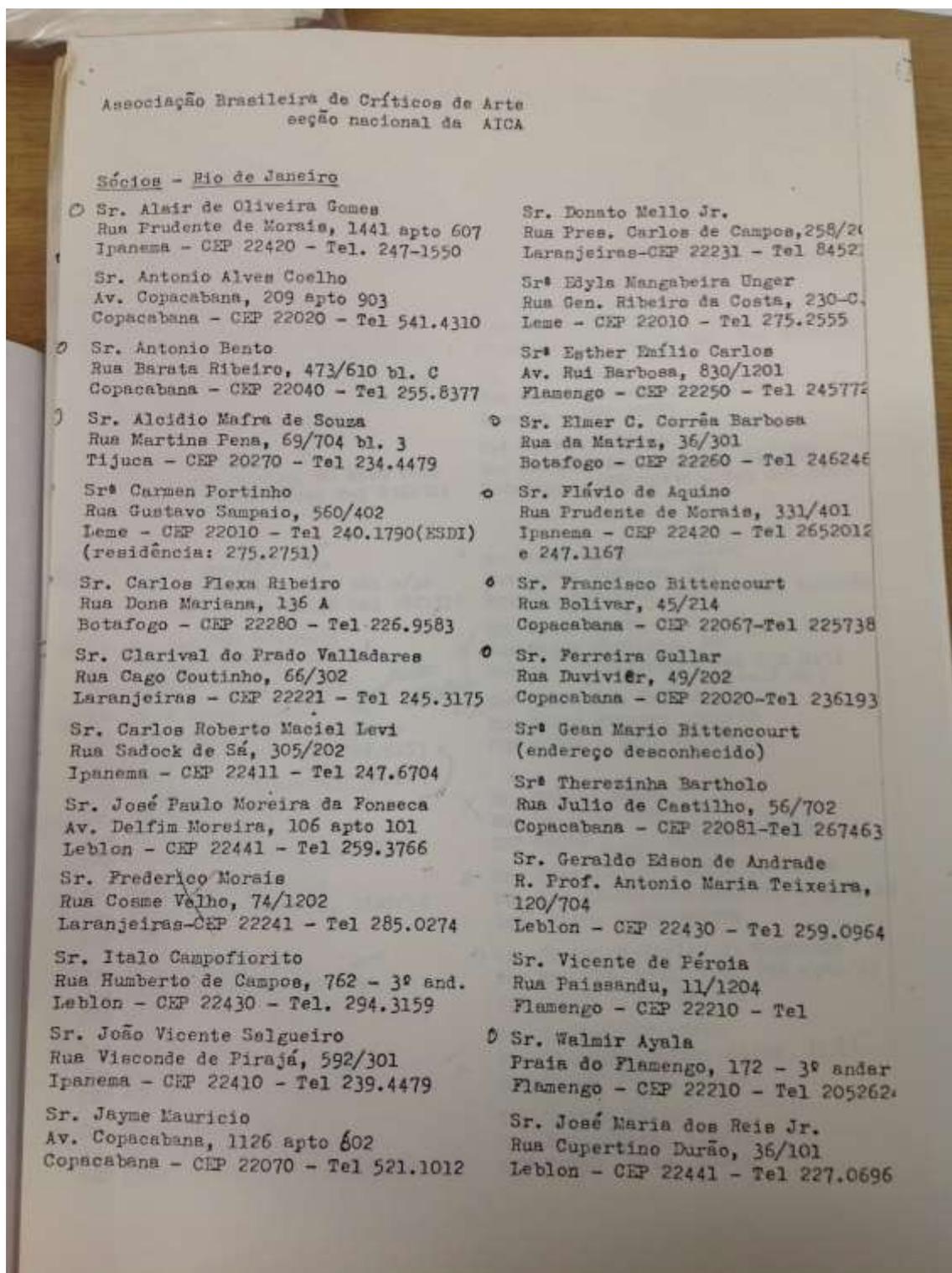
META/68

Esta promoção é uma das três programadas pela coluna de artes plásticas do IN para este ano e aprovadas por ocasião do 38º aniversário do jornal, no mês que passou. Todos os anos, a partir deste, no mês de outubro, o IN vai realizar, no Museu de Arte Moderna do Rio, uma exposição de arte de vanguarda, denominada META. META/68 será provavelmente uma "Revisão da Arte Construtiva no Brasil".

Por outro lado, nos meses de maio e novembro de cada ano, o DIÁRIO DE NOTÍCIAS vai promover os "Encontros Semestrais de Arte", com o objetivo de promover debates entre especialistas sobre assuntos atuais ou de interesse real no campo das artes plásticas. O primeiro destes encontros será realizado entre 25 e 29 de novembro e terá como tema, provavelmente, A SITUAÇÃO DA ARTE BRASILEIRA

Anexo R

Lista de associados ABCA



FRSP 1572/81 —▷ *Enviado somente x/1 com animalado com x/10*
Ang Paula 2.3.13

Associação Brasileira de Críticos de Arte
 seção nacional da AICA

Sr. José Simeão Leal
 Rua Diógenes Sampaio, 18/201
 Humaitá - CEP 22261 - Tel 226.2400

○ Sr. Lélia Coelho Frota
 Rua Jorn. Orlando Dantas, 13/1
 Botafogo - CEP 22231

○ Sr. Mário Pedrosa
 Rua Visconde de Pirajá, 228/902
 Ipanema - CEP 22410 - Tel 2472764

Sr. Roberto Marinho de Azevedo Neto
 Av. Brasil, 500
 São Cristóvão - CEP 20940

Sr. Ruth Laus
 Rua Raimundo Correa, 60 apto C-02
 Copacabana - CEP 22040 Tel 2362704

Sr. Gilberto Cavalcanti
 Rua Haul Pompeia, 180 apto 604
 Copacabana - CEP 22080

Sr. Marc Berkowita
 Rua Anibal de Mendonça, 180/202
 Ipanema - CEP 22410 - Tel 239.6928

Sr. Quirino Campofiorito
 Rua Mem de Sá, 26
 Niterói - CEP 24220-ERJ- Tel 7184779

Sr. Rui Sampaio
 Rua Gomes Carneiro, 149/103
 Ipanema - CEP 22071

Sr. Sylvia Chalreo
 Rua Marques de Abrantes, 11/1101
 Botafogo - CEP 22230 - Tel 225.5971

SÃO PAULO

○ X Sr. Aracy Amaral
 Al. Min. Rocha Azevedo, 961 c/32
 Cerq. Cesar - CEP 01410 Tel 2821715

○ X Sr. Carlos Von Schiniat
 Rua Nestor Pestana, 30/216
 Consolação - CEP 01303

X Sr. Diná Lopes Coelho
 Av. São Luis, 131 - 11º andar
 Centro - CEP 01046 Tel 257.5153 e
 544.2653. *MAH*

○ X Sr. Emmanuel Messarani
 Rua Líbero Badaró, 39
 CEP 01009 - Tel 4295615/2228433

X Sr. Henrique Schaeffer
 Av. Brig. Luiz Antonio, 1102/52
 CEP 01318

X Sr. Jacob Klintowitz
 Rua Sampaio Vidal, 582
 CEP 01443 - Tel 8531435

X Sr. Liseta Levi
 Rua Moraes de Barros, 645
 CEP 03332 - Campo Belo

○ X Dr. Mario Schemberg
 Av. Dr. Arnaldo, 2050
 CEP 01255 - Tel 521259/2624045

* Sr. Alberto Beuttmüller
 Rua Porto Martins, 683
 Brooklin Novo - CEP 04570 - Tel 2403386

X Sr. Cesar Glöbi
 Rua Major Quedinho, 28
 Centro - CEP 01050 - Tel 210.2414
REFITICAI
João de T

○ X Sr. Ernestina Karman
 Rua Monte Alegre, 1352/15
 CEP 05014 - Tel. 263.2855

X Sr. Flávio Motta
 Rua Bartira, 190
 CEP 05009 *rua Pelotas, 475*

○ Sr. José Roberto Teixeira Leite
 Ed. As Franceses, 498-bl. A apto 12
 Bela Vista - CEP 01329

○ Sr. Casimiro Xavier de Mendonça
 Rua Martins Francisco, 776 apto 42
 CEP 01226 - Tel 660571

X Sr. Wolfgang Pfeiffer
 Rua 15 de Novembro, 46/84
 CEP 04709 - Sto. Amaro *MAC*

X Sr. Walter Zanini
 Rua Bela Vista, 326/21
 CEP 04709 - Sto. Amaro

PROPOSTA DE TARSIILA

Auto-projeto de retrospectiva geral de Tarsila do Amaral para o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

Autoria de : Aracy A. Amaral

Explicação :

Achando-me em plena trabalho de preparo do livro "Tarsila - sua obra e seu tempo", a ser acompanhado de um "catalogue raisonné" de sua obra, e tendo iniciado esse trabalho de pesquisa e recolhimento de dados há alguns meses, tenho em mãos, além de fichário para a localização de obras, um levantamento total sobre a vida e produção de Tarsila no cenário das artes plásticas do Brasil, análise crítica de sua obra, cuja pioneiridade não foi até hoje superada por nenhum outro artista de nosso país.

Introdução :

Esta exposição - homenagem seria a primeira exposição individual de Tarsila do Amaral no Rio de Janeiro desde sua retrospectiva realizada no então Palace Hotel do Rio, em 1933. Constituirá, sem dúvida alguma, acontecimento marcante na atual fase de estudo de nosso passado cultural mais próximo, bem como uma oportunidade inédita para apreciação total da obra de Tarsila, de 1918 (data de seu primeiro São) até este ano, ou seja, cobrindo os 50 anos da obra pictórica de Tarsila.

A última exposição retrospectiva de Tarsila foi realizada há 17 anos no Museu de Arte Moderna de São Paulo, quando seu diretor, o saudoso Sérgio Milliet, tendo tido lugar de dez.1950 a jan.1951. Aliás, disse ele encerrando sua apresentação no catálogo daquela mostra : "Uma exposição retrospectiva da obra de Tarsila do Amaral não é apenas uma justa homenagem a uma pioneira do movimento de libertação artística brasileira, é também uma primeira tentativa de revisão de valores após a anarquia de dois decênios. Trata-se de ver o que merece ficar e em que lugar deve ficar".

Dezassete anos decorridos, esse trabalho de revisão do modernismo por uma geração dela distante no espaço e no tempo, possibilita uma perspectiva e um relacionamento com a atualidade brasileira, não apenas no campo das artes plásticas como na literatura. Tem o sentido de análise de valores, fórg da paixão do momento, para uma apresentação mais justa de nossa tradição de cultura perante as gerações mais novas. Neste caso, visando a apreciação da brasilidade, elemento constante na obra de Tarsila do Amaral.

Data

Conforme a sugestão da direção do MAM, a exposição se realizaria, dependendo de confirmação em nossos entendimentos posteriores, em setembro deste ano, e teria a duração de um mês.

A responsabilidade e despesas de seguro e transporte das obras correriam por conta do MAM .

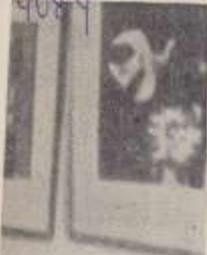
A exposição :

Constaria de duas atrações, partes da mostra, expostas simultânea e alternadamente, a fim de permitir um mais fácil acompanhamento do desenvolvimento da obra da artista, ou seja : as obras, e a documentação

ARACY AMARAL

23
Outubro
1978

4084



As pesquisas de Aracy



SÃO PAULO (Securati) — Aracy Amaral é crítica de arte plástica, em São Paulo. Formada pela Faculdade de Jornalismo "Casper Líbero" (na 4ª turma que se formou) Aracy trabalhou, depois de jornalismo, o campo das artes plásticas. De lá para passar à pesquisa, foi um passo pequeno. A formação de jornalista de certa forma a auxiliava nas pesquisas.

— Acho que se eu não fosse jornalista, não teria paciência de ficar na pista de uma pessoa para ter um depoimento pessoal; se não tivesse sido jornalista, a percepção e um olhar importante talvez para não fosse mais difícil.

Elas anda de publicar seu primeiro livro — *Elaine Ceccarelli no Brasil e as modernistas*, editado pela Martins.

Por que Elaine Ceccarelli? Aracy explica:

— Este livro é resultado de pesquisas que eu estou fazendo sobre a obra de Tarsila do Amaral. Quando pesquisava Tarsila, Ceccarelli foi acrescentado. Conheci a mo interessar pelo personagem e pela influência que ele teve na poesia Pau-Brasil. E acabou ficando pesquisa também sobre ele.

NO BRASIL, UM DESCONHECIDO

"Era poeta muito futurista, imagismo, concretista." Assim fala sobre Aracy Amaral. Veio ao Brasil várias vezes e aqui

se relacionou com escritores e artistas plásticos. Depois voltou ao Brasil e influenciou a poesia Pau-Brasil, de Oswald de Andrade, feita na mesma época em que Tarsila faz as pinturas pau-brasil. Apesar disso, continua em desenvolvimento para os brasileiros. Nunca escreveu livros, feita se interessou por passar seus poemas ao Brasil. Por quê? Aracy responde:

— Percebi aqui, tarde ainda está por ser feita. Há vários assuntos pendentes. Sei de uma antologia que estava aqui em um momento, procurava alguém de Curitiba no Brasil, para defender essa tese. Na França, atualmente, um escritor prepara também a edição dos dois volumes de Ceccarelli, em 16 volumes. Por intermédio de Jorge Amado e Mário de Sá-Carneiro entre em contato com ele e já lhe enviou material relativo a Elaine Ceccarelli no Brasil.

HÁ 4 ANOS

Estadista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, Aracy Amaral há 4 anos vem se dedicando a uma pesquisa sobre Tarsila do Amaral, sua poesia, Tarsila, Sua Obra e Seu Tempo, é como vai se chamar o livro, que será editado pela Martins. É um trabalho monográfico e extensivo da obra pictórica da artista. Deverá estar pronto em novembro.

do mesmo tempo, Aracy pesquisava Ceccarelli e preparava um trabalho sobre a Semana de 22, com o qual defendeu sua tese de mestrado na Universidade de São Paulo. Esse trabalho será publicado pela Perspectiva, ainda este ano.

PESQUISA SOBRE A SEMANA DE 22

— Uma pesquisa sobre o movimento não se pode restringir às artes plásticas, diz Aracy. Para fazer o trabalho sobre a Semana de 22, teve que trabalhar a literatura desenvolvida no campo literário, o seu época. Apesar do movimento de 22 ter maior desenvolvimento no campo literário, o seu início foi fundamentalmente no campo plástico, com Anita Malfatti, Bicevaldo, Tarsila e Wladimir de Moraes. O próprio Mário de Andrade montou um Grupo Neoplasticista de plásticos, em 22. Wladimir foi quem acabou de centrar a pesquisa sobre modernismo. E foi dentro de um quadro de linha, em 2011, que Mário de Andrade, empolgado, escreveu um poema ainda publicado e foi levado à pintura.

CRÍTICA NA ARTE

— A arte, no Brasil, está de que em outros países mais desenvolvidos, está extremamente mais conectada com a crítica. Comecei a discutir de certos valores. Como a bibliografia sobre arte brasileira é pobre, precisei voltar, fazer pesquisas para estar bem informada de como chegamos até aqui. Como sou de São Paulo e o movimento modernista começou aqui, inicialmente, a fazer melhor de pesquisas, para não, estava aqui. Se se fosse crítica, provavelmente estaria fazendo pesquisas sobre o barroco. Aqui, sobre a Semana de 22, foi mais fácil obter depoimentos, mais fácil encontrar arquivos de jo-

rnais e livros e observação das obras realizadas, por entender-se os modernistas. Aceito que o estudo do desenvolvimento de nossa cultura visual pode auxiliar de mais estudos de arte contemporânea no Brasil, pelo reconhecimento passado-presente-futuro. Interessa por conhecer essa forma de expressão dentro de contexto de uma realidade que é preciso conhecer para tentar não distorcer e fazer críticas de realidade, sem preconceito, muito pelo contrário, a informação.

OUTRAS PESQUISAS

Aracy Amaral também faz atualizações, em levantamento de arte no Brasil, no século XVIII, para o Museu de Arte da Universidade de Tóquio, para uma eventual exposição de barroco brasileiro na casa nipônica.

É fácil para a tarefa?

Ela responde:

— Atualmente não me preocupo por não poder trabalhar sobre a Semana de 22, século XIX, século. Deveria saber o que estou, através do conhecimento passado-presente-futuro.

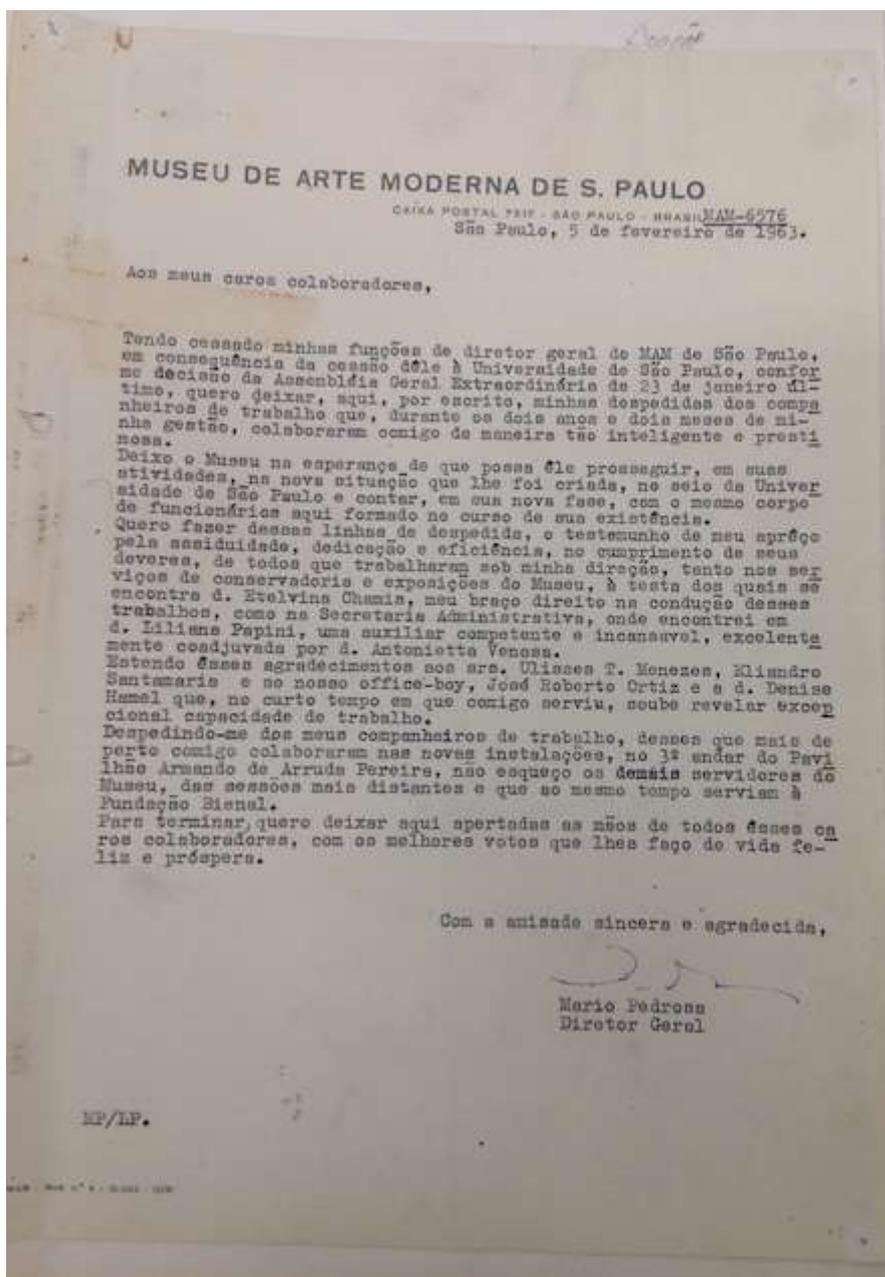
DOISA DE CASA

Preocupada também com a obra de casa, Aracy Amaral faz pesquisas e escreve livros, mas tem uma casa para brincar com o filho André, de 12 anos. É uma vida um pouco difícil de casa para o arquivo de um jornal, do arquivo do jornal para o supermercado, de supermercado para casa, de casa para uma oficina, de oficina para o trabalho em casa a pintura. Alguns de escrever se chama um livro, quando a necessidade tá lá.

De vez em quando ela se distrai de que a vida é muito simples. Mas vai levando.

Anexo S

Carta de despedida Mário Pedrosa



Anexo T

Ofício Jovem Arte Contemporânea

MAC 610/67

S.Paulo, 28 de Julho de 1967

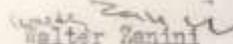
Prezado Sr.Matarazzo,

O Museu vinha promovendo as exposições do Jovem Desenho e da Jovem Gravura alternadamente a cada ano desde 1963. Resolvi agrupar as duas pois são manifestações gráficas e podem ser realizadas ao mesmo tempo e preparar uma outra, destinada à pintura, escultura e criações afins.

Não pude entrar em contacto consigo nestes últimos dias. Só falei com o dr. Cândido e com o Prof. Pedro de Alcântara, os quais mostraram-se plenamente de acordo com esta extensão. Espero que de sua parte haja também concordância para com esta exposição destinada a artistas até 35 anos e a meu ver de grande interesse para a Universidade.

Envio um cordial abraço, subscrevo-me,

Atenciosamente,


Walter Zanini

Exmo Sr.
Francisco Matarazzo Brinho
DD Membro do Conselho Consultivo do MAC
Em mãos.

Anexo U

Release da VI Jovem Arte Contemporânea, 1972


MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA
 da Universidade de São Paulo
 Parque Ibirapuera - Caixa Postal 22031 - São Paulo

PROGRAMAÇÃO:

14/10 - INAUGURAÇÃO: 15 hs. Sorteio dos lotes
Das 16 às 18 hs.: Permutas-1

16/10 - PROCESSOS/MONTAGEM : Das 14 às 19 hs.

17/10 - PROCESSOS/MONTAGEM - Das 14 às 19 hs.
VERIFICAÇÃO DOS PROGRAMAS DE TRABALHO - Das 16 às 17 hs.

18/10 - PROCESSOS/MONTAGEM - Das 14 às 19 hs.

19/10 - PROCESSOS/MONTAGEM - Das 14 às 19 hs.
APRESENTAÇÃO DE PROPOSTAS - Das 20 às 21 hs.
VERIFICAÇÃO DE OCUPAÇÃO E EVENTUAIS CANCELAMENTOS
DE LOTES - Das 21 às 22 hs.

20/10 - PROCESSOS/MONTAGEM - Das 14 às 19 hs.
PERMUTAS-2 - Das 19 às 21 hs.

21/10 - PROCESSOS/MONTAGEM - Das 14 às 19 hs.

23/10 - PROCESSOS/MONTAGEM - Das 14 às 19 hs.

24/10 - PROCESSOS/MONTAGEM (ENCERRAMENTO) - Das 14 às 19 hs.
APRESENTAÇÃO DAS PROPOSTAS (ENCERRAMENTO) - Das 19 às 21 hs.
VERIFICAÇÃO DOS LOTES - Das 21 às 22 hs.

25/10 - APRESENTAÇÃO - A partir das 20 hs.

26/10 - DISCUSSÃO PÚBLICA DAS PROPOSTAS - Das 19 às 23 hs.

27/10 - DISCUSSÃO PÚBLICA DAS PROPOSTAS - Das 19 às 23 hs.

28/10 - ATRIBUIÇÃO DE VERBAS DE PESQUISA E ENCERRAMENTO -
A partir das 15 hs.



MAC

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA

da Universidade de São Paulo
Parque Ibirapuera - Caixa Postal 22031 - São Paulo6ª EXPOSIÇÃO JUVENIL ARTE CONTEMPORÂNEA

Tendo como objetivos fundamentais, deslocar a ênfase do objeto produzido para os processos de produção artística e promover uma tomada de consciência das significações desses processos a JAO-72 será orientada pelas seguintes normas gerais:

Condições de participação

Poderão participar da JAO-72 artistas nacionais e estrangeiros, residentes ou não no país, sem limite de idade e apresentando qualquer técnica ou linguagem artística.

Formas de participação

O espaço reservado à exposição foi dividido em 04 lotes de dimensões diversas (ver planta) que serão sorteados entre os inscritos. Cada artista (ou grupo de artistas) deverá organizar e/ ou utilizar o espaço do lote que lhe for atribuído através dos meios expressivos que julgar mais adequados: artes plásticas, cinema, música, expressão corporal etc. Um prazo de 8 dias será dedicado a este processo/montagem que se constituirá na manifestação/exposição. Por outro lado, serão exigidas de todos os participantes, notas escritas - que serão delatadas publicamente - evidenciando as intenções básicas de seus trabalhos.

INSCRIÇÕES: as inscrições deverão ser realizadas de 11 de Setembro a 10 de Outubro no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, Parque Ibirapuera - Caixa Postal 22031 - tel. 71-0610 e 71-2111 r. 17

MAC

MAC

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA

da Universidade de São Paulo
Ruaus Ibirapuera - Caixa Postal 22031 - São Paulo

PROGRAMA - Registro do nº do lote

FECHURA-1 - Sómente serão consideradas se devidamente comunicadas e registradas pela Comissão Coordenadora nos dias e horários fixados no programa.

VERIFICAÇÃO DOS PROGRAMAS

VERIFICAÇÃO DA OCUPAÇÃO DOS LOTES - Não considerados definitivamente atribuídos a seus proprietários os lotes que preencherem uma das duas condições seguintes:

- a) desenvolvimento de um processo/montagem
- b) apresentação da proposta escrita.

A não realização de pelo menos uma destas duas condições implicará obrigatoriamente na retirada do lote de seu proprietário inicial.

FECHURA-2 - Ver Fechura-1

ENCERRAMENTO DA PUBLICAÇÃO DAS PROPOSTAS: Todos os participantes deverão expor em seus lotes a proposta escrita sobre seu trabalho, datilografada em papel ofício, espaço 2. Duas outras cópias da proposta deverão ser encaminhadas à Comissão Coordenadora.

APRESENTAÇÃO - Expedientes/Acontecimentos

DISCUSSÃO DAS PROPOSTAS - Debates sobre as propostas apresentadas serão realizadas sob a animação da Comissão Coordenadora com a participação dos interessados.

MAC

MAC

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA

da Universidade de São Paulo
Parque Siqueira - Caixa Postal 20031 - São Paulo

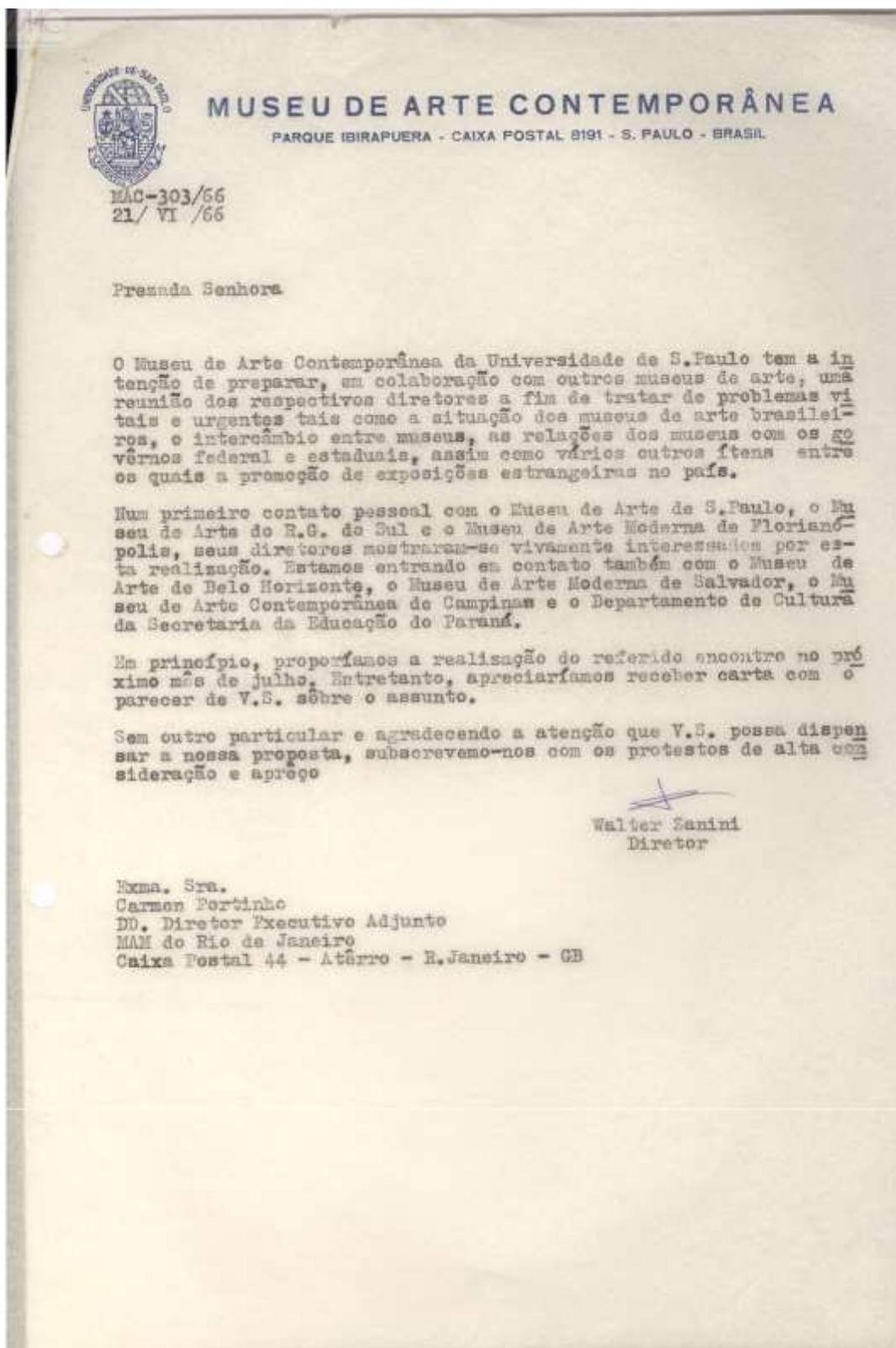
DOTAÇÃO DE VERBAS DE PESQUISA E ENCERRAMENTO - O Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo instituirá as seguintes verbas de pesquisa:

- a) Verba de pesquisa 1..... atribuída pela Comissão Coordenadora
- b) Verba de pesquisa 2..... atribuída por uma Comissão Especial
- c) Verba de pesquisa 3..... atribuída por votação dos presentes

MAC

Anexo V

Carta convite para Carmem Portinho, diretora do MAM Rio de Janeiro, 1966



Anexo X

Ata de Fundação do Comitê Brasileiro e do Comitê Internacional d'Histoire de l'Art

Ata da Reunião de Formação do Comitê Brasileiro do Comitê Internacional d'Histoire de l'Art, realizada a 3 de junho de 1972, no Rio de Janeiro. Aos três dias do mês de junho de 1972, às 22h30min, na residência do Embaixador Joaquim de Souza Leão, à rua República do Peru, 193/9º, no Rio de Janeiro, Estado da Guanabara, com a presença do anfitrião e dos professores Lygia Martins Costa, Augusto Carlos da Silva Telles, Mário Barata e Walter Zanini, realizou-se um encontro, a convite deste último, visando a formação do Comitê Nacional de História da Arte. Solicitando a palavra, o Professor Zanini agradeceu inicialmente ao Embaixador Joaquim de Souza Leão a cessão de sua casa para a reunião. Disse ainda de sua intenção de realizar em São Paulo, na próxima semana, um novo encontro com a mesma finalidade. Fez, a seguir, circunstanciado relato dos entendimentos que vinha mantendo desde os primeiros meses do ano passado com o Professor Jacques Thuillier, secretário-geral do *Comité International d'Histoire de l'Art*, filiado ao CIPSH-UNESCO, no sentido de se criar o Comitê Brasileiro na qualidade de membro filiado àquela organização internacional. Reportando-se ao ofício inicial que o Professor Thuillier lhe endereçou, datado de três de janeiro de 1971, acompanhado dos Estatutos do CIHA, lembrou que o secretário-geral da entidade solicitara-lhe que procurasse realizar a tarefa de reunir historiadores da arte no Brasil com essa finalidade. Na carta mencionada, o Professor Thuillier recordara o fato de que o Brasil, no passado, aderira ao CIHA graças ao Professor Rodrigo Mello Franco de Andrade. Entretanto, a seu conhecimento, não se chegara naquela época a constituir-se o Comitê Nacional, sendo que depois do falecimento do Professor Rodrigo Mello Franco de Andrade, o país não se achava mais representado naquele órgão. Atendendo ao convite manifestado pelo Professor Jacques Thuillier, o Professor Walter Zanini aceitara-o através de carta datada de quatro de fevereiro de 1971, prometendo realizar os contatos necessários para. Na sequência, disse ainda o Professor Walter Zanini que fizera, direta ou indiretamente, contatos com os historiadores presentes, assim como com vários outros de São Paulo, e do Rio de Janeiro. Estes, após inteirados do assunto, haviam dado a sua adesão à idéia de se constituir o Comitê Nacional. Declarou, em seguida, que no decorrer do ano de 1971, endereçara outras cartas ao secretário-geral, solicitando esclarecimentos a respeito de detalhes quanto à formação do Comitê, tendo em vista o Estatuto do CIHA, assim como sobre aspectos administrativos, e que atrasos postais haviam contribuído para trazer delongas à formação do Comitê. Encerrada esta parte das informações, prestadas pelo Professor Zanini, os demais presentes usaram a palavra, reafirmando-se favoráveis à criação do Comitê Nacional do CIHA, que era assim fundado, tendo sido dúvida que seriam considerados membros fundadores da entidade todas as pessoas que haviam sido consideradas até esta data, e tinham aceitado a sua filiação, e que são: Professores Lúcio Costa, Joaquim de Souza Leão, Paulo F. Santos, Paulo Barreto, Lygia Martins Costa, Augusto

Carlos Silva Telles, Mário Barata, José Roberto Teixeira Leite, Luiz Saia, Wolfgang Pfeiffer, Flávio Motta, Nestor Goulart dos Reis Filho, Dom Clemente Maria da Silva-Negra, Aracy Amaral, Raphael Bhergamino Netto e Walter Zanini. Tomou-se também a decisão de conferir a condição de membro honorário aos seguintes membros: Lúcio Costa, Dom Clemente Maria da Silva-Negra e Mário Barata. Passaram os presentes, em seguida, a discutir e a aprovar os seguintes outros aspectos relativos à existência do Comitê Nacional: que a entidade seja sediada em São Paulo; que o Professor Walter Zanini se encarregue de elaborar o anteprojeto dos Estatutos do Comitê, sendo sugerido, desde logo, que dos mesmos conste que o Comitê Nacional do CIHA deve estimular com prioridade pesquisas e trabalhos atinentes à História da Arte No Brasil, e que sejam realizados simpósios constantes, a intervalos regulares. Em relação aos problemas práticos para estabelecer o vínculo jurídico do Comitê nacional com o CIHA, decidiram os presentes sejam solicitados à entidade todos os esclarecimentos necessários, inclusive quanto aos aspectos financeiros da questão. Por unanimidade foram a seguir indicados para presidente e vice-presidente da entidade, respectivamente, os membros Walter Zanini e Joaquim de Souza Leão. Finalmente aprovou-se o envio de um telegrama ao Presidente do CIHA, Professor André Chastel, comunicando a criação do Comitê Nacional Brasileiro. Ninguém mais desejando fazer uso da palavra, o Professor Walter Zanini agradeceu a presença de todos, dando a reunião por encerrada. Para constar, lavrou-se a presente ata. Rio de Janeiro, 4 de junho de 1972. Assinam: Lygia Martins Costa, Augusto Carlos da Silva Telles, Mário Barata, Walter Zanini.