

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA

Instituto de Ciências Humanas

Programa de Pós-graduação em História

Beatriz Pinheiro de Campos

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).

Juiz de Fora

2014

Beatriz Pinheiro de Campos

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).

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em História, área de concentração: Narrativas, Imagens e Sociabilidades, da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre.

Orientadora: Prof. Dra. Angela Brandão

Juiz de Fora

2014

Ficha catalográfica elaborada através do Programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

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). / Beatriz Pinheiro de Campos. -- 2013.

230 p. : il.

Orientador: Angela Brandão

Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em História, 2013.

1. Crítica de Arte. 2. Arte Abstrata. 3. Arte Figurativa. 4. História da Arte. 5. Modernismo. I. Brandão, Angela, orient. II. Título.

BEATRIZ PINHEIRO DE CAMPOS

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).

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, linha de pesquisa: Narrativas, Imagens e Sociabilidades, da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em História.

Aprovada em: ___/___/___

BANCA EXAMINADORA

Profª. Dra. Angela Brandão (Orientadora)

Universidade Federal de São Paulo

Profª. Dra. Beatriz Domingues

Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Francisco Cabral Alambert Junior

Universidade de São Paulo

**Dedico este trabalho ao meu grande mestre e amigo
José Arnaldo Coelho de Aguiar Lima.**

A ansiedade da arte moderna é a medida da sua consciência histórica e da avaliação que ela faz da grandeza do passado. É a condição pela qual a arte do nosso tempo se identifica com o destino do homem.

Harold Rosenberg, *Objeto Ansioso*, 1964.

Agradecimentos

Agradeço primeiramente à professora Maria Fernanda Vieira Martins, da Universidade Federal de Juiz de Fora, por facilitar o contato com o Acervo de Quirino Campofiorito, e, neste caso, ao filho do crítico, Ítalo Campofiorito. Agradeço também à organizadora e curadora do acervo, Sandra Sautter, pela viabilização do contato com o acervo. Sem estas três pessoas, este trabalho não poderia ser concluído, muito obrigada.

Agradeço à Capes e à Universidade Federal de Juiz de Fora que possibilitaram, tanto financeiramente quanto tecnicamente, a produção deste trabalho. Agradeço em especial a Ana Mendes pelo apoio que recebi pela secretaria do Programa de Pós-Graduação em História.

Aos meus pais Maria Célia e Valdemir, pelo suporte incondicional e pela dedicação com que me apoiaram durante todo este período. Igualmente a minha irmã Marina, que sempre acreditou em meu trabalho, me apoiou e ajudou imensamente, muito obrigada.

A minha grande amiga Paula, por ser um suporte incomparável em todos os momentos da produção deste trabalho. Sem você e sem sua amizade, o caminho seria muito mais difícil de percorrer. Paula, muito obrigada!

A Vanessa por estar presente não só através da revisão deste trabalho, mas também através de nossa amizade e do apoio que me deu durante os momentos mais difíceis, obrigada por tudo. Ao meu querido amigo Danilo, pelo apoio e pela amizade. Aos amigos Michelans Cecília, Lilian, Tais, Lívia, Caio, Eliana e Lucas todo meu carinho e agradecimento! Aos companheiros Welber, Júlia e Rodrigo Maomé que sempre me apoiaram. Aos meus amigos queridos, de perto e de longe. A todos aqueles que acreditaram neste trabalho e me ajudaram de todas as formas.

Agradeço a minha orientadora Angela Brandão pelo carinho, apoio e todo o respaldo que precisei nestes dois anos, sabendo que esta dissertação é o resultado de um trabalho conjunto que não teria sido possível sem o grande apoio de sua ótima orientação.

Ao meu mestre e amigo José Arnaldo Coelho de Aguiar Lima dedico não somente este trabalho como minha admiração eterna. Obrigada por me ajudar a trilhar o difícil caminho de um pesquisador; levarei suas lições para toda a vida, muito obrigada.

Resumo

O presente trabalho propõe uma leitura comparada dos textos críticos de Quirino Campofiorito e Mário Pedrosa e tem o intuito de abranger a área de estudo da História da Crítica de Arte, bem como propor novos olhares para a produção da crítica de arte brasileira. Os textos aqui analisados datam do final da década de 1940 até o final da década de 1960. Os temas estudados vão desde a função da crítica de arte segundo os críticos, passando pela questão da pintura de paisagem, as questões da arte bruta, ou a arte dos “loucos”, da arte primitiva ou naif, até culminar na questão central deste trabalho, a da arte abstrata e das vanguardas abstrato-formais brasileiras. O trabalho buscou apresentar um dos grandes debates criado pelos críticos, o da abstração, através de uma revisão de alguns aspectos que se tornaram importantes para o entendimento do conceito de arte abstrata no pensamento de cada crítico, demonstrando como se deu o surgimento da arte abstrata no Brasil através dos olhos da crítica de arte, e como essa relação influenciou direta e indiretamente à edificação da abstração no cenário artístico brasileiro. O intuito deste trabalho é proporcionar ao leitor uma análise comparada e, através dela, propor como os discursos críticos são importantes para se entender como, através das décadas, alguns conceitos relacionados à arte mudam, e como as referências dos críticos de arte são importantíssimas para se compreender tais mudanças.

Palavras-chave: crítica de arte, Mário Pedrosa, Quirino Campofiorito, figuração, abstração.

Résumé

Ce travail propose une lecture comparative de la critique de Quirino Campofiorito et Mario Pedrosa, en ayant comme objectif principal accroître la recherche dans le domaine de l'Histoire de la Critique d'Art, si bien qu'offrir un nouveau regard vers la production de la critique de l'art brésilien. Les textes analysés ont été écrits dès la fin des années 1940 jusqu'à la fin des années 1960. Font partie des nos sujets d'étude, la fonction de la critique d'art selon les critiques, la question de la peinture de paysage, de l'art brut et de l'art primitif ou naïf. Telles questions ont été utilisées comme base à l'analyse du sujet central de cette recherche : l'art abstrait et les avant-gardes abstracto-formelles brésiliennes. Cette étude présente le débat au tour de l'abstraction à travers une révision des aspects qui sont devenus importants pour la compréhension du concept de l'art abstrait au Brésil selon cette même critique, dont la participation au moment de la naissance de l'art abstrait nous oblige à répondre à la question sur sa réel influence dans l'instauration de l'abstraction dans la scène artistique brésilienne. L'objectif de ce travail est de donner au lecteur une analyse comparative pour pouvoir prouver l'importance des discours critiques dans la compréhension de concepts liées à l'art, qui changent selon leurs époques et dont les références, provenues des critiques, sont très importantes pour interpréter les transformations de l'art en soi.

Mots-clés: critique d'art, Mário Pedrosa, Quirino Campofiorito, figuration, abstraction.

Abstract

This paper proposes a comparative reading of the critical works of Quirino Campofiorito and Mário Pedrosa, aiming to cover the study of the History of Art Criticism as well as proposing a new approach to the production of Brazilian art critics. The texts analyzed hereof date from the late 1940s to the late 1960s. The topics studied range from the function of art criticism for the critics - through the issue of landscape painting, raw art (or the art of "crazy"), the primitive or naive - resulting in the central discussion of this work: abstract art and avant-garde abstract-formal in Brazil. This work aims to present one of the great debates created by art critics - that of the abstract art - through a review of some aspects which are now important to the understanding of the concept of abstract art through the work of every critic, demonstrating how the emergence of Brazilian abstract art took place through the eyes of art criticism and how this relationship, both directly and indirectly, influenced the creation of abstract art in Brazilian artistic scene. The objective of this study is to provide the reader a comparative analysis and, through it, point out how important critical discourses are in order to fully understand how related art concepts change over the years and how these critics references are essential to understand such changes.

Keywords: art critic, Mário Pedrosa, Quirino Campofiorito, figurative art, abstractive art.

Lista de Figuras¹

Fig. 1 - Manifesto Ruptura, 1952, impresso.

Fig. 2 – Manifesto Neo-concreto, 23 de março de 1959. Impresso em Jornal.

Fig. 3 – Nelson Leirner. Porco Empalhado, 1967, porco empalhado em engradado de madeira, 83x159x62cm Acervo Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo SP.

Fig. 4 – Grupo Rex. Rex Time. 1966/67, Impressão em Jornal, (fac-simile).

Fig. 5 – Manifesto Neo-concreto (interior com teoria do não-objeto), 23 de março de 1959. Impresso em Jornal.

Fig. 6 – Eliseu Visconti. Pano de Boca do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. 1902-1908. Theatro Municipal do Rio de Janeiro.

Fig. 7 – Eliseu Visconti. Tricoteuse , 1905, óleo sobre tela, 30x46 cm, Coleção Particular.

Fig. 8 – Eliseu Visconti. Paisagem de Teresópolis - Fazenda Marzagão, 1930, óleo sobre madeira. Acervo Banco Itaú S.A, São Paulo.

Fig. 9 – Eliseu Visconti. Auto-Retrato de Eliseu Visconti, 1934, óleo sobre tela. Propriedade de D. Louise Visconti.

Fig 10 - Eliseu Visconti. Retrato de Alberto, 1912, OST. Coleção Particular.

¹ As figuras listadas aqui são apresentadas ao final do trabalho, num Caderno de Imagens disposto da página 169 à página 203, na mesma sequência em que aparecem nesta lista, contendo as mesmas informações aqui listadas e as fontes de onde foi retirada cada imagem. Elas foram assim colocadas para que o leitor não perca a sequência lógica durante a leitura, bem como para que o mesmo possa sempre voltar-se às figuras quando achar necessário. Notas de rodapé indicaram o momento em que o texto se remete à figura, bem como a numeração da mesma (fig 1, fig 2, fig 3 e, etc) e a página em que esta se encontra.

Fig. 11 - Eliseu Visconti. Retrato de Gonzaga Duque, 1910, OST. Museu Nacional de Belas Artes, Rio e Janeiro.

Fig. 12 – José Pancetti. Oficinas, 1940. Óleo sobre tela. Museu Nacional de Belas Artes (Rio de Janeiro, RJ)

Fig. 13 – José Pancetti. Campos do Jordão, 1944. Óleo sobre tela, 38,1x46,3 cm. Coleção Particular.

Fig. 14 – José Pancetti. Marinha - série Bahia Musa da Paz, 1950. Óleo sobre tela. Museu de Arte Moderna, Salvador

Fig. 15 – José Pancetti. Itapoã, 1957. Óleo sobre tela, 45,5x55 cm. Coleção Particular.

Fig. 16 - Colunas em O Jornal, Quirino Campofiorito. Esquisofrenia e arte, dezembro de 1949, recorte de jornal. (Caderno de recortes de jornal organizado por Campofiorito, Registro à lápis feito pelo autor.

Fig. 17 - Coluna em Correio da Manhã, por Mário Pedrosa. Os artistas do engenho de Dentro, 14 de dezembro de 1949.

Fig. 18 - Emydgio de Barros. Universal, 1948, OST. Museu de Imagens do Inconsciente, Rio de Janeiro.

Fig. 19 - Emydgio de Barros. O Municipal, 1949, OST. Museu de Imagens do Inconsciente, Rio de Janeiro.

Fig. 20 - Raphael. Sem título, 1949, nanquim sobre papel. Museu de Imagens do Inconsciente, Rio de Janeiro.

Fig. 21 - Adelina. Sem título, 1949, modelagem em gesso. Museu de Imagens do Inconsciente, Rio de Janeiro.

Fig. 22 - Paul Gauguin. Vision after the Sermon, 1888, OST. Nacional Gallery of Scotland, Edinburgo..

Fig. 23 - Paul Gauguin. Fatata te Miti (By the Sea), 1892, OST. National Gallery of Art, Washigton DC.

Fig. 24 – Djanira. Caboclinhos, 1952. Encáustica sobre tela, 118x166 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

Fig. 25 – Djanira. Futebol Fla-Flu, 1975. Acrílica s tela 96 x 161,5 cm. Acervo: Museu Nacional de Belas Artes - Ibram - MinC.

Fig. 26 - Djanira. Costureira, 1951, tempera sobre tela. Coleção Particular.

Fig. 27 - Djanira. Fazenda de Chá no Itacolomi, 1958, óleo sobre tela. Coleção Particular.

Fig. 28 – Cícero Dias, O Baile, 1937. Óleo sobre tela, 54x65 cm. Coleção Particular.

Fig. 29 - Cícero Dias. Moça no Barco, déc.1980, OST. Museu do Estado de Pernambuco, Recife.

Fig. 30 - Cícero Dias. Sem Título, déc. 1940, OST, 80 x 100 cm, Coleção Particular.

Fig. 31 - Cícero Dias. Cronométrico, 1947, OST. Coleção Particular.

Fig. 32 – Cícero Dias, O Abismo da Verdura, 1950. Óleo sobre Duratex ,71,7x104 cm. Acervo Banco Itaú S.A, São Paulo.

Fig. 33 – Milton Dacosta, *Cena de Atelier*, 1944. Óleo sobre tela, 87x81 cm. Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro.

Fig. 34 – Milton Dacosta, *Em Vermelho*, 1958. Óleo sobre tela, 34x42 cm. Coleção Banco Itaú S.A, São Paulo.

Fig. 35 - Fernand Léger. *A compoteira de Peras*, 1923, OST, MASP, São Paulo.

Fig. 36 - Pablo Picasso. *Retrato de Suzanne Bloch*, 1904, OST. MASP, São Paulo.

Fig. 37 - Claude Monet. *A Ponte Japonesa sobre a Lagoa das Ninféias em Giverny*, 1920-1924, OST. MASP, São Paulo.

Fig. 38 - Pierre-Auguste Renoir. *Banhista Enxugando o Braço Direito (Grande Nu Sentado)*, 1912, OST. MASP, São Paulo.

Fig. 39 - Coluna em *O Jornal*, Quirino Campofiorito. Sob julgamento a arte abstracionista, 08 de maio de 1949, recorte de jornal.

Fig. 40 - Coluna em *O Jornal*, Quirino Campofiorito. Sob julgamento a arte abstracionista, 08 de maio de 1949, recorte de jornal. Fotografia de Marina Pinheiro.

Fig. 41 - Wassily Kandinsky. *Contrasting Sounds*, 1924; Oil on cardboard, 70x49.5cm; Centre Georges Pompidou, Paris.

Fig. 42 - Wassily Kandinsky. *Composition VIII*, 1923, OST. Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

Fig. 43 - Pietê Mondrian. *Broadway Boogie-Woogie*, 1943, OST. Museum Of Modern Art, New York.

Fig. 44 - Max Bill. Unidade Tripartida, 1948-49. Escultura em aço inoxidável. Museu de Arte Contemporânea da Usp, São Paulo.

Fig. 45 - Antonio Maluf. Poster da Primeira Bienal de São Paulo, 1951, MAM-SP.

Fig. 46 - Anatol Wladyslaw. Composição ortogonal nº 2, 1952, óleo sobre tela. Coleção Adolpho Leirner.

Fig. 47 - Waldemar Cordeiro. Sem título, 1958. Tinta industrial sobre madeira. Brito Cimino Galeria, São Paulo.

Fig. 48 - Luis Sacilotto. C 8351, 1980, têmpera sobre tela. Coleção Particular.

Fig. 49 - Primeira Exposição Nacional de Arte Concreta, 1956, Catálogo. MAM-SP.

Fig. 50 - Willys de Castro. Sem título, 1956, guache sobre papel milimetrado (estudo final para pintura nº 112). Studio Nóbrega, São Paulo.

Fig. 51 - Judith Lauand. Quadro-objeto, 1956, madeira pintada e colagem de material plástico. Studio Nóbrega, São Paulo.

Fig. 52 - Coluna em O Jornal, Quirino Campofiorito. Concretismo e Neo-concretismo: em amistoso desacordo, 03 de maio de 1959, recorte de jornal. Fotografia de Marina Pinheiro.

Fig. 53 - Coluna em O Jornal, Quirino Campofiorito. Arte e técnica modernas, 23 de agosto de 1959, recorte de jornal. Fotografia de Marina Pinheiro.

Fig. 54 - Hélio Oiticica. Metaesquema nº 193, Guache sobre cartão, déc. de 1950. Studio Nóbrega, São Paulo.

Fig. 55 - Lygia Pape. Tecelar, 1957, Xilografia. Studio Nóbrega, São Paulo.

Fig. 56 - Kasimir Malevich. Suprematist Painting- Aeroplane Flying, 1915, OST. The Museum of Modern Art, New York.

Fig. 57 - Kazemir Malevich. Red Square- Painterly Realism of a Peasant Woman in Two Dimensions, 1915, OST. State Russian Museum, St. Petersburg.

Fig. 58 - Malevich. Black Square, 1923-29. OST, State Russian Museum, St. Petersburg.

Fig. 59 - Olle Baertling. Ardek, 1963, OST. Coleção Tate Modern, Londres.

Fig. 60 - Mira Schendel. Sem título, 1964, têmpera sobre madeira. Studio Nóbrega, São Paulo.

Fig. 61 - Mira Schendel. Sem título, déc. de 1960, têmpera sobre tela. Stúdio Nóbrega, São Paulo.

Fig. 62 - Sergio Camargo. Sem título, 1968, escultura. Studio Nóbrega, São Paulo.

Fig. 63 - Almir da Silva Mavignier. Komposition, 1956-1957, OST. Studio Nóbrega, São Paulo.

SUMÁRIO

Introdução	19
1. A crítica de arte como objeto de estudo. Uma breve análise do fazer crítico em Mário Pedrosa e Quirino Campofiorito.....	31
1.1 Uma breve revisão historiográfica: a produção da história da crítica de arte brasileira entre 1998 e 2007.	32
1.2 A crítica de arte através dos jornais: “ <i>Correio da Manhã</i> ”, “ <i>Jornal do Brasil</i> ”, “ <i>O Jornal</i> ” e “ <i>Diário da Noite</i> ”.	37
1.3 A função da crítica: o fazer crítico em pauta.	42
1.4 A crítica discutida pelos críticos: Quirino Campofiorito entre a crítica da arte e a história da arte.	43
1.5 A crise da crítica: o <i>Porco Empalhado</i> de Nelson Leirner e o desafio da crítica de arte na pós-modernidade.	53
2. Os primeiros caminhos da abstração: do conceito de pintura de paisagem à arte primitiva.	62
2.1 Campofiorito, Pedrosa e a paisagem brasileira: entre Elyseu Visconti e José Pancetti.	63
2.2 Arte virgem ou arte dos “loucos”? A primeira exposição do Engenho de Dentro e a crítica de arte.	77

2.3 O dilema do primitivismo e a construção da abstração.	93
3. Abstracionismo ou Obstrucionismo? A crítica de arte e o debate da abstração.	113
3.1 A transição abstracionista. A crítica entre a arte abstrata e a arte decorativa.	114
3.2 O caso da exposição do edifício da Sul-América: o debate do abstracionismo.	131
3.3 Abstracionismo ou obstrucionismo? Quirino Campofiorito e a arte não-figurativa.	143
3.4 Campofiorito e o Neo-concretismo: O abstracionismo e a Arte Decorativa em finais da década de 1950.	155
Considerações finais	170
Caderno de Imagens	177
Apêndice	212
Referências	221

Introdução

Tanto no Brasil quanto mundialmente, a década de 1950 foi um período de profundas mudanças políticas, sociais e culturais. A Segunda Guerra Mundial chega ao fim, em 1945; a Guerra Fria tem o seu início e, com ela, ocorre uma modificação na ordem mundial – agora relacionada diretamente a dois polos: a U.R.S.S. e os EUA. Assim, a partir de 1945 há uma busca apurada pela reconstrução do caos que se implantou depois da guerra, busca esta que se baseava numa ordem que se idealizava através da modernização que se amplia com a chegada da década de 1950 .

Nesse contexto, o conceito de subdesenvolvimento já imperava para descrever quaisquer dos países que não fizessem parte dos grandes centros Europeu e Norte-americano, e países subdesenvolvidos buscavam, a todo custo, dirimir essa diferença. No Brasil em específico, os ideais de modernização que se destacam nessa década são fruto de um processo de engendramento e de construção de um imaginário e de uma identidade nacional, que tem o início de sua formação ainda no século XIX. Sendo assim, a década de 1950 foi importantíssima tanto para a propagação de ideais tradicionais como para o surgimento de novos pensamentos e a idealização de uma nova sociedade, pautada nos ideais modernos e em consonância com o mundo tecnológico. Os intelectuais foram parte decisiva na discussão e construção desses novos patamares, dessa nova modernidade.

No Brasil do pós-guerra, os intelectuais do meio das artes plásticas e da poesia saem em defesa de novas práticas e novos olhares. Além de romperem com antigas tradições, eles ainda reformulam conceitos. Um dos conceitos reformulados por esse grupo é o conceito de modernidade. Os artistas se preocupavam com as novas questões tecnológicas de sua época e não compreendiam uma arte que não seguisse o curso da sociedade, que permanecesse imutável ao olhar. A arte figurativa, por exemplo, não parecia responder às novas questões do mundo industrial. Era indispensável uma nova forma de arte que pensasse a sociedade contemporânea e sobre ela agisse diretamente².

² Podemos aqui citar Waldemar Cordeiro, quanto à produção da arte concreta e seu significado: “A linguagem do concretismo não é uma invenção brilhante dos estetas, justamente porque tenta remontar às origens da linguagem objetiva e universal da forma, pondo em xeque a linguagem cultural, simbólica e convencional do figurativismo e é na linguagem objetiva que os conteúdos históricos encontram sua forma: a própria história da arte só é possível na medida em que os conteúdos particulares se fundamentem numa mesma linguagem, que é, em última análise, a linguagem comum das coisas.” (CONCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Ana Bella. 1987, p. 226)

Em nove de dezembro de 1952, escultores e pintores paulistas se reúnem para sua primeira exposição no Museu de Arte Moderna de São Paulo³. Assim, o primeiro grupo de arte concreta oficializa sua existência. Nessa mesma exposição, os artistas assinaram e distribuíram o manifesto Ruptura⁴, que, logo após, deu nome ao grupo, que assim ficou conhecido⁵. Em 1954, forma-se, sob a liderança do artista plástico Ivan Serpa, o Grupo Frente, grupo de arte concreta composto em sua maioria por artistas cariocas⁶. Marcado pelo horror ao ecletismo e às noções parnasianas da arte pela arte, o grupo centrava sua produção na arte abstrata formal. O crítico Mário Pedrosa, ao apresentar o grupo no catálogo de sua 2ª exposição no MAM do Rio de Janeiro, em julho de 1955, define muito bem os anseios que rodeavam a produção desses artistas. A arte, para eles, não estava a serviço dos ricos e ociosos; mas engendrava uma missão social: a de dar estilo a uma época e educar os homens a exercerem seus sentidos com plenitude, modelando suas próprias emoções⁷.

Ao desprezar a noção básica de continuidade, e também as formas de arte basicamente representativas, tais vanguardas propõem a ruptura com a arte figurativa na tentativa de trazer à tona o abstracionismo formal, colocando em xeque as teorias anteriores para inovar e modernizar o campo das artes no Brasil. Apesar da intensa busca pelo novo, e do horror ao ecletismo, tais vanguardas voltam seu olhar para a pureza das formas, do objeto; seria essa pureza que devolveria à arte sua sensibilidade e percepção estética mais profunda. A volta ao purismo da forma se encaixa de modo preciso nesse contexto tão tecnológico e de tantas mudanças como foi o da década de 1950. A volta ao purismo, que aqui não se coloca como primitivismo, é também para os concretos uma forma de racionalizar o processo de criação, para assim poder pensar o objeto artístico de maneira mais lógica, científica, como pediam os novos moldes da época. Esse movimento de ruptura feito pelas vanguardas da década de 1950

³ Anteriormente já havia um grupo de poesia Concreta, que publicou sua primeira revista, Noigandres, no mesmo ano; o grupo levou o nome da revista, grupo Noigandres.

⁴ Figura 1 no caderno de imagens, página 177 deste trabalho.

⁵ Assinaram o manifesto e participaram da exposição os artistas: Geraldo de Barros, Waldemar Cordeiro, Lothar Charoux, Kazmer Féljer, Leopoldo Haar, Sacilotto e Anato Wladyslaw.

⁶ A formação inicial do grupo Frente consistia em Lygia Pape, Lygia Clark, Hélio Oiticica e Wladimir Palatinick, além dos poetas Augusto de Campos, Wladimir Dias Pino e os críticos de arte Ferreira Gullar e Mário Pedrosa.

⁷ PEDROSA, Mário. O momento artístico. In: ARANTES, Otilia. Acadêmicos e modernos. São Paulo: EDUSP, 1998, p. 241-60.

servirá de base para uma identidade artística visual que será construída mais à frente e que será instaurada pela vanguarda Neo-concreta⁸, em 1960⁹.

No Brasil, como pontua Marcelo Ridenti, muitos dos intelectuais estavam ligados, de alguma maneira, à causa socialista. Após o final da Segunda Grande Guerra, “o mundo parecia caminhar para o socialismo, em especial após a vitória da revolução chinesa em 1949, que colocava praticamente um terço dos habitantes do globo na esfera socialista”¹⁰. Além disso, os intelectuais brasileiros acabavam por integrar o Partido Comunista Brasileiro, que surgiu anos antes, em 1922, mas que ainda em 1949 atuava na clandestinidade¹¹. Intelectuais e artistas se juntavam à causa socialista que, no momento, servia-lhes como uma via de mão dupla, pois, ao mesmo tempo em que trabalhavam e se empenhavam pelo partido e pelas mudanças políticas, também usufruíam dos contatos e da legitimidade que o partido proporcionava a certos grupos e profissionais. Esse processo não foi diferente com os intelectuais ligados às artes plásticas, e as ligações políticas de cada um influenciaram diretamente suas convicções plásticas e estéticas. Compreender as diferenças políticas de cada grupo é primordial para entender o processo intenso de formação cultural que ocorre no período entre 1945 e 1960.

A crítica de arte se tornou um instrumento importante de propagação de ideais tanto estéticos quanto políticos, pois, como se pôde perceber, ambos andavam juntos. A ligação direta que a crítica possuía com a imprensa atribuía a ela um posto importante, pois a comunicação e a propagação de ideias dava-se diretamente nos jornais das grandes cidades brasileiras. Os movimentos artísticos de 1950 estão ligados à formação de uma identidade para as artes visuais, principalmente com o apoio da crítica de arte. O papel desempenhado pelos críticos de arte ganha, ainda nos últimos anos da década de 1940, uma posição central na formação das artes visuais do período. Através das correntes críticas, podemos perceber discussões que afloram das apropriações do conceito de modernidade, e que não estão ligadas

⁸ Na nova ortografia o termo Neo-concreto seja escrito sem hífen: neoconcreto. Contudo optou-se neste trabalho pelo uso da grafia que aparece na maioria das fontes e, principalmente, a grafia que é utilizada pelos dois críticos aqui analisados. Sendo assim a palavra aparecerá neste trabalho em letra maiúscula e com o uso de hífen: Neo-concreto.

⁹ Figura 2 no caderno de imagens, página 178 deste trabalho.

¹⁰ RIDENTI, Marcelo. *Brasilidade revolucionária*. São Paulo: Editora Unesp, 2010, p. 62.

¹¹ Para mais sobre o surgimento do PCB, ver SANTANA, M. A. *Homens partidos - comunistas e sindicatos no Brasil*. São Paulo: Boitempo, 2011.

somente ao mundo das artes plásticas, mas estão inseridas num turbilhão de mudanças que afeta toda a sociedade. Esse período é muito frutífero não só para perceber os vários debates que cercam o mundo das artes no Brasil, como também para entender várias questões sociais, culturais e políticas que acompanham o processo de modernização.

O presente trabalho visa compreender esse período de extrema mudança através da análise da crítica de arte, e principalmente por meio da discussão e do debate criado pelos críticos sobre conceitos centrais para a arte brasileira, como o abstracionismo; e pela maneira com que a crítica de arte e os debates por ela provocados influenciaram decisivamente os movimentos artísticos supracitados.

Para se ter uma compreensão mais ampla desse processo de mudança de conceitos, escolheu-se trabalhar com dois críticos de arte de visões diferentes. A ideia central está baseada num estudo comparativo, e também num estudo de caso, no qual a crítica de arte formulada nessa época é o objeto central de um estudo comparativo, ou seja, investiga-se a forma como ela é desenvolvida, tendo como base diferentes opiniões. Como se trata de um estudo que envolve intelectuais de pensamentos algumas vezes bem discordantes, a apreciação comparativa do objeto torna-se necessária, para podermos analisar com maior precisão o desenvolvimento da crítica ao longo do período e, por meio dela, a problematização de vários conceitos essenciais para o mundo das artes.

A escolha da História comparada como metodologia para o estudo da crítica de arte é muito frutífera, principalmente no que tange às indagações básicas que devem ser feitas aos objetos frutos da comparação, que, segundo Barros,¹² são: “o que observar” e o “como observar”. Neste trabalho, ao iluminar o pensamento de dois críticos – um muito conhecido Mário Xavier de Andrade Pedrosa (1901-1981), Mário Pedrosa, e o outro não tão conhecido assim, Quirino Campofiorito (1902 - 2002) –, pretende-se desenvolver uma apreensão mais detalhada das dualidades que estão presentes na difusão dos conceitos da História da Arte por meio da crítica. Isso possibilita, com um entendimento maior das variações, uma percepção mais apurada da mudança de alguns conceitos da História da Arte que ocorrerá tanto em curto quanto em longo prazo.

¹² BARROS, José D'Assunção. História Comparada: um novo modo de ver e fazer a história. Revista de História Comparada, v. 1, nº1, jun. 2007, p. 2.

Será por fim possível, se o que se observa são dois objetos ou realidades dinâmicas em transformação, verificar como os elementos identificados através da comparação vão variando em alguma direção mais específica – de modo que se possa identificar um certo padrão de transformações no decurso de um tempo – e, mais ainda, se temos duas realidades contíguas, como uma influencia a outra, e como as duas a partir da relação recíproca terminam por se transformar mutuamente.¹³

No caso da crítica de arte, a comparação é feita também no que tange o discurso em si, principalmente no caso deste trabalho, que pretende aprofundar uma análise da crítica para realizar um estudo comparado mais dinâmico, que possibilite entender melhor as nuances de opinião e, principalmente, os debates em torno do mesmo tema. Neste caso, não são duas realidades que são comparadas, mas sim dois objetos que fazem parte da mesma realidade, dois autores contemporâneos. Isso dificulta, de alguma maneira, a apreensão maior de um padrão de transformações, mas viabiliza um entendimento maior da circulação de conceitos e do seu surgimento em determinada época – no caso deste trabalho, a abstração no Brasil, em finais da década de 1940. É importante frisar que o método da História Comparada para o estudo da crítica de arte facilita o entendimento não só do trabalho de um crítico e de sua compreensão das abordagens do outro – entender algumas questões que aparecem em Campofiorito a partir de um texto de Pedrosa, por exemplo –, como também de um círculo de debates, e assim compreender como as divergências e convergências possibilitaram, ou até mesmo viabilizaram, certas rupturas e tendências.

É importante frisar, nesse sentido, o entendimento de crítica de arte neste trabalho. A crítica de arte é um formato muito específico de discurso que parte da noção de literatura artística, de gênero literário, e vai além, pois nela está inserida, diretamente, a questão da formação do gosto, da orientação de um público. Esse discurso do mundo das artes, além de ter todas as suas perspectivas culturais, políticas e sociais, como qualquer outro discurso, visa além, pois ele pretende criar um leitor/observador. A construção da crítica, em suas nuances, firma isso; em cada linha, o autor leva o leitor a um quadro, a uma obra. Além disso, a crítica, ao longo dos séculos, se tornou a principal formadora de opinião a respeito das artes, e por que não, formadora do “gosto”, seja ele bom ou mau, pois ela, além de discutir uma obra, um artista, também coloca uma opinião, uma posição de seu autor sobre o tema.

Todo esse esforço do crítico tem como base sua memória imagética, a memória que guarda tanto de um quadro, de uma exposição, quanto de suas leituras e vivências – e, nesse

¹³ BARROS, 2007, p. 5.

caso, apontamos principalmente a vivência/experiência estética. Essa memória é manifestada pelo autor na escrita, que tem por intuito formar uma memória imagética do leitor/observador. Como colocar todas essas escalas de memórias que se entrelaçam e se constroem em um só patamar, o da escrita? Como podemos recuperar ou até mesmo criar uma memória imagética que se pautem pela visão do outro?

Segundo Halbwachs, isso é feito a todo tempo, a todo o momento. A memória coletiva é construída a partir de leituras, convivências, imagens, tudo o que faz do ser humano um grupo, seja ele uma família, um grupo de amigos, um grupo de trabalho¹⁴. Ao ler um livro que descreve uma paisagem conhecida, logo a imagem dessa mesma paisagem volta à memória. Da mesma maneira, quando se olha uma escultura que apareceu descrita em uma leitura anterior, à memória traz à tona aquele livro, aquele trecho, aquela exata frase em que o autor comenta sobre a escultura¹⁵.

Então, por que a crítica de arte se diferencia como discurso se a todo o momento as lembranças são captadas de formas idênticas às de outras linguagens? A crítica de arte se diferencia pois ela pretende, a partir da memória do autor, e, levando em consideração a memória do leitor, criar um objeto novo, baseado em memórias múltiplas, coletivas e individuais. Além disso, ela também pretende formar um “gosto” a respeito daquela imagem, pois a palavra crítica (do grego κριτικός [kritikós], "capaz de discernir") é a reação, a opinião pessoal ou analítica sobre um tema ou assunto. A questão da formação do gosto é o ponto em que a crítica serve de ponte entre o público e as obras/artistas. É possível compreender esse funcionamento da crítica como mediadora, na esteira de Argan¹⁶, quando se volta o olhar para a produção da crítica de arte brasileira entre 1945 e 1960. O presente estudo se centrará nesse período, e as análises serão embasadas na fortuna crítica de dois críticos de arte, Mário Pedrosa e Quirino Campofiorito.

Nascido em Belém do Pará, no ano de 1902, Quirino Campofiorito, filho do pintor e arquiteto italiano Pedro Campofiorito, transfere-se, em 1912, com a família, para o Rio de

¹⁴ HALBWACHS, Maurice. A memória coletiva. São Paulo: Vértice, 1990.

¹⁵ Para que essa concepção entre imagem e texto se apresente de maneira mais fiel possível, faz-se o uso de um caderno de imagens, localizado no final do presente trabalho, no qual o leitor poderá se guiar entre imagem e texto. A ideia do catálogo é proporcionar uma leitura mais aguçada das críticas, sem se desprender das imagens. Ao longo do texto, serão apresentadas as indicações das imagens do catálogo a serem acompanhadas durante a leitura.

¹⁶ ARGAN, Giulio Carlo. Arte e Crítica de Arte. Lisboa, Editorial Estampa, 1988, p.128.

Janeiro, onde, em 1920, ingressa na Escola Nacional de Belas Artes. No Salão Nacional de Belas Artes conquistou medalhas de prata, em 1927, e de ouro, em 1928. No ano seguinte, a conquista do prêmio de viagem à Europa facilitou-lhe uma temporada de estudos em Paris (Academias da Grande Chaumière e Julian) e Roma (Academia de Belas Artes). Ainda em Paris, participou do Salão da Sociedade Francesa de Belas Artes (1931) e do Salão de Outono (1933). Retornou ao Brasil em 1934, organizando então a Academia de Belas Artes de Araraquara, que dirigiu de 1935 a 1937. Em 1938, de volta ao Rio de Janeiro, foi nomeado para a cadeira de Desenho da Escola Nacional de Belas Artes. Nessa mesma escola, em 1949, assumiu a cátedra de Arte Decorativa, tendo ali também exercido o cargo de vice-diretor, em 1961. Ilustrador de D. Quixote, O Malho, O Tico-Tico, Revista Infantil, O Jornal, Jornal de Letras, etc., foi desenhista publicitário da Metro Goldwin Mayer e durante muitos anos exerceu a crítica de arte. Campofiorito publicou suas críticas em jornais do grupo de Assis Chateaubriand, os Diários Associados, por mais de 40 anos. Dentre esses, os periódicos em que trabalhou por mais tempo, e os que sua crítica teve mais ênfase, foram o Diário da Noite e O Cruzeiro. Campofiorito é conhecido por sua circulação em várias áreas no domínio das artes plásticas. Pintor, cartunista, escritor, professor e crítico de arte, Campofiorito ao longo de sua carreira deixou tanto trabalhos artísticos quanto escritos que até a presente data servem de ponte para o entendimento das artes plásticas no Brasil.

Mário Pedrosa – Mário Xavier de Andrade Pedrosa (1901-1981) –, filho de Pedro da Cunha Pedrosa, ex-senador da República e ex-ministro do Tribunal de Contas, nasceu no Engenho Juçaral, em Timbaúba, Pernambuco, no ano de 1901, e já em 1913 fora enviado à Suíça para estudar, onde ficou até 1916. Entre 1920 e 1923, formou-se em Direito, no Rio de Janeiro. Pedrosa deixou um legado de críticas de arte que foi publicado e teve sua merecida repercussão não só entre os interessados sobre o assunto. Talvez o mais renomado crítico de arte brasileiro, Pedrosa trabalhou ao lado de grandes nomes da crítica de arte, como Clement Greenberg. Foi um dos grandes ativistas da Vanguarda Concreta, ao lado de figuras como Lygia Clark e Ferreira Gullar, e um dos principais artífices e apoiador do movimento Neoconcretista. Crítico de arte e militante político, escreveu, entre 1945 e 1951, para o Correio da Manhã, e, depois de uma pausa, recomeçou como crítico em 1957, pelo Jornal do Brasil. O seu trabalho como intelectual se voltava para as novas discussões e percepções artísticas, com

total ênfase na sociedade, pois, para Pedrosa, a arte era um instrumento de mudança social, e a vanguarda concreta era a possibilidade de realizá-la.

Otília Arantes realizou talvez o trabalho mais completo sobre a vida do intelectual e colocou o trabalho de Pedrosa ao alcance de um público ainda mais abrangente. A autora demonstra, em seus quatro trabalhos sobre o autor, ser ele um intelectual ativo e preocupado com as questões que envolvem principalmente a arte, a modernidade, e seus fluxos.

Como visto anteriormente, a influência das ideias socialistas no Brasil foi importantíssima para os intelectuais da época, e o PCB foi um dos nichos para que tais intelectuais pudessem fazer circular suas ideias e propostas. Não foi diferente com as artes plásticas, nem com a crítica de arte. Muitos artistas plásticos, como Portinari e Di Cavalcanti, eram filiados ao PCB; Pedrosa se filiou ao partido ainda jovem, em 1926, e Campofiorito o fez anos mais tarde, em 1938. Os anos que separam tais filiações são extremamente importantes para se entender a base das desavenças dos críticos anos mais tarde.

Pedrosa rompe com o PCB em 1929, quando, junto com outros ex-filiados do partido, cria o primeiro grupo oposicionista de esquerda do Brasil, que será o berço da corrente trotskista nacional. A viagem de Pedrosa à Europa, em 1927, foi importantíssima para o seu futuro rompimento com o PCB, pois de lá ele acompanha vários acontecimentos como as disputas entre a Oposição de Esquerda, a Oposição de Direita e o centro stalinista na III Internacional que culminaram, em 1928, com a expulsão de Leon Trotski do partido russo. Tais eventos provocaram a mudança de posição de Pedrosa, que, ao voltar para o Brasil, decide se empenhar na criação de grupos oposicionistas, já que o PCB, à época, estava ligado às concepções stalinistas. Já no início da década de 1930, Pedrosa se opunha diretamente ao PCB e à corrente stalinista que o partido impunha, e o seu rompimento lhe causou grandes problemas: foi muito perseguido não só pelos varguistas, como também pelos integrantes do PCB.

Quando Campofiorito se filia ao PCB, em 1938, ao retornar ao Rio de Janeiro, depois de alguns anos vivendo no interior do estado de São Paulo, Pedrosa já faz parte do movimento que se opõe ao partido. É aí que se coloca a principal base das discordâncias de opiniões entre os críticos, pois cada um se baseava numa vertente marxista. Tais pensamentos influenciavam diretamente a concepção da funcionalidade da arte no campo social que cada um dos críticos tinha; e o seu convívio com pessoas dos grupos stalinista e trotskista sustentaria tais

concepções. O PCB procurava manter, de alguma forma, muitos filiados que estivessem conectados com o cenário artístico. Dentro das artes plásticas, mais precisamente, esses intelectuais se empenhavam em popularizar a cultura brasileira, registrando a vida do povo, comprometendo-se com a educação, buscando valorizar as raízes populares e romper com o subdesenvolvimento, mesmo que para isso certas vezes incorressem na caricatura do popular e em práticas autoritárias e prepotentes, fenômeno que Marcelo Ridenti chama de brasilidade revolucionária.¹⁷

Não se trata essencialmente de uso indevido e despótico da arte e do pensamento social para fins que lhes seriam alheios, mas de uma relação intrincada com custos e benefícios para todos os agentes envolvidos, que implica ainda uma dimensão utópica que não se reduz ao cálculo racional. [...]

[...] Ou seja, artistas e intelectuais comunistas [filados ao PCB] foram agentes fundamentais na formulação do que se pode denominar de brasilidade revolucionária, ao mesmo tempo em que buscavam afirmar-se em seus respectivos campos de atuação profissional.¹⁸

O conceito de brasilidade revolucionária criado por Ridenti possibilita uma leitura muito mais apurada da questão política presente neste trabalho. Campofiorito se inseria diretamente no nicho de intelectuais preocupados com a modernização do país através da difusão das artes e da educação, tanto que o crítico se empenhou, por quase toda a sua carreira, em modificar o ensino artístico na Escola Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro. A atuação de Campofiorito se liga diretamente ao propósito descrito por Ridenti, o de valorizar as raízes populares e o povo brasileiro. Daí nasce a grande diferença entre os críticos. Os próprios integrantes do PCB, e não só a figura de Campofiorito, foram contra a chegada da arte abstrata ao Brasil, pois lhes parecia uma solução burguesa e imperialista, e, além do mais, fugiria à proposta central do registro do povo brasileiro. Di Cavalcanti e Portinari, só para citar aqueles que mais têm popularidade, foram os grandes críticos da arte abstrata e defensores da arte figurativa. Tal discordância no cenário artístico fica evidente com o surgimento da I Bienal Internacional de Artes Plásticas de São Paulo, em 1951.

Os artistas e as publicações do PCB colocaram-se contra a I Bienal de Artes Plásticas de São Paulo, em 1951. Defendiam posições figurativistas contra o abstracionismo da Bienal, tido como burguês, decadente e imperialista.

¹⁷ RIDENTI, Marcelo. Brasilidade revolucionária. São Paulo: Editora Unesp, 2010, p. 12.

¹⁸ Idem, p.12.

Paradoxalmente, o presidente da Bienal era comunista. [...] Aqui também os artistas e críticos comunistas procuravam marcar posição num campo em expansão, com a realização da Bienal, na esteira da criação do Museu de Arte de São Paulo (Masp), em 1947, e do Museu de Arte Moderna (MAM), em 1948.¹⁹

A luta de Pedrosa pela arte abstrata marcou sua obra por definitivo e, como se pode perceber aqui, também foi uma luta política, no que concerne ao ideal que o crítico tinha da arte em si. Para ele, a arte estava a serviço dos sentidos, de uma busca sensorial que deveria estar à disposição de todos, para que assim pudesse ocorrer a revolução dos sentidos, que mudaria por completo a relação do homem com a sociedade em que vivia. A mesma revolução é buscada por Campofiorito, mas na esteira do pensamento do PCB, de que a arte deveria ser propagada e estar ao alcance de todos, e assim serviria de caminho mais certo para a renovação visual da sociedade, que poderia caminhar para um progresso em que arte e educação juntas não mais dariam lugar a uma sociedade subdesenvolvida, mas sim a uma sociedade modernizada. Dessa forma, cada crítico se utiliza de sua bagagem teórica para militar em prol de suas convicções estéticas e políticas, que, em certos momentos, parecem ser uma só.

A crítica de arte produzida na década de 1950 torna-se cada vez mais militante, e o entendimento de muitos conceitos estava em profunda mudança; logo, cada crítico se portaria de uma forma, tomaria uma posição. O estudo destas divergências que aparecem ao longo da crítica pode abrir espaço para novos olhares sobre o surgimento de conceitos importantes para o cenário artístico brasileiro, como é o caso da edificação do conceito de arte abstrata, em finais da década de 1940 e início da década de 1950.

Esta pesquisa se dedica a analisar os textos de Pedrosa e Campofiorito que datam de 1947 a 1967, e que foram publicados em periódicos cariocas, entre eles o *Correio da Manhã* e o *Jornal do Brasil* – críticas de Pedrosa –; e o *Diário da Noite* e *O Jornal* – críticas de Campofiorito. Para entender a grande divergência em torno da questão do abstracionismo, é preciso antes retornar a pontos específicos discutidos pela crítica, que ora parece ter opiniões convergentes, e ora divergentes. As questões tratadas por Campofiorito e Pedrosa e aqui analisadas vão desde a questão da pintura de paisagem, da arte e da psiquiatria, da arte primitiva, passa pelas questões em torno da transição para a técnica abstrata, até a chegada

¹⁹ RIDENTI, 2010, p. 69.

definitiva da arte abstrata ao cenário artístico brasileiro, que culmina com a vanguarda Neo-concreta, em 1960. Cada crítica selecionada pretende expor como se dava, para cada um dos críticos, o entendimento de vários conceitos, e até que ponto as opiniões eram divergentes, semelhantes ou até mesmo complementares.

No que concerne à própria crítica e suas metodologias, são apresentadas questões fundamentais tratadas pelos críticos, que, de alguma forma, acabam por ser pioneiros na discussão do que se entende hoje por fazer crítico, ou seja, a profissão do crítico. Esta é a questão central da primeira parte do presente trabalho, a de analisar como os próprios críticos entendiam o seu trabalho e como cada um deles participou, a seu modo, da construção de uma metodologia do fazer crítico para o século XX no Brasil. O entendimento do processo da crítica parte primeiramente da maneira pela qual os próprios críticos entendem o seu trabalho, para que, já nas questões de metodologia e teoria da crítica de arte, surjam muitas das posições que os críticos tomam em relação a vários aspectos das artes plásticas. Os críticos tomam partido de suas crenças e protagonizam debates nos jornais da época. Este é outro ponto importantíssimo, a crítica de arte nesse período está fortemente ligada à imprensa. Muitos dos críticos brasileiros publicam seus textos em jornais de grandes capitais, como Rio de Janeiro e São Paulo. É o caso de Pedrosa e Campofiorito, que acabam por ter uma carreira estável como correspondentes dos jornais do Rio de Janeiro.

A relação entre a imprensa e a crítica de arte é analisada ainda na primeira parte do trabalho, e expõe a ligação dos críticos com cada um dos periódicos em que foi correspondente. Tal análise propõe uma breve revisão do histórico de cada um dos periódicos e como eles foram essenciais para a formação de um público leitor da crítica de arte, e, assim, de uma formação cultural no período estudado. A transição da relação da imprensa com a crítica para o estudo dos textos críticos ocorre na segunda parte do trabalho, quando são abordadas as questões que envolvem a pintura de paisagem no Brasil, nas figuras de José Pancetti e Elyseu Visconti.

A partir da visão que cada crítico apresenta sobre a pintura de paisagem, na esteira da arte moderna e do impressionismo, nasce uma abordagem que se conecta diretamente ao conceito de arte abstrata que será proposto pelos autores. Porém, pode-se dizer que a discussão em torno da arte e psiquiatria e da Exposição dos internos do Engenho de Dentro é o real divisor de águas no que tange à discussão sobre arte abstrata. A partir do tema da arte

dos “loucos”, surgem várias conexões com outros temas importantes para a edificação do conceito de arte abstrata, como é o caso da arte primitiva ou arte naif. Ainda no segundo capítulo é discutida a visão dos críticos sobre a questão da arte primitiva, ou primitivismo, na pintura de Djanira, entendendo-se essa discussão como ponto crucial para a compreensão das questões que envolvem a abstração, um dos assuntos com grande discordância entre os críticos.

A abstração é o ponto central da terceira parte deste trabalho, que analisa a questão em torno da transição abstracionista, ou seja, dos artistas que participaram da transição do figurativismo para a abstração, como Cícero Dias. Também será discutido o debate em torno da arte abstrata que surge a partir da Exposição de Inauguração do Edifício da Sul-América Terrestres, Marítimos e Acidentais, em 1949, que seria a primeira exposição de arte abstrata que ocorreu no país, e foi alvo de uma série de conferências sobre o tema - inclusive de Pedrosa e Campofiorito – as quais são aqui analisadas. A partir de como a questão da arte abstrata é recebida em 1949 e em 1951, com o advento das vanguardas concretistas, será discutido como tais conceitos se modificam com a virada Neo-concreta, em finais da década de 1950, e o que mudou a partir de então na visão sobre a abstração. O intuito é compreender o maior ponto de divergência entre os críticos, a arte abstrata, focalizando o entendimento que cada um deles tem sobre o conceito de abstração/arte abstrata.

Este trabalho pretende iniciar um entendimento de que a identidade artística visual para a década de 1950 e 1960 é fortemente influenciada por dois momentos: o de afirmação e negação de uma nova modernidade que, remontada e refutada, se traduziria como pós-modernidade. Além disso, essa identidade é construída por meio da participação não só dos artistas, mas também dos discursos críticos da época, que, além de apoiadores, também se colocam, ao longo do tempo, como formadores de opinião e, por que não, do gosto do público.

1. A crítica de arte como objeto de estudo. Uma análise do fazer crítico em Mário Pedrosa e Quirino Campofiorito.

A primeira parte deste trabalho apresenta inicialmente uma breve revisão historiográfica que abrange trabalhos tanto da área da história da arte, como da área da crítica de arte e até mesmo da análise do discurso, com ênfase em algumas obras são essenciais para o estudo da crítica de arte no Brasil. Como não é um assunto pouco estudado, foi dada uma maior ênfase na produção do final do século XX e início do século XXI, pois essa produção aprofunda sua análise na crítica de arte como fonte primária, e é nesse momento que surge novas metodologias de estudo da crítica de arte, que não focam somente no estudo sobre os intelectuais, mas buscam formar uma teia de entendimento do posicionamento crítico da época estudada, ampliando o estudo da crítica em todos os seus aspectos - históricos, socio-culturais e políticos; e também independentemente, como gênero literário.

Após essa breve revisão o capítulo segue para uma introdução da crítica de arte e da imprensa, que será fundamental para compreender como funcionavam e quais eram as principais bases dos periódicos em que os críticos publicavam seus trabalhos. A partir disto, serão discutidas as questões que envolvem a atividade do crítico de arte, vista e discutida pelos próprios críticos. Além de pontuar as várias influências na produção de cada um dos críticos, será identificado como cada um dos críticos entende seu próprio trabalho - e assim será possível perceber, através das discussões propostas pelos críticos sobre o fazer crítico, e dos acontecimentos no mundo das artes, como o *status* da crítica muda no período estudado. Será possível então notar como a crítica de arte ganha força entre as décadas de 1940 e 1950; acaba por perceber sua própria crise ainda em 1960; e, já nos finais dessa década, presencia acontecimentos como o *happening* da crítica de 1967, que coloca não somente os valores da crítica em jogo, mas todo o sistema moderno das artes.

1.1 Uma breve revisão historiográfica: a produção da história da crítica de arte brasileira entre 1998 e 2007.

Esta breve revisão historiográfica pretende apresentar algumas publicações referentes à área que se insere o presente trabalho, a história da crítica de arte no Brasil. Nessa breve revisão historiográfica, serão abordadas algumas obras consideradas fundamentais e de referência na história da crítica de arte, e serão analisados os trabalhos produzidos na primeira década do século XXI, pois neles pode-se perceber a peculiaridade de se trabalhar com uma história da crítica de arte num momento em que alguns críticos, que ainda não tinham sua produção estudada isoladamente, como Antônio Bento, Oscar Guanabiro, Geraldo Ferraz, ganham um espaço cada vez maior nas pesquisas acadêmicas, como veremos mais adiante. O crítico alvo desta pesquisa, Quirino Campofiorito, é um exemplo deste caso, foi muito pouco estudada, até a presente pesquisa.

A partir da década de 1990 não somente os críticos do século XX começaram a ser estudados com mais rigor, como também a crítica de arte do século XIX. Os estudos sobre as artes no século XIX no Brasil estão tomando na atualidade, década de 2010, cada vez mais espaço no meio acadêmico, e o entendimento dos problemas e paradigmas que cercam as artes nesse período são cada vez mais relevantes para os pesquisadores do século XXI, no sentido de compreender, e principalmente visualizar, toda uma teia de mudanças nas artes brasileiras que surge ainda no XIX, e que acarretará muitas das mudanças e rupturas propostas no século XX. Esses paradigmas, que nascem após 1900, ganham nova luz e novas interpretações quando temos uma visão mais ampla dos problemas das artes visuais no século XIX. Cada vez mais se faz necessário entender que o turbilhão de mudanças e rupturas se inicia no XIX, e não com as vanguardas do século XX, como se costumou supor; assim se pode perceber com mais clareza não só as rupturas que acontecem no mundo das artes, mas também as permanências.

Nesse meio de estudo, que cada vez se especializa mais, principalmente no que tange à história da arte no século XIX²⁰, é possível perceber um aumento dos trabalhos que envolvem

²⁰ Aqui faz-se necessário citar os trabalhos de Jorge Coli, Paulo Knauss, Leticia Squeff, Maraliz Vieira Christo, dentre outros e a importante publicação *on-line*, *19&20*, que reúne textos que debatem a virada do século XIX para o século XX, organizada por Camila Dazzi. Para mais acessar: <http://www.dezenovevinte.net/> Acesso em 13 abr. 2012.

a crítica de arte, o que é importante na qualidade de demonstrar que a crítica brasileira no século XIX não se baseia somente nos trabalhos de Gonzaga Duque Estrada, considerado o primeiro crítico de arte brasileiro; e sua obra *A Arte Brasileira* - o primeiro livro publicado no Brasil que se detém exclusivamente à crítica de arte. Porém, é importante que sejam abordados os avanços na pesquisa relacionada a esse grande crítico brasileiro, que tem em sua principal estudiosa a pesquisadora Vera Lins. O extenso trabalho de Lins²¹ coloca para este trabalho não somente a produção de Gonzaga Duque, mas estende sua análise para as funções da crítica na época, as questões de mídias e jornais. Um trabalho essencial para iniciar quaisquer trabalhos que envolvam a crítica de arte no Brasil. O entendimento da crítica de Duque Estrada é fundamental para os estudos que envolvem a crítica de arte, por este ser o primeiro crítico de arte brasileiro a realizar publicações de livros sobre o tema, além de ser um dos precursores da crítica de arte publicada em jornais. Mesmo porque não é raro que os próprios críticos do século XX se voltem à produção de Duque Estrada em determinada época, seja para questionar ou para concordar, não só com suas análises da arte produzida no século XIX, mas também para discutir a metodologia de escrita do crítico, que tem sua base em Baudelaire.

Outros dois trabalhos que envolvem a crítica de arte no século XIX são os de Hugo Guarilha e Fabiana Guerra, dissertações de mestrado defendidas ambas pela UNICAMP no ano de 2005. Guarilha faz uma análise da questão crítica de 1879, que envolvia a querela entre vários críticos da época sobre uma exposição de Pedro Américo e Victor Meirelles, e retoma a produção da crítica veiculada em jornais. Tal trabalho é de extrema importância, pois aborda a questão do debate crítico ainda no século XIX, e através dele pode-se perceber como tais debates críticos influenciaram alguns conceitos que ainda permanecem no imaginário crítico do século XX, além de serem importantes para se perceber como, após eles, surge a crítica de arte moderna e uma maneira totalmente diferente de se abordar o objeto artístico, mas que, no Brasil, ainda é, de alguma forma e em alguns críticos específicos, como Campofiorito, influenciada pela crítica produzida no século XIX. Nesta esteira, a da mudança da maneira de se produzir a crítica de arte e da discussão em torno do debate crítico, Guerra

²¹ Dos trabalhos de Vera Lins, cita-se: LINS, Vera. *Novos pierrôs, velhos saltimbancos: os escritos de Gonzaga Duque e o final do século XIX carioca*. Curitiba: Secretaria do Estado da Cultura, 1998. 164 p. LINS, Vera. *Poesia e Crítica: uns e outros*. 1. Ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005. v. 1. 166 p. LINS, V. L. O. *Crítica e utopia na virada do século*. Papéis Avulsos. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1996. v. 25. 30 p.

faz também um trabalho precursor ao estudar o crítico Oscar Guanabiro, que ficou muito conhecido por ser um fiel opositor à Semana de 22, em uma ótica de análise das questões que envolvem os conceitos de acadêmico e moderno na virada do século XIX²².

Voltando aos trabalhos que dão mais ênfase à crítica de arte do século XX, pode-se eleger como um trabalho de grande referência a coleção de textos organizada por Glória Ferreira e publicada pela FUNARTE em 2006. A obra *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas* é uma coletânea de textos, que compreende tanto artigos de críticos renomados como Mário Pedrosa, Ferreira Gullar e Frederico Moraes, quanto de autores mais contemporâneos, como Aracy Amaral, Otília Arantes, e Fernando Cocchiarale. A coletânea prima por uma identificação do trabalho do crítico e suas nuances, partindo de vários textos que são de importância para compreender alguns paradigmas das artes no século XX, além de trazer grandes contribuições para a atividade do crítico na atualidade.

Um dos trabalhos que discorre sobre críticos de arte pouco estudados é o de Úrsula Silva sobre Ângelo Guido²³, crítico de arte gaúcho. O trabalho de Silva abrange os escritos de Guido que datam entre 1928 e 1945 e tenta realocar os estudos da história da crítica de arte sob uma percepção da história das ideias, além de se aprofundar na discussão sobre a função do crítico no campo das artes visuais e a importância da produção do crítico para o cenário artístico do Rio Grande do Sul.

A professora Luciene Lehmkul iniciou também uma série de artigos referentes ao crítico de arte Fléxa Ribeiro, que são importantes para os trabalhos que envolvem as concepções da crítica no século XX. Em um de seus artigos, Lehmkul, com base em textos datados de 1936, pontua as opiniões de Fléxa Ribeiro sobre as influências recebidas em

22 Para mais sobre Hugo Guarilha ver: GUARILHA, Hugo. *A questão artística de 1879: um episódio da crítica de arte do II Reinado*. 19&20, Rio de Janeiro, v. I, n. 3, nov. 2006. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/criticas/questao_1879.htm, acesso em 10 abr. 2012. Sobre Fabiana Guerra ver: GRANGEIA, Fabiana Guerra. *A Crítica de Arte em Oscar Guanabiro: Artes Plásticas no Século XIX*. 19&20, Rio de Janeiro, v. I, n. 3, nov. 2006. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/criticas/criticas_guanabarino.htm, acesso em 10 abr. 2012.

23 SILVA, Úrsula Rosa da. *A Fundamentação Estética da Crítica de Arte em Ângelo Guido - a crítica de arte sob o enfoque de uma história das ideias*. Tese de doutoramento defendida em 2002 pela Pontifícia Universidade de Católica do Rio Grande do Sul – PUCRS.

território nacional e sua opinião sobre o rumo das artes plásticas no Brasil, com base em algumas teorias da história da arte²⁴.

Outro trabalho interessante que traz à tona um crítico pouco estudado é o trabalho da professora Ana Maria Hoffmann sobre o crítico Geraldo Ferraz²⁵. O trabalho de Hoffmann prima por compreender as críticas de arte de Ferraz sobre as primeiras Bienais Internacionais de São Paulo, bem como por colocar para o leitor as grandes contribuições do crítico para o jornalismo de arte, bem como para o desenvolvimento do jornalismo cultural. A análise de Hoffmann foi importante para o este trabalho, pois Ferraz coloca em segundo plano suas funções como jornalista e escritor para poder se dedicar ao trabalho de crítico de arte, o que se assemelha muito à posição que mais tarde Quirino Campofiorito iria tomar, quando une sua profissão de pintor com a de crítico de arte. Além disso, as discussões levantadas por Hoffmann sobre a função do crítico de arte foram importantíssimas para se compreender um pouco mais do pensamento crítico da época.

Um trabalho que chama a atenção pela similaridade de estudo com o presente trabalho, é o de Ana Paula França Carneiro, pois o mesmo também propõe uma análise comparada do trabalho de dois críticos de arte que atuaram na mesma época, Mário Pedrosa e Antônio Bento²⁶. É um trabalho essencial, pois inicia uma discussão comparativa entre os críticos de arte, tendo como base os conceitos de Pedrosa e Bento, que eram muito discordantes, principalmente no que condiz à questão da abstração informal, pois Pedrosa, apesar de ser o fiel apoiador da arte abstrata, não via da mesma maneira o abstracionismo informal, diferente de Antônio Bento, que foi um dos grande apoiadores deste tipo de expressão no Brasil. A partir destas diferenças, os críticos iniciaram um grande debate nos jornais brasileiros, da mesma maneira que Campofiorito e Pedrosa o fizeram. O trabalho de Carneiro visa abordar a crítica de arte no intuito de fixar as diferenciações de opinião dos dois críticos sobre a arte informal, além de focar no entendimento da crítica – no caso a crítica militante – sobre a

²⁴ O artigo de Luciene sobre Fléxa Ribeiro foi publicado nos anais do XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte. Resumo disponível em: http://www.cbha.art.br/pdfs/cbha_2010_lehmkuhl_luciene_res.pdf, acesso em 12 abr. 2012.

²⁵ HOFFMANN, Ana. *Crítica de arte e Bienais: as contribuições de Geraldo Ferraz*. Tese de doutoramento defendida em 2007 pela Universidade de São Paulo – USP.

²⁶ CARNEIRO, Ana Paula França. *A arte informal e os limites do discurso crítico moderno em Antônio Bento e Mário Pedrosa, no final da década de 1950*. Dissertação de mestrado defendida em 2007 pela Universidade Federal do Rio de Janeiro- UFRJ.

apreciação da arte abstrata; Carneiro também pretende, em seu trabalho, propor se tal entendimento da crítica de arte, nos dias de hoje e na época em que foram veiculadas, podem ser válidos para entender a arte informal como expressão puramente artística. O trabalho de Carneiro é fundamental para o presente estudo, pois também abarca uma série de questões que envolvem o fazer crítico e a função do crítico na sociedade; mas principalmente porque trata de um crítico (Antônio Bento) que também se opunha de alguma forma a algumas concepções de Pedrosa, como acontece com Quirino Campofiorito.

Apesar da natureza comparativa comum do trabalho de Carneiro, como o aqui pretendido, é preciso colocar que a intenção deste estudo não é somente a de demarcar discordâncias, nem concordâncias; é entender, a partir das opiniões dos críticos, como se colocam algumas questões das artes e como é possível enxergar, apesar de tantas rupturas propostas pelas vanguardas, vários caminhos que levam a uma permanência, seja de conceitos como de expressões artísticas utilizadas na crítica. Faz-se necessário também ressaltar que este estudo não está centrado na questão da arte informal. Será discutido o embate dos críticos com relação às vanguardas concretas e Neo-concreta, à arte abstrato-formal, pois tais debates são importantíssimos para entender o posicionamento de cada um dos intelectuais frente às novas problemáticas das artes. O objetivo principal deste estudo é discutir como se desenvolve a atividade crítica no trabalho de cada um dos intelectuais estudados, percebendo tanto seus pontos em comum, quanto suas divergências; este estudo não pretende analisar se a apreciação da arte através do olhar do crítico facilita ou não o entendimento dos conceitos tratados pelos mesmos na atualidade, e sim estudar como cada intelectual expõe seus preceitos teóricos através de seus trabalhos, mapeando o entendimento de cada crítico sobre alguns conceitos fundamentais para a arte brasileira no século XX, como paisagem, primitivismo, abstração, figurativismo, arte decorativa, arte e psiquiatria, etc. Ao mapear esses conceitos, pretende-se iniciar um entendimento do processo que levou alguns críticos de arte, como Quirino Campofiorito - que é contra a “extremização” da defesa da arte abstrata como único caminho, única saída para as artes no Brasil - a ganharem um espaço secundário nos estudos acadêmicos, sendo apenas citados como “opositores”, sem, no entanto, terem suas produções analisadas com maior amplitude.

1.2 A crítica de arte através dos jornais: “*Correio da Manhã*”, “*Jornal do Brasil*”, “*O Jornal*” e “*Diário da Noite*”.

A crítica de arte encontra sua mais fiel parceira, a imprensa, ainda no século XIX, quando críticos como Gonzaga Duque Estrada iniciaram suas participações em jornais, como “*O Paiz*”, e em algumas revistas da época. Duque Estrada, como pontua Vera Lins²⁷, é um dos primeiros críticos e aquele que inicia a crítica militante no Rio de Janeiro ainda no século XIX, por volta de 1890. Mas é no século XX que a imprensa torna-se a grande aliada da crítica de arte. A partir da década de 1940 os jornais começam a abrir um espaço cada vez maior para as questões das artes e, em 1950, com a chegada da Vanguarda Concreta, os jornais se tornam o palco das maiores discussões sobre artes plásticas, e principalmente sobre o abstracionismo, protagonizadas por vários críticos, como Antônio Bento, Santa Rosa, Mário Barata, Mario Pedrosa e Quirino Campofiorito. A grande adesão dos críticos aos meios de comunicação impressa ainda no final da década de 1940 e durante todo o período de 1950 a 1960 se dá porque os jornais se tornam o veículo de comunicação mais fácil, de modo abrangente e em visível crescimento, principalmente depois do segundo governo de Getúlio Vargas e durante o governo de Juscelino Kubitschek, em que a aceleração da industrialização influencia diretamente os meios de comunicação, principalmente os jornais.

A imprensa, antes dos anos 50, dependia dos favores do Estado, dos pequenos anúncios populares ou domésticos – os classificados – e da publicidade das lojas comerciais. Foi exatamente a partir daí, no segundo governo Vargas (1950-1954), que o processo de industrialização do país se tornou mais visível e, no governo Juscelino Kubitschek (1956-1960), mais acelerado e irreversível. Com a maior diversificação da atividade produtiva trazida pela indústria, começaram os investimentos de peso em propaganda e surgiram as primeiras agências de publicidade. [...] À medida que avançava o desenvolvimento industrial e aumentava o peso da publicidade, a imprensa foi se tornando menos dependente do poder público. [...] A década de 1950 assistiu também ao lançamento de jornais que foram precursores da modernização do jornalismo brasileiro, e a reformas de outros que atuavam desde o início da República e então ganharam novo fôlego²⁸.

²⁷ LINS, Vera. *A crítica de arte e o Jornal*. Suplemento Literário +, Secretaria De Estado de Cultura de Minas Gerais, Belo Horizonte, setembro de 2007, p. 4. Disponível em: <http://www3.cultura.mg.gov.br/arquivos/SuplementoLiterario/File/sl-setembro-2007-1.pdf>. Acesso em 29 mai. 2012.

²⁸ ABREU, Alzira Alves. *A modernização da imprensa (1970-2000)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002, p. 8-9.

Pode-se verificar, através das palavras de Abreu, as principais mudanças que a imprensa sofre a partir de 1950 e como esse processo torna-se cada vez mais contínuo e irreversível. Os conglomerados jornalísticos se tornam cada vez mais dinâmicos e independentes, criando assim uma nova forma de jornalismo, que permanecerá até a ditadura militar desencadeada com o Golpe de 1964. A partir da década de 1950, os jornais se tornam cada vez mais politizados e influentes, tornando-se uma ferramenta essencial na disseminação de informações²⁹.

Cada um dos periódicos, aqui utilizados como fonte, foram essenciais não só na divulgação e formação de um público cultural, como também de novas formas de se fazer jornalismo, com novas edições, diagramações e estilos diferenciados. Analisando a criação de cada um desses periódicos, sua história e seus editores, é possível compreender a interação de dos críticos aqui estudados com cada um dos periódicos - o que, de antemão, já indica muitas das escolhas e das opções ideológicas e mesmo estéticas de cada um, além de possibilitar a visualização da rede de intelectuais que trabalhavam num mesmo jornal ou conglomerado.

Um dos maiores conglomerados jornalísticos da história do Brasil, o *Diários Associados*, fundado por Assis Chateaubriand, foi uma das muitas empresas de comunicação que abriu espaço para a crítica de arte. A *Diários Associados* tem seu início em 1924, quando Chateaubriand compra o primeiro jornal, o periódico *O Jornal*, veiculado na cidade do Rio de Janeiro. No seu auge, nas décadas de 1940 e 50, os Diários Associados chegaram a reunir 36 jornais, 18 revistas, - incluindo a famosa revista *O Cruzeiro* - 36 rádios e 18 emissoras de televisão. Quirino Campofiorito publicou suas críticas de arte nos jornais do grupo *Associados* por mais de 40 anos³⁰.

Inicialmente, Campofiorito publicou seus textos no periódico *Diário da Noite*³¹, um jornal vespertino, pertencente aos *Diários Associados*, de Assis Chateaubriand. Veiculado no

²⁹ Para mais sobre os periódicos que discutiremos a seguir e sobre a imprensa carioca ver: SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Mauad Editora, 1999; RIBEIRO, Ana Paula Goulart. *Imprensa e história do Rio de Janeiro dos anos 50*. Rio de Janeiro: E-Papers, 2007; RIBEIRO, Ana Paula Goulart. *Modernização e concentração: a imprensa carioca nos anos 1950-1970*. In: NEVES, Lucia Maria Bastos P.; MOREL, Marco e FERREIRA, Tania Maria Bressone. *História e imprensa: representações culturais e práticas de poder*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

³⁰ Além da bibliografia já citada sobre periódicos cariocas, para mais sobre a empresa Diários Associados e sua história ver também o site do grupo: http://www.diariosassociados.com.br/home/conteudo.php?co_pagina=44, acesso em 28 mai. 2012.

³¹ Quirino iniciou suas publicações em 1944 como correspondente do *Diário da Noite*, e permanece até 1947. A partir de 1948 continua trabalhando para o grupo Associados, porém publicando no periódico *O Jornal*.

Rio de Janeiro, chegou a vender 200 mil exemplares. Famoso por suas manchetes surpreendentes, o jornal era muito ativo e contava com grandes repórteres e ensaístas, como Nelson Rodrigues, que escreveu folhetins para o periódico sob o pseudônimo de Susana Flag. O periódico foi extinto, assim como muitos jornais do grupo Associados, em meados da década de 1960, quando Chateaubriand é afastado da presidência do conglomerado por motivos de doença³².

A partir de 1948, Campofiorito começa a publicar suas críticas em outro periódico do grupo Associados, *O Jornal*, o primeiro do grupo. Sua transferência do vespertino para *O Jornal* muda o seu público alvo, mas pouca diferença vemos na diagramação das colunas. Seu espaço no *Diário da Noite* era um pouco maior, não significativamente para uma coluna de artes. Sua participação em *O Jornal* já é colocada em uma coluna juntamente com outros assuntos ligados à cultura, porém não reconhecemos outras colunas, como por exemplo, uma literária acompanhando aquela de artes plásticas. O periódico *O Jornal* entra em decadência em 1968, com a morte de Chateaubriand, e tem sua extinção em 1974; Campofiorito publica suas críticas nesse veículo até praticamente sua extinção, quando passa a escrever para o *Jornal do Comércio* (RJ), já na década de 1970³³.

Mário Pedrosa também escreve em periódicos diferenciados como o *Diário da Noite*, de São Paulo, nos anos 1920, e faz algumas participações no *Tribuna da Imprensa*, do Rio de Janeiro, nos anos 1950, porém suas participações mais assíduas foram no *Correio da Manhã*, com uma coluna diária - com exceção dos domingos -, e no *Jornal do Brasil*, ambos do Rio de Janeiro³⁴. Em 1945, Pedrosa inicia sua participação no *Correio da Manhã*, periódico carioca fundado por Eduardo e Paulo Bittencourt. O jornal se vangloriava por dar ênfase à informação em detrimento da opinião. Suas publicações caracterizaram-se por fazer oposição a quase todos os presidentes brasileiros do período, motivo pelo qual foi perseguido e fechado em diversas ocasiões; e seus proprietários e dirigentes, presos. Por ser um feroz opositor do governo, o jornal não sobreviveu ao período da ditadura. A prisão de sua proprietária, Niomar

³² Além da bibliografia supracitada, para mais sobre o *Diário da Noite*, ver entrevista com Alberto Dines, de 21 de agosto de 2002, disponível em: http://www.tvebrasil.com.br/observatorio/sobre_dines/memoria.htm, acesso em 29 mai. 2012.

³³ Para mais sobre a trajetória de Quirino Campofiorito nos jornais cariocas ver: CAMPOFIORITO, Quirino. *Retrospectiva*. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes (catálogo de exposição comemorativa), 1992.

³⁴ ARANTES, Otilia. Otilia Beatriz Fiori. *Mário Pedrosa: Itinerário Crítico*. São Paulo, Cosac & Naify, 2004.

Moniz Sodré, e de seus principais editores, acabou “asfixiando” suas publicações e a decorrente falta de verba acabou por fechar suas portas em 1974. A atividade de Pedrosa junto ao *Correio da Manhã* foi crucial para o desenvolvimento de seu trabalho, já que esse foi um dos jornais em que Pedrosa contribuiu por mais tempo; suas colunas eram diárias e obtinham um espaço expressivo no periódico. A contribuição para o *Correio da Manhã* acaba em 1951 e, em 1957, Pedrosa inicia sua colaboração no *Jornal do Brasil*, revezando a coluna de artes plásticas com Ferreira Gullar até 1961³⁵.

Fundado em 1891, o *Jornal do Brasil* até certo período segue linhas alternadas de editoração; por vezes predominam edições para as quais a prioridade era a estabilidade financeira, com uma orientação comercial, e em outras vezes predominam as edições voltadas para as questões culturais e o debate político, o que fez o periódico se constituir como um importante órgão formador de opinião na época. Entre 1956 e 1960, o jornal passa por um processo de transformação, coordenado pelo artista Amílcar de Castro, e muda a sua antiga orientação editorial. Nas primeiras edições de 1956 a transformação do jornal veio com a criação do *Suplemento Dominical Jornal do Brasil*. Este, em sua primeira edição, contava com uma página de artes plásticas, assinada por Ferreira Gullar e Otávio Bastos. Aos poucos se tornou um espaço voltado para as questões culturais e artísticas. A repercussão positiva do *Suplemento* fez com que a direção do jornal estendesse o mesmo modelo ao *Jornal do Brasil*³⁶.

Nos quatro jornais por que passam tanto Pedrosa quanto Campofiorito pode-se perceber o quão importante cada um desses veículos de comunicação foi para a disseminação das artes visuais no Brasil. Começando no *Diário da Noite*, Campofiorito publica suas críticas em um dos periódicos vespertinos com a maior tiragem do Rio de Janeiro. É interessante que

³⁵ Além da já citada obra de Sodré, ver também: CASTRO, Ruy. *Para o Correio da Manhã, com uma lágrima*, O Estado de São Paulo, 09/06/2001; CASTRO, Ruy. *Vida e morte do Correio da Manhã*. Digestivo Cultural. Disponível em: http://www.digestivocultural.com/ensaios/ensaio.asp?codigo=328&titulo=Vida_e_morte_do_Correio_da_Manha Acesso em 29 mai. 2012; ASSIS, Carolina Silva de. *O Correio da Manhã no processo de modernização e concentração da imprensa carioca nos anos 1960-70*. Anais do XIV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/regionais/sudeste2009/resumos/R14-0470-1.pdf>. Acesso em 28 mai. 2012.

³⁶ Para mais sobre o *Jornal do Brasil* ver: FONSECA, Leticia Pedruse. *A Construção visual do Jornal do Brasil na primeira metade do século XX*. Dissertação de Mestrado defendida pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – PUC-RJ em fevereiro de 2008. Ver também: entrevista com Alberto Dines, de 21 de agosto de 2002, disponível em: http://www.tvebrasil.com.br/observatorio/sobre_dines/memoria.htm, acesso em 29 mai. 2012. O site do Centro de Pesquisas e Documentação do jornal do Brasil também possui informações, além de trazer algumas edições digitalizadas: <http://cpdocjb.webnode.com/>, acesso em 29 mai. 2012.

se entenda a dimensão de se ter uma coluna de artes plásticas num jornal vespertino e com uma tiragem tão alta. Não se sabe o porquê da saída do crítico do *Diário da Noite*, porém Campofiorito muda de um jornal vespertino para publicar no então principal veículo do grupo Associados, o que, em termos de atividade jornalística, é um avanço, já que suas críticas atraíam um público interessado o suficiente para que o crítico ganhasse uma coluna no principal jornal do grupo. A crítica de arte toma mais espaço, ganha mais notoriedade, principalmente nos anos de 1947 e 1948, quando o Brasil é tomado pela inauguração de vários museus brasileiros, como o Museu de Artes de São Paulo (MASP), o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ) e o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP). Pode-se entender que a crítica ocupava um espaço cada vez maior pois a arte estava cada vez mais presente no cenário cultural brasileiro, impulsionada pela criação de novos Museus e pelo investimento maciço na área.

Muitos dos grandes embates entre Campofiorito e Pedrosa se dão quando o primeiro ainda escrevia no *Diário da Noite* e Pedrosa e o segundo no *Correio da Manhã*. Outro veículo fantástico que impulsionou de maneira impressionante os escritos de Pedrosa, que combinavam de maneira formidável com o estilo do jornal, um jornal opositivo, dinâmico. Dessa mesma forma pode-se compreender a contribuição de Pedrosa para o *Jornal do Brasil* – que além de possuir um grande artista como Amilcar de Castro por trás de sua reestruturação, e dois críticos de arte respeitados revezando sua coluna de artes (Gullar e Pedrosa), foi pioneiro quando criou o Suplemento Dominical, e abriu um espaço importantíssimo para a disseminação da cultura nos meios de comunicação.

Quando Pedrosa passa a escrever para o *Jornal do Brasil*, Campofiorito já é correspondente em *O Jornal*, e os embates e as polêmicas entre ambos diminuem, as usuais divergências entre os autores já não são tão aparentes quanto no final da década de 1940 e nos primeiros anos de 1950. Nesse período, os críticos foram o centro de polêmicas importantíssimas para o cenário artístico como a questão do abstracionismo formal, que continua como pauta para os dois críticos até cessarem suas contribuições nos jornais, e como a questão da arte e psiquiatria, que teve seu auge com a primeira exposição dos pacientes do Centro Psiquiátrico Pedro II no Engenho de Dentro, no Rio de Janeiro, em 1947.

As grandes polêmicas e opiniões divergentes dos críticos acabaram por se tornarem não só marcas nas produções individuais dos críticos, como também ferramentas para os

próprios jornais. Para estes, as polêmicas e discussões acirradas - ou seja, a crítica militante - eram frutíferas, pois cada um dos autores formava aos poucos o seu público, que sempre estava pronto para ler a próxima resposta e assim por diante. Vera Lins coloca, em seu texto supracitado, *A crítica de arte e o jornal*, que um dos porquês da crise da crítica nos dias de hoje é a própria crise da mídia, do jornal impresso, que hoje tem que lidar com outros meios de comunicação, como a internet³⁷.

1.3 A função da crítica: o fazer crítico em pauta.

A crítica de arte brasileira que circulou em jornais paulistas e cariocas nos decênios de 1940 e 1950 mostrou ao leitor uma época de grandes transformações e, com elas, vieram os tempos de polêmicas e discordâncias. Críticos de arte como Antônio Bento, Mário Pedrosa, Quirino Campofiorito, Santa Rosa e tantos outros travaram vários debates que percorriam todos os campos das artes visuais. Debates que hoje levam os pesquisadores a refazer linha por linha uma grande teia de pensamento e de criação do que se conhece por arte brasileira.

Esses críticos, juntamente com os artistas da época, fizeram parte da formação de uma identidade artística e argumentaram, com base em vários pontos específicos, como deveria ser erigida a arte brasileira, qual seria sua essencialidade. Nenhum processo de formação de identidade, seja ele qual for, se solidifica sem antes esbarrar em antigos paradigmas e conceitos que devem ser mantidos, renovados, ou descartados; e é exatamente nesse momento que as polêmicas e discordâncias aparecem. Apoiar a arte figurativa ou se embeber no processo da arte abstrata? Esse foi um dos maiores questionamentos dos críticos aqui analisados nas décadas de 1940 e 1950. Porém quando se volta o olhar para a produção desses críticos, no intuito de compreender um processo de formação de uma identidade artística nacional, se esbarra em outra teia, a da própria formação do que hoje se entende por crítica de arte.

Para compreender esse processo de formação de uma identidade artística nacional, se faz necessário, primeiramente, percorrer como se deu o entendimento de crítica de arte para

³⁷ LINS, Vera. *A crítica de arte e o Jornal*. Suplemento Literário +, Secretaria De Estado de Cultura de Minas Gerais, Belo Horizonte, setembro de 2007, p. 4. Disponível em: <http://www3.cultura.mg.gov.br/arquivos/SuplementoLiterario/File/sl-setembro-2007-1.pdf>. Acesso em 29 mai. 2012.

os críticos da época – neste caso em específico para os dois críticos aqui estudados, Mário Pedrosa e Quirino Campofiorito – bem como entender como alguns trabalhos do início do século XXI estudam essas produções. Portanto, será analisado, através das indagações dos próprios críticos, como se deu o processo de construção da profissão do crítico³⁸. Como os estudos sobre a crítica de Quirino Campofiorito são poucos e dão ênfase somente à questão da abstração, serão analisadas as suas concepções críticas passando por suas prováveis influências, que muitas vezes são citadas ao longo de suas críticas.

No caso de Pedrosa analisaremos um texto específico, onde o crítico fala sobre a posição da crítica de arte no mundo moderno³⁹. Através dos posicionamentos do crítico serão abordadas algumas referências autores, como Baudelaire, que podem ser encontradas no trabalho de Pedrosa. Para tal utilizaremos como base a obra de Otilia Arantes sobre o autor, *Mário Pedrosa: itinerário crítico*, que coloca precisamente os fundamentos da crítica de arte produzida por Pedrosa.

1.4 A crítica discutida pelos críticos: Quirino Campofiorito entre a crítica da arte e a história da arte.

É entendido que o legado da crítica de arte brasileira se inicia com Duque Estrada, principalmente o legado da crítica veiculada em jornais. Quando se fala do início da crítica de arte brasileira se volta, de imediato, para o nome de Duque Estrada, pois ele é autor do primeiro livro de crítica de arte produzido no Brasil⁴⁰.

³⁸ É imprescindível apontar que quando abordamos o nascimento da crítica de arte falamos do discurso crítico que é consolidado no século XX, a moderna crítica de arte. Argan pontua que a necessidade de se colocar pressupostos críticos, juízos de valor, para uma obra de arte, vem desde a Antiguidade, mas aqui falamos da crítica de arte como ela é concebida nos dias de hoje, ou seja, desde meados do século XX. Para mais sobre o processo de formação da vontade crítica sobre a obra de arte ver VENTURI, Lionello. *História da crítica de arte*. Tradução Rui Eduardo Santana Brito. Lisboa: Edições 70, 1958.

³⁹Referimo-nos aqui ao texto *Do porco empalhado ou os critérios da crítica*, que foi publicado na obra sob organização de Glória Ferreira. FERREIRA, Glória (org.). *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2008, 567p.

⁴⁰ A obra *Arte Brasileira* data de 1888 e foi republicada pela editora Mercado das Letras: DUQUE ESTRADA, Gonzaga Duque. *A Arte Brasileira*. Campinas – SP: Mercado das Letras, 1995.

O século XIX, através das grandes exposições gerais⁴¹, viu nascer a necessidade da aproximação entre crítica de arte e imprensa e, principalmente, foi nesse momento que a crítica de arte passou a ser vista como instrumento essencial não só para o entendimento como para a fruição das obras de arte. Os grandes pintores, como Pedro Américo e Victor Meirelles, já não estavam somente a serviço da nobreza; suas obras agora participavam de grandes exposições, e essas eram abertas ao público em geral. Nesse momento, principalmente após a Independência, a arte busca deixar de servir a um propósito específico, o de representar uma pequena elite nobre, para tentar atingir um público mais amplo, mas que ainda contemplaria uma classe mais abastada financeiramente, e surge a necessidade de uma crítica de arte que seja veiculada diretamente na imprensa, em jornais, para que a mesma tenha um alcance maior do que o pequeno nicho que envolvia o trabalho da academia, que até então se fazia em torno de uma pequena elite, que na maioria das vezes estava à serviço da nobreza e do imperador. Quando se analisa como se erigiu a crítica de arte no Brasil é possível deparar-se com a maneira como Argan define a crítica de arte em si: ela “desempenharia assim uma função de mediadora, lançaria uma ponte entre o vazio que se tem vindo a criar entre os artistas e público, ou seja, entre os produtores e os fruidores dos valores artísticos”⁴². Ou seja, para conseguir desempenhar esse papel de mediadora, quando se trata de um público mais amplo, a crítica se alia à imprensa, e surgem as primeiras críticas publicadas em jornais, o que antes era feito somente em catálogos de exposições e revistas especializadas.

Sendo assim, os séculos XIX e XX presenciaram uma mudança na concepção que se tinha de crítica de arte; é nessa época que se vê nascer o embrião que mais tarde iria influenciar a crítica de arte veiculada no século XX, quando há uma mudança na forma de se fazer crítica e de se pensar a crítica. Para o Brasil, a década de 1930 e, principalmente, o início da década de 1940 foram os momentos cruciais para a crítica de arte brasileira. Durante esse período se tem o início do trabalho de Mário Pedrosa como crítico de arte, inserindo o Brasil num notável grupo de críticos de arte de todo o mundo. Interessa a este estudo, portanto, nesse momento, compreender a noção de que de um lado Pedrosa, e de outro

⁴¹ Aqui aponta-se principalmente a exposição geral de 1879, que foi a que mais gerou posições críticas. Para mais ver GUARILHA, Hugo. *A questão artística de 1879: um episódio da crítica de arte do II Reinado*. 19&20, Rio de Janeiro, v. I, n. 3, nov. 2006. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/criticas/questao_1879.htm, acesso em 10 abr. 2012.

⁴² ARGAN, G. C. *Arte e crítica de arte*. Tradução: Helena Gubernatis. Lisboa: Editorial Estampa, 1988. p.128.

Campofiorito - críticos-tema dessa pesquisa - revelaram em suas críticas o que entendiam como crítica de arte, e como construíram o “personagem” do crítico de arte.

Assim como a década de 1940 viu florescer os primeiros trabalhos de Pedrosa, Campofiorito, e Antônio Bento, os idos de 1950 trouxeram consigo o estabelecimento da crítica como uma das formas imprescindíveis de se ler e entender, num processo simultâneo, a arte. Em 1948 acontecem as primeiras participações brasileiras nos congressos internacionais de crítica de arte da AICA, Associação Internacional de Críticos de Arte, e em seguida, no mesmo ano, a fundação da Associação Brasileira de Críticos de Arte.

Nesse momento, com os grandes Congressos, a Associação de Críticos e a fluente participação dos críticos na imprensa, é notável e compreensível, devido ao contexto, que se possa encontrar alguns críticos discutindo a sua própria profissão, discutindo o fazer crítico. O crítico Quirino Campofiorito é um dos que se preocupa com essa discussão, com as maneiras de se fazer crítica e com a profissionalização do crítico⁴³. É certo que as preocupações que envolviam o fazer crítico em si estavam em pauta no pensamento da maioria dos críticos - como será possível perceber mais adiante na produção de Pedrosa e Campofiorito - pois, nessa época (final da década de 1940 e início da década de 1950) é que a crítica de arte começou a ser vista como profissão.

Como as críticas eram majoritariamente publicadas em jornais, os críticos não podiam correr o risco de serem confundidos com jornalistas que falavam de arte; eles eram especialistas no assunto, grandes pesquisadores que, através dos jornais, colocavam suas opiniões sobre os rumos das artes plásticas no Brasil. Campofiorito coloca essa questão em uma de suas críticas, datada de 01 de setembro de 1950, publicada no periódico *O Jornal*. O crítico coloca essa problemática quando fala sobre a inclusão dos críticos nos júris dos Salões de Arte.

É verdade que, aos artistas, para poderem participar dos vários júris do “Salão”, exige-se que possuam uma premiação mínima, e isso para situá-los em plano de responsabilidade perante aquele que vai julgar. (...) Para o caso do crítico, igualmente uma credencial deve ser pedida. Sabemos que no Brasil (e por que não nos outros lugares?) qualquer jornalista mesmo que o

⁴³ Refere-se aqui a textos escritos por Campofiorito em momentos diversificados. Temos críticas que envolvem a função da crítica e do crítico que percorrem os anos de 1949, 1950, 1951 e 1958, publicadas no periódico carioca *O Jornal*, na Sessão “Artes Plásticas”. Todo o material analisado neste trabalho encontra-se no arquivo reservado ao crítico e sua esposa, o Acervo Hilda e Quirino Campofiorito, que fica Solar do Jambeiro, em Niterói - RJ. Agradecemos a organizadora do acervo, Sandra Sauttner e o filho de Quirino, Ítalo Campofiorito, por facilitar o contato com o acervo do crítico.

assunto lhe seja totalmente desconhecido, pode passar do dia para a noite a escrever sobre arte, e em seguida ser tido como crítico⁴⁴.

A preocupação de Campofiorito, em 1950, pode ser percebida ainda nos dias de hoje⁴⁵. Para ser colocado como profissão, parâmetros eram exigidos; o crítico deve ser um profissional, um estudioso. A partir dessas preocupações os críticos sentem a necessidade de discutir o seu próprio trabalho, inserindo métodos, teorias para serem seguidas, ou seja, criam metodologias próprias para o fazer crítico; determinam, portanto, como deve ser e qual é a função da crítica de arte. Ao voltar os olhos para essas preocupações pode-se perceber o surgimento de um método da crítica de arte no Brasil, e a partir de então quais seriam as principais influências dos críticos.

Das obras sobre a história da crítica da arte, uma possui um lugar privilegiado no entendimento da crítica, seja por sua influência e, principalmente por sua abrangência; *A história da crítica de arte*, de Lionello Venturi, historiador da arte italiano. Apesar das várias dissonâncias que essa obra possa ter com a crítica de arte atual, e mesmo com as críticas feitas a partir de 1940, não se pode deixar de colocá-la como referência para o estudo da crítica de arte. Datada de 1936, a obra de Venturi é pioneira no sentido de discutir uma história da crítica de arte e propor novos métodos para os críticos de arte. Venturi monta todo um arcabouço que discute as primeiras noções de crítica de arte, ainda na antiguidade grega e romana, até as proposições críticas do século XX, passando por Baudelaire e Ruskin.

A importância de Venturi para a historiografia da história da arte é inegável, e é de extrema relevância pensá-lo também como influência para os críticos brasileiros. Sua obra foi publicada pela primeira vez nos Estados Unidos em 1936; na França, em 1938; e na Itália, somente em 1945, com uma edição revista e ampliada. Vários críticos, como Campofiorito e Pedrosa, estiveram na Europa nesse período e nos anos posteriores (Pedrosa estava nos EUA quando a obra foi publicada, em 1936), e é muito difícil que não tenham tido contato com tal

⁴⁴ CAMPOFIORITO, Q. Artistas e Críticos. *O Jornal*, Rio de Janeiro, Sessão Artes Plásticas, 01 de set. de 1950. (Acervo Quirino e Hilda Campofiorito, Solar do Jambeiro, Niterói - RJ)

⁴⁵ Nesse caso cita-se Vera Lins e seu texto *A arte da crítica*. Nesse ensaio Vera aponta os problemas da crítica veiculada em jornais na atualidade; quando fala que nas décadas de 1940 e 1950 a maioria das críticas era feita por críticos-poetas e ficcionistas, Vera aponta que o problema da substituição dos especialistas pelos comunicólogos é gerado somente a partir do século XXI. Com base nesse trecho de Campofiorito, datado de 1950, vemos que o problema não é tão atual quanto pensávamos. Para mais ver LINS, Vera. *A arte da crítica*. Digestivo Cultural, 2011. Disponível em: http://www.digestivocultural.com/ensaios/ensaio.asp?codigo=229&titulo=A_arte_da_critica, acesso em 10 abr. 2012.

texto, principalmente através dos congressos internacionais de críticos. Otilia Arantes, uma das maiores estudiosas da obra de Mário Pedrosa, discute as influências que Pedrosa teria sofrido ao longo de sua produção, e Venturi é citado algumas vezes pela autora⁴⁶.

Essas influências que podem ser percebidas ao longo dos textos críticos aqui estudados são de grande importância para definir uma base teórica para cada crítico. Quando se volta aos textos de Campofiorito sobre a função da crítica de arte, pode-se observar várias relações com o pensamento do autor italiano. O pensamento de Campofiorito sobre a história de arte e sobre a crítica de arte é semelhante ao de Venturi. Para este, não se pode pensar em crítica de arte sem pensar em história da arte; assim, um dos grandes preceitos de Venturi é colocado como premissa para a crítica de Campofiorito, e isso pode ser percebido na maneira pela qual o crítico encadeia seu pensamento. Existe uma necessidade de se voltar à história para completar uma parte de um quebra-cabeça, e a crítica de Campofiorito leva o leitor a um momento preciso na história, para depois deslocá-lo para um momento chave, aquele que será analisado pela crítica.

Em uma de suas críticas, que falam especificamente da história da arte, Campofiorito aborda a importância da mesma para os estudos sobre arte e, principalmente, como história da arte e crítica de arte não podem prescindir uma da outra.

O historiador da arte deve, portanto, portar-se absolutamente atualizado nas suas ideias. Deverão estas corresponder ao plano mais amplo do pensamento contemporâneo – integração rígida de fatores que identificam a cultura moderna. Não é sem razão que o historiador da arte hoje não deve prescindir da crítica, - porque através desta poderá melhor comunicar-se com os seus contemporâneos e levar à posteridade uma informação que avança até o terreno que ele próprio se encontra, não apenas como registro frio de algo que assistiu, mas com o calor das ideias, com o fervor dos sentimentos de quem também participou⁴⁷.

Quando se analisa a obra de Venturi, pode-se perceber o dilema entre história da arte e crítica de arte. Venturi coloca que no momento em que há a cisão entre história da arte e crítica de arte ocorre o erro mais grave, que nasce no período positivista. O historiador que trabalha alheio à crítica não consegue compreender a fundo o problema da natureza da arte, e

⁴⁶ ARANTES, O. Apresentação. In: PEDROSA, Mário; ARANTES, Otilia Beatriz Fiori (org.). *Modernidade cá e lá: textos escolhidos IV*. São Paulo: EDUSP, 2000, p. 12.

⁴⁷ CAMPOFIORITO, Q. História da arte. *O Jornal*, Rio de Janeiro, Sessão Artes Plásticas, 11 de mai. de 1958. (Acervo Quirino e Hilda Campofiorito, Solar do Jambeiro, Niterói - RJ)

o crítico que trabalha alheio ao processo histórico julga sem compreender⁴⁸. Essa cisão somente será resolvida, segundo Venturi, com Benedetto Croce, que foi o primeiro a demonstrar em sua obra que história da arte e crítica de arte convergiam. A grande conclusão do trabalho de Venturi se conecta diretamente com a crítica supracitada de Campofiorito, no que tange à função da crítica para a história da arte. O crítico é necessário, pois ele conecta o historiador com o presente, com as questões atuais da arte. Sem esse arcabouço o historiador não consegue chegar, como o crítico coloca, “aos fatores que identificam a cultura moderna”⁴⁹.

De fato, os estetas e os historiadores de arte têm mais familiaridade com a arte do passado do que com a arte sua contemporânea e por isso não chegam nunca, ou quase nunca, a colher a arte no seu ato de formação. [...] É a experiência da arte atual que ensina a ver a arte do passado, e não vice-versa; é ela que resume e justifica a experiência da arte passada. Esta verdade é válida tanto para a arte quanto para o pensamento: toda a história da civilização vive no pensamento atual⁵⁰.

A questão da crítica aliada da história da arte, e vice-versa, é essencial para entender o trabalho de Campofiorito. Muitos de seus textos publicados em jornais têm um intuito didático histórico, ou seja, o autor apresenta ao público temas específicos do mundo das artes e os contextualiza. Este aparato didático aparece em vários textos do crítico, em que o mesmo discorre sobre a pintura, escultura, arquitetura, sempre trazendo para o seu leitor um conteúdo histórico, citando autores renomados e atuais para a época.

Além disso, não se pode deixar de pontuar neste momento a veia didática de Campofiorito, que foi professor da Escola Nacional de Belas Artes durante vários anos, cuja presença em suas críticas é nítida. Apesar de não se ocupar somente do conteúdo didático, Campofiorito parece sempre preocupado com os dados históricos, com a explicação detalhada de cada um dos temas que surgem em suas crítica. Essa preocupação vai além da veia didática do crítico, ela está ligada também ao modo com que Campofiorito entende a função da crítica de arte. O autor demonstra uma sensibilidade com o seu público leitor, e sabe que seu afazer ali, nas colunas dos jornais cariocas, é um também um afazer jornalístico. Assim, ele sempre

48 VENTURI, Lionello. *História da crítica de arte*. Tradução Rui Eduardo Santana Brito. Lisboa: Edições 70, 1958 - p. 28.

49 Idem.

50 VENTURI, Lionello. *História da crítica de arte*. Tradução Rui Eduardo Santana Brito. Lisboa: Edições 70, 1958. p. 263-264

mantém o público a par dos acontecimentos no mundo das artes na atualidade: as exposições, os livros lançados, os assuntos discutidos, tanto no Brasil como na Europa, e, na maioria das vezes, mescla a notícia com a didática; o crítico sabe que está a formar um público, a edificar um gosto sobre as artes.

Em seu livro intitulado *Retrospectiva*, datado de 1992 e publicado em homenagem aos 90 anos do artista, Campofiorito fala de sua experiência com a imprensa, e coloca seu trabalho como crítico num patamar de pioneirismo no Brasil. Ele aponta que seu estágio no estrangeiro (quando ganhou o Prêmio Viagem da Academia, em 1930) o fez perceber o quanto as reportagens sobre arte que estavam em jornais de toda a Europa eram importantes para a vida cultural dos grandes centros e então passou a incentivar a imprensa brasileira.

E passei a ter a ideia fixa de incentivar a promoção de igual comportamento na imprensa brasileira. Sem a menor veleidade de tornar-me jornalista competente nem escritor responsável, ao voltar ao Brasil iniciei minha atuação constante no jornalismo de arte. [...] Iniciei o columnismo diário de artes plásticas na imprensa brasileira, [...], no *Diário da Noite*, do Rio de Janeiro (1944) e, em seguida nos demais órgãos dos *Diários Associados*, [...]. Provocada a velha crítica de arte, assim como o velho jornalismo de arte, logo se sucederam rubricas idênticas em jornais do país, a cargo de nomes que foram formando o melhor que a crítica moderna passou a possuir a partir de então⁵¹

Campofiorito tem a certeza de que seu trabalho de crítico passa, também, pelo de jornalista. O jornalismo de arte, o qual ele mesmo cita, para a sua produção, é a confluência entre a história da arte e a crítica de arte. Ao discutir o fazer crítico, num texto datado de 1949, Campofiorito critica o método utilizado por Gonzaga Duque, e é pontual quanto à produção da crítica no Brasil. Para ele, com exceção de poucos, a crítica no Brasil ainda é ingênua, para não dizer, primitiva⁵². Ao falar sobre a grande obra de Duque Estrada, *A arte brasileira*, o crítico coloca quais seriam os erros cometidos pelos críticos de arte do século XIX e como deveria se portar a crítica de arte brasileira no século XX.

Neste, Duque Estrada cai no lugar comum da crítica como hoje se faz. Os problemas da arte ficam submissos à exaltação dos nomes de artistas, e raríssima vez são eles estudados independentes de referências pessoais. [...]. Cada vez mais essa forma de fazer a crítica vai se difundindo entre nós. [...]

⁵¹ CAMPOFIORITO, Quirino. *Retrospectiva*. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes (catálogo de exposição comemorativa), 1992. p.16-17.

⁵² CAMPOFIORITO, Q. A crítica. *O Jornal*, Rio de Janeiro, Sessão Artes Plásticas, 18 de set. de 1949. (Acervo Quirino e Hilda Campofiorito, Solar do Jambuí, Niterói - RJ). Segue transcrição na íntegra: “A crítica de arte no Brasil sempre foi feita de maneira muito ingênua, para não dizer de jeito assás primitivo. Algumas exceções, ou melhor, esforços esparsos para fugir a isso, não desmancham essa fisionomia modesta da nossa crítica de arte (...)”.

Acreditamos que seria uma maneira de dar à crítica de arte mais autoridade, mesmo mais eficiência no seu destino divulgativo e educativo, a de tratar em observações generalizadas os problemas artísticos que se apresentam, e jamais especializando-as nos casos pessoais de cada artista⁵³.

Campofiorito sente a necessidade da especialização da crítica ser em torno da arte, das manifestações artísticas, e não em torno do trabalho de um determinado artista, levado algumas vezes por certo cunho pessoal. Diversas vezes suas críticas são severas em torno dos artistas, pelo fato dos mesmos não compreenderem o valor da crítica, como conselheira aos mais jovens, no sentido de ser um instrumento de aprendizado, e como provocadora dos trabalhos dos artistas mais experientes, que podem com ela mudar e melhorar seu trabalho, amadurecer o pensamento e a técnica. Suas críticas nesse sentido são em relação aos artistas que não aceitam as críticas severas e simplesmente separam o que lhes convém, sem ao menos se preocuparem com a validade do argumento favorável, situação que ele mesmo coloca como vaidade.

Coisa curiosa é essa que se passa com os artistas sempre prontos a aceitar com a mais desmedida vaidade o elogio, mesmo quando esse vem de origem reconhecidamente desautorizada, e a rebater da maneira mais agressiva e injusta a restrição que possa ser feita a sua capacidade⁵⁴.

Para Campofiorito a crítica tem o dever de instruir, tanto os artistas como o público, e deve ser parcial, quando denotar uma posição do crítico. A crítica deve sim ser política, como dizia Baudelaire⁵⁵, mas ela também deve evitar a releitura de artistas somente com a funcionalidade de exaltação. Campofiorito é um crítico militante, porém foge da amálgama do artista romântico, da exaltação desnecessária da genialidade. Para ele a crítica deve, antes de tudo, informar, educar.

Da mesma maneira que foge à regra da exaltação sem limites, Campofiorito julga com rigor a forma como deve proceder a crítica de arte: ela deve fugir da ordem literária e se preservar na função da arte, ser direta e se propor a discutir temas e assuntos pertinentes ao mundo das artes. Nesse ponto, Campofiorito critica tanto os floreios da escrita quanto os

⁵³ CAMPOFIORITO, Q. A crítica. *O Jornal*, Rio de Janeiro, Sessão Artes Plásticas, 18 de set. de 1949. (Acervo Quirino e Hilda Campofiorito, Solar do Jambeiro, Niterói - RJ).

⁵⁴ CAMPOFIORITO, Q. A arte e a crítica. *O Jornal*, Rio de Janeiro, Sessão Artes Plásticas, 17 de jul. de 1949. (Acervo Quirino e Hilda Campofiorito, Solar do Jambeiro, Niterói - RJ).

⁵⁵ Para mais sobre a crítica de arte e sobre o trabalho de Baudelaire ver: BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna*. 5ª edição. Organização: Teixeira Coelho. Rio de Janeiro: Paz e Terra - Coleção Leitura, 1996. 78p.

assuntos que possam parecer banais – ou, como ele mesmo coloca, “pitorescos” –, e faz uma definição crucial para o estudo de sua obra: a crítica não é literatura, e não deve de maneira alguma ser confundida com o trabalho de um literato. E, quando isso acontece, nas palavras de do crítico: “não passa de um trabalho de um literato em férias de inspiração”⁵⁶. Desse modo Campofiorito coloca uma questão importantíssima para o entendimento de sua obra: a crítica de arte não é literatura, pois não é feita para que nela seja reconhecido um valor artístico.

O crítico de arte não é propriamente um literato ligado estreitamente aos deveres da literatura, com o fito, portanto, de através dos seus escritos, também produzir obras de valor artístico. O crítico é um escritor cuja obra não deve ser de conteúdo essencialmente literário. Sua obra valerá pela objetividade com que puder apreciar a arte no círculo de seus interesses plásticos e de suas irradiações sociais, ou seja, o seu extravasamento humano. O crítico de arte deverá considerar-se um profissional inteiramente distinto do escritor que se propõe a obter dos valores essenciais da literatura, o conteúdo intelectual e emotivo de sua obra⁵⁷.

Para o autor, a obra de arte nunca poderá ser pretexto para o assunto, ela sempre deverá ser a base da escrita do crítico. Neste trecho é possível perceber um crítico preocupado não só em formar bons leitores de crítica - aqueles que sabem distinguir uma informação válida de uma opinião, como diz o autor, desautorizada - como também perceber um crítico com a esperança de formar novos críticos, de estabelecer parâmetros para uma profissão; um crítico preocupado com a formulação de uma metodologia para o seu próprio trabalho.

No início da década de 1960, Campofiorito parece preocupado com o *status* que a crítica toma com relação ao artista e principalmente à obra. O valor da crítica se coloca no tamanho de sua influência, e, na opinião do crítico, não pode sobrepor ao *status* da própria obra de arte. Quanto mais influente a crítica, mais crível; e quanto mais crível, mais ela corre o sério risco de preceder a obra, de a arte existir a partir da crítica, e não o contrário. Em uma crítica datada de dezembro de 1960, Campofiorito propõe uma discussão publicada no semanário italiano de cultura *La Fieira Litteraria*, que discorre sobre as relações entre crítica

⁵⁶ CAMPOFIORITO, Q. Os críticos. *O Jornal*, Rio de Janeiro, Sessão Artes Plásticas, 4 de jan. de 1950. (Acervo Quirino e Hilda Campofiorito, Solar do Jambeiro, Niterói - RJ). Segue transcrição na íntegra: “Apreciando a maior parte das críticas que aparecem não só em nosso país como nos maiores centros de grande atividade cultural, podemos chegar a uma conclusão: que, feitas as exceções necessárias, o que se escreve à guisa de apreciação artística não passa de trabalho de literatos em férias de inspiração. A arte fica assim como uma tábua de salvação para escritores sem assunto.”

⁵⁷ Idem.

e poesia. Na esteira do artigo, Campofiorito aproveita para colocar os problemas da especulação da crítica para as artes visuais.

O pintor e o escultor moderno poderão repetir: - “Nós somos os artistas do crítico.” [...] De tal modo tem evoluído e dominado o espírito crítico ante a criação artística nos nossos dias, que dificilmente o artista pode tornar-se autônomo. A especulação da crítica está sempre presente, como um fantasma diante do sentimento do artista, dirigindo-lhe, mesmo da maneira mais sutil, como uma intromissão inconsciente, todos os atos e responsabilidades que devem levar à criação artística⁵⁸.

Já apontando uma crise no status da crítica de arte, Campofiorito faz o alerta de que a crítica deve ser a ponte entre o artista, a obra e o público, porém não deve ser a razão da arte. A crítica deve, primeiramente, prezar pela autonomia de pensamento do artista, ou seja, seu momento de criação. Essa observação de Campofiorito converge com vários movimentos que surgem nessa mesma época e que buscam uma renovação do fôlego do artista como produtor da obra. A própria vanguarda Neo-concreta, na figura de Hélio Oiticica e Lygia Clark, já inicia uma busca pelo sentido e autonomia do artista em suas produções, ao mesmo tempo em que realoca o observador, que, mais tarde, será convidado a participar da criação da obra em si.

É importante perceber como a discussão de uma metodologia crítica flui, desde meados de 1949 até 1960, nas críticas de Campofiorito. Além de mapear algumas influências do autor, como o já supracitado Venturi e, com ele, a influência de Benedetto Croce⁵⁹, podemos também perceber quais eram os problemas da crítica de arte na época. As questões que cercam os cuidados e as preocupações com o fazer crítico podem dizer muito sobre a situação das artes não só para a época em que os críticos escrevem, mas também para a atualidade.

⁵⁸ CAMPOFIORITO, Q. A ditadura da crítica. *O Jornal*, Rio de Janeiro, Sessão Artes Plásticas, 30 de dez. de 1960. (Acervo Quirino e Hilda Campofiorito, Solar do Jambeiro, Niterói - RJ). Quirino completa sua exposição se referindo a uma citação de Ada Donatti que estaria no periódico italiano de cultura e que ele traduz para sua coluna. Segue transcrição na íntegra: “Discorrendo sobre as condições da poesia atualmente, Ada Donatti, na sua intervenção, começa recordando o que disse certo poeta norte-americano, sob o título ‘Do sublime ao meticuloso em quatro etapas’: ‘I – DANTE: - nós fomos os poetas de Deus. II – BURNS: - nós fomos os poetas do povo. III – MALLARMÉ: - nós fomos os poetas dos poetas. IV – De HOJE: - ah, mas nós somos os poetas do crítico.’ A esta citação a entrevistada de *La Fiera Litteraria* acrescenta que - ‘se tal é verdade hoje nos EUA, não me parece menos verdade na Itália.’”

⁵⁹Para mais sobre Benedetto Croce, além do já citado livro de Venturi, ver também: SCIOLLA, Gianni Carlo. *La critica d'arte del novecento*. Itália: UTET Libreria Srl, 2006 (1ª edição 1995), pp. 149-153.

Ao confrontar essas posições com as críticas que serão analisadas mais adiante neste trabalho, será possível discutir com mais profundidade a função do crítico de arte no cenário artístico brasileiro, principalmente, será possível compreender os passos da crítica de arte tomou nos dias de hoje; e também o modo pelo qual o *status* de crítico de arte enfraqueceu, conforme o passar das décadas. Além disso, ressalta-se que, a partir de 1990, a crítica de arte aparece aliada ao trabalho do curador⁶⁰.

1.5 A crise da crítica: o *Porco Empalhado* de Nelson Leirner e o desafio da crítica de arte na pós-modernidade.

Assim como Quirino Campofiorito, Mário Pedrosa dedica alguns de seus textos para discutir o fazer crítico. Como apontado por Otilia Arantes em *Mário Pedrosa: itinerário crítico*⁶¹, Pedrosa inicia, em 1957, sua contribuição para a coluna de artes do *Jornal do Brasil* com uma série de textos que discutem a atividade crítica⁶². Nesses textos em que se preocupa com a condição e a formulação da crítica, Arantes deixa clara a tendência militante do crítico, que tem suas raízes no pensamento de Baudelaire, e cita o próprio Pedrosa: para ele, a crítica deveria ser “parcial, apaixonada e política”⁶³. Pedrosa defende a crítica militante, ativa, que vai além da opinião e da posição do crítico; ela se insere em um certame maior, o da mudança social, no qual a arte possui papel central. A definição da crítica militante de Pedrosa, parte da própria autora:

⁶⁰ Para mais sobre as interferências entre crítica e curadoria ver BINI, Fernando A. F. *A crítica de Arte e a curadoria*. In: FABRIS, A.; GONÇALVES, L.R. (org.). *Os lugares da crítica de Arte*. São Paulo: ABCA: Imprensa Oficial do Estado, 2005. Outro trabalho interessante que aborda as novas teorias da curadoria para a arte contemporânea é SANTOS, Franciele Filipini dos. *Arte Contemporânea em diálogo com as mídias digitais: concepção artística/curatorial e crítica*. Santa Maria: Gráfica Editora Pallotti, 2009. 112p. Citamos aqui também o trabalho ALAMBERT, Francisco; CANHÂTE, Polyana. *As bienais de São Paulo: da era do museu à era dos curadores, (1951-2001)*. São Paulo: Boitempo, 2004.

⁶¹ ARANTES, Otilia. *Mário Pedrosa: itinerário crítico*. São Paulo: Cosacnaify, 2004, p.22.

⁶² Algumas das críticas citadas por Otilia podem ser encontradas em PEDROSA, Mário. *Política das artes. Textos escolhidos I*. Org. Otilia Arantes. São Paulo: EDUSP, 1995, 368p.

⁶³ O texto completo está disponível em PEDROSA, Mário. *O ponto de vista do crítico*. In: PEDROSA, Mário. *Política das artes. Textos escolhidos I*, Org. Otilia Arantes. São Paulo: EDUSP, 1995, 368p.

Isto é, uma crítica que, para além da ilusão de neutralidade do perito que apenas confere, toma partido diante da obra, sendo capaz de discernir, comparar, hierarquizar, selecionar valores em função do projeto maior da emancipação pela arte. Porque “político”, como ele mesmo esclarece, deve ser muito bem entendido, não significando, como aliás também para Baudelaire, a sujeição da arte às exigências extra-estéticas do *engagement*, muito menos aos imperativos doutrinários da mera ilustração ideológica. Numa palavra, criticar politicamente é opinar sem reservas no horizonte de uma ordem social antagônica e compartimentada⁶⁴.

Assim como Campofiorito, Pedrosa se preocupa com as delimitações do trabalho do crítico - em teorizá-las e argumentá-las. Para Arantes, essa preocupação constante nos trabalhos de 1957 seria um tipo de resposta do crítico para certas atitudes hostis “daqueles que o acusavam de sectário”⁶⁵. É importante pontuar que ainda parece incerto se algumas dessas “atitudes hostis” partiam de Campofiorito, apesar das grandes, e algumas polêmicas, discordâncias entre os críticos e, em alguns textos, Campofiorito citar alguns críticos de sectários, mas nunca citando diretamente o nome de Pedrosa. Porém, nesse ponto em específico, no que condiz à condição do crítico na sociedade, apesar de se encontrar vários aspectos em comum no pensamento dos dois críticos, há um ponto crucial de discordância entre Pedrosa e Campofiorito, o de qual seria o *status* da crítica de arte.

Para perceber um metadiscorso sobre a crítica de arte em Mário Pedrosa, escolheu-se um episódio em particular, referente ao embate em torno da obra *O Porco Empalhado*⁶⁶, de Nelson Leirner. Isso demonstra a opção de compreender como o texto crítico remete à visualidade. Ao contrário de uma análise exclusivamente focada no discurso, optou-se por uma intertextualidade entre discurso crítico e o objeto de arte.

Da mesma maneira como Campofiorito fala da crise da crítica em 1960, Mário Pedrosa, juntamente com o júri do Salão de Arte Moderna do Distrito Federal de 1967, presencia a situação alertada por Campofiorito. O artista Nelson Leirner se sente injustiçado por ver sua obra aceita no salão e, através de uma carta direcionada aos jornais, acusa os críticos de falta de critérios no julgamento de sua obra. Essa discussão, que foi conhecida posteriormente como o *happening* da crítica, levou Pedrosa a produzir, em 1968, um texto

⁶⁴ ARANTES, Otilia. *Mário Pedrosa: itinerário crítico*. São Paulo: Cosacnaify, 2004, p.22.

⁶⁵ Idem.

⁶⁶ Figura 3 no caderno de imagens, página 179 deste trabalho.

como resposta à carta de Leirner, no qual aborda os critérios da crítica tendo como base o acontecido no salão de 1967⁶⁷.

Antes de discorrer sobre as posições de Pedrosa sobre a atividade do crítico, se faz importante, primeiramente, voltar o olhar para o aparecimento do Grupo Rex, em 1966. Com um curto período de atividade e principalmente na cidade de São Paulo, de junho de 1966 a maio de 1967, o grupo marca o cenário artístico com sua extrema crítica ao sistema da arte. Os fundadores do grupo Wesley Duke Lee (1931-2010), Geraldo de Barros (1923-1998) e Nelson Leirner (1932) possuem um local de exposições, a Rex Gallery & Sons, além de um periódico, o *Rex Time*⁶⁸, que foram idealizados para funcionar como alternativa aos espaços aclamados pelo sistema das artes, como museus e galerias, e também como alternativa às publicações desse sistema.

Instruir e divertir são os lemas do Grupo Rex e do seu jornal; trata-se de interferir no debate artístico da época, em tom irônico e desabusado, por meio de atuações anticonvencionais. "AVISO: é a guerra", anuncia o primeiro número do Jornal Rex. Guerra ao mercado de arte, à crítica dominante nos jornais, aos museus, às Bienais e ao próprio objeto artístico, reduzido, segundo eles, à condição de mercadoria. Recuperar o espírito crítico e o caráter de intervenção da arte pela superação dos gêneros tradicionais e pela íntima articulação arte e vida, eis os princípios centrais do grupo. É possível flagrar na experiência do Grupo Rex, a inspiração no espírito contestador do dadaísmo e em suas manifestações pautadas pelo desejo do choque e do escândalo. Nota-se também a retomada do feitiço interdisciplinar e plural do Fluxus, além das marcas evidentes da arte pop na linguagem visual do grupo⁶⁹.

Além de exposições, palestras, projeções de filmes e edições de monografias, os *happenings* são uma das atividades centrais do grupo. Sendo assim, a intervenção de Leirner no salão do Distrito Federal de 1967 foi também um *happening* que deve ser ligado diretamente às concepções do Grupo Rex. Com uma forte intuição de crítica a um sistema que, na visão dos artistas, já não sustentava por completo a arte produzida então, os *happenings* surgem principalmente como forma de protesto e não somente como alternativa ao sistema atual. Sendo assim já era de se esperar que a crítica fosse um dos principais alvos

⁶⁷ FERREIRA, Glória (org.). *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2008. p.24.

⁶⁸ Figura 4 no caderno de imagens, página 179 deste trabalho.

⁶⁹ O GRUPO REX. ENCICLOPEDIA ITAU CULTURAL DE ARTES VISUAIS. Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_IC/Enc_Marcos/marcos_imp.cfm?cd_verbete=880&imp=N&cd_idioma=28555. Acesso em 18 abr. 2012.

do grupo, juntamente ao comércio das artes, pois ambos sustentavam e davam legibilidade ao sistema de artes da época. Mais tarde, ao falar em sua retrospectiva sobre o acontecido, Leirner coloca os porquês de sua intervenção.

Durante três ou quatro anos, começaram a acontecer muitas coisas com a minha carreira; coisas retumbantes, embora estranhas. Notei, por exemplo, que com seis meses de pintura fui premiado num salão. Com um ano de trabalho exponho na melhor galeria de São Paulo, a São Luiz, que apresentou meus desenhos sem vê-los antes. Mais seis meses e entro na Bienal; e Stanislawsky, crítico polonês de fama internacional, acrescenta ao meu trabalho uma longa crítica. Aos poucos, a gente vai percebendo a razão de tudo. A qualidade de meu trabalho não possuía a importância que lhe foi dada. Era uma pura questão de prestígio social. Tinha visão do que fazia então, e sei que era realmente ruim. Quem trabalha seis meses não pode surgir de repente e ter seu trabalho aceito. Pode mostrar apenas que tem talento. Com a consciência do que estava acontecendo, surgiram perguntas sobre critérios de julgamento e sobre a própria obra de arte. Tudo isso punha em xeque e em dúvida o valor das coisas. Compreendi que se pode construir um cara qualquer; até sem ver seu trabalho. Era natural que começasse a soltar tudo o que estava dentro de mim, logicamente num sentido de contestação. Esse foi meu começo⁷⁰.

Saindo do ponto de vista do artista, pode-se perceber a crise da crítica surgindo, assim como pontuado por Campofiorito em 1960. Os artistas, inconformados não só com o *status* da crítica, se voltam contra o sistema imposto; porém essa revolta surge de maneira a questionar: qual a posição do crítico no certame das artes? Qual a sua função? O que Campofiorito coloca em xeque em sua crítica é a questão da autonomia do artista, que se vê cada vez mais refém da crítica para poder trabalhar. Assim, o espírito criativo do artista vai ficando cada vez mais em segundo plano e estaria fadado ao desaparecimento. Já os artistas do Grupo Rex questionam: se esse é o modelo do sistema, e se a crítica está ligada a esse sistema de artes, por que ela é necessária? Pedrosa entende perfeitamente o questionamento que estava por trás do trabalho de Leirner, por isso sua resposta surge como uma breve revisão da atividade do crítico na modernidade para assim poder pisar num terreno um pouco mais estável, mas nunca completamente: o da crítica na pós-modernidade⁷¹.

Para falar do caso do *Porco empalhado*, Pedrosa se volta de imediato aos grandes teóricos das artes, como Lionello Venturi e Paul Fiernes. O crítico aponta as dificuldades que

⁷⁰ LEIRNER, Nelson. *O porco, ou o happening da crítica*. In: _____. *Retrospectiva Nelson Leirner*. São Paulo: Paço das Artes, 1994, p. 41-42.

⁷¹ PEDROSA, Mário. *Do porco empalhado ou os critérios da crítica*. In: FERREIRA, Glória (org.). *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2008. p. 207-209.

estes teóricos tiveram em seus trabalhos devido à intensa mudança de rumo que as artes tomaram desde as últimas décadas do século XIX até o início do século XX; os grandes teóricos que se iniciavam nos passos do pós-impressionismo mais do que rapidamente já estavam diante do expressionismo ou do fauvismo⁷². O período entre um movimento e outro, entre as grandes mudanças, se encurtam de tal forma que somente muito mais tarde alguns artistas podem ser reconhecidos, como é o caso de Cézanne.

Antes do cinema, uma *nouvelle vague* após a outra, inundou as praias das artes plásticas, desde o começo do século até hoje; a tendência tem sido para essas vagas se precipitarem sobre nós, em tropel. (Na base dessa verificação estético-histórico-sociológica é que falei numa “lei de aceleração dos ismos”, à medida que se avançava para o último quartel do século)⁷³.

Bombardeado por essa avalanche de ismos, o crítico se vê cada vez mais tomado a se posicionar e a assumir um papel partidário, o que, segundo Pedrosa, não deixa de ser uma função incômoda, porém necessária. Como testemunha viva de seu tempo, o grande trabalho do crítico é o de entender cada uma de suas posições, estruturá-las e dar o seu depoimento sobre aquele momento. Aqui vemos um crítico imbuído de uma noção bem particular de historicidade, que tem a consciência de que seu trabalho faz parte não só de uma, mas de várias mudanças no curso da história da arte, e que é seu dever registrá-las tanto isoladamente como em um processo, o que analisaria uma conjuntura.

Cada artista faz, uma vez, a sua revolução, mas o crítico é testemunha sem repouso de cada revolução. Um episódio revolucionário após outro perfaz, numa só época, um processo. O papel do crítico é definir em sua totalidade esse processo, ou o processo de uma só revolução, mas em permanência. O crítico, pelo estudo e conhecimento desse processo é o único a saber que tudo é uma só revolução. Ora, com efeito a revolução permanente é o único conceito que abarca de um modo mais geral e profundo a nossa época. O crítico vive, pois, em revolução permanente⁷⁴.

O principal papel do crítico para Pedrosa é o registrar esse processo, essas revoluções que acontecem ao seu redor; o crítico é a testemunha chave de todo o processo artístico. Pedrosa, assim, define qual seria a função principal do crítico de arte e que, mesmo em

⁷² PEDROSA, Mário. *Do porco empalhado ou os critérios da crítica*. In: FERREIRA, Glória (org.). *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2008. p. 207.

⁷³ PEDROSA, Mário, 2008, p. 207.

⁷⁴ Idem, p.208.

tempos difíceis, e apesar de a tarefa ser incômoda, mas necessária, o posicionamento do crítico, seu partidarismo é o que completa a sua atividade como testemunha de uma época.

Ao explanar sobre a dificuldade da crítica numa perspectiva histórica, Pedrosa oferece, antes mesmo de discutir o trabalho de Leirner, a chave para a sua questão: o crítico é aquele que compreende o processo por trás das vontades do artista, captando-as e situando-as em um processo histórico, permanente ou não. Ao situar todo o procedimento de composição do artista, que vai de suas inspirações, vontades, até a obra final e suas consequências, em determinado processo histórico, o crítico pode compreender o objeto por vários ângulos, podendo hierarquizá-lo e compreendê-lo sem restrições.

Porém, ao analisar a questão da crítica de arte na pós-modernidade, Pedrosa esclarece o porquê do *Porco Empalhado* de Leirner ter sido aceito no Salão. Após fazer uma breve passagem pelos rumos tomados pela crítica durante a vanguarda concreta, e depois a Neo-concreta, Pedrosa deixa claro que nesses momentos já se começavam a observar vários obstáculos cada vez mais complicados para a crítica, principalmente quando os critérios para o julgamento e hierarquização de uma obra partiam dela para ela mesma⁷⁵. Nesse momento, quando isolar os valores plásticos e expressivos já não era uma saída viável para a crítica, temos o que Pedrosa analisa como crise desses conceitos, que leva a uma crise da própria crítica de arte.

Esse vocabulário, instrumento maior da crítica, porém, veio entrando em crise desde o concretismo, e dissolveu-se com o advento da pop art e cinetismo. Os supremos valores plásticos agora são relativizados. A obra de arte em si mesma perde sua unicidade e pretensão à eternidade. [...] Os gêneros tradicionais da Escultura e Pintura são negados. [...] a pretensão à originalidade se perde; a ojeriza aristocrática à cópia acabou. (As técnicas de reprodução cada vez mais aperfeiçoadas vão sendo avidamente procuradas pelos artistas, no fundo para que sua obra esteja ao alcance de mais coisas.)⁷⁶.

É interessante perceber como Pedrosa coloca a crise da crítica intimamente ligada às novas linguagens propostas desde o concretismo, mas, principalmente, às novas linguagens da arte pós-moderna, que está mais preocupada com o momento, com o acontecimento por trás da obra, o *happening*, do que com sua perpetuação. Ao mesmo tempo em que liga a crise da

⁷⁵ PEDROSA, Mário. *Do porco empalhado ou os critérios da crítica*. In: FERREIRA, Glória (org.). *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2008. p. 209.

⁷⁶ Idem.

crítica com a questão da eternidade da obra de arte, que agora se destina à não perenidade, Pedrosa coloca em pauta a própria noção de não-objeto⁷⁷ de Ferreira Gullar⁷⁸.

Os artistas do Grupo Rex fizeram vários outros *happenings* na cidade de São Paulo, e cada um desses casos ganhou certa notoriedade dentro da história da arte brasileira. A questão do grupo, porém, se coloca com muito mais profundidade do que a pura contestação de um sistema, e o próprio Pedrosa oferece o caminho para entender essas questões por trás das iniciativas do Grupo Rex. Um exemplo disto é um dos *happenings* do grupo que ocorreu em São Paulo, no final de 1967, por conta do que o grupo nomeou de Exposição-Não-Exposição, com obras de Nelson Leirner. Os artistas anunciaram que todas as obras poderiam ser levadas, e em poucos minutos a galeria estava vazia. Um dos integrantes do grupo, Wesley Duke Lee, diz: “Foi um dos *happenings* mais perfeitos que fizemos. A exposição durou exatamente oito minutos. A galeria foi toda depredada e os quadros arrancados brutalmente e vendidos na porta pelas pessoas que os tiraram de lá”⁷⁹. Pedrosa propõe que os *happenings* estão intimamente ligados à crise do *status* da obra de arte e do *status* do artista, que, segundo o crítico, quer, sobretudo, sair do isolamento social e moral de antes⁸⁰.

No trecho supracitado em que Leirner fala do porquê do *happening* da crítica, é possível perceber um artista em busca do significado de sua obra: ele quer acima de tudo entender por que sua obra está sendo bem aceita, se ele mesmo não a vê daquela maneira. A questão do *happening* da crítica, além de ser, como aponta Glória Ferreira, na introdução da obra *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*, um dos muitos conflitos entre os artistas e os críticos, é uma ponte de entendimento não só do fazer crítico em si, mas de vários conceitos e paradigmas da arte.

Quando se volta o olhar para as questões colocadas por Leirner para que ele tivesse tal atitude perante os críticos, é possível fazer uma conexão com outras críticas de Campofiorito. Como poderia um artista com tão pouco tempo de trabalho ser tão bem aceito? Quais os

⁷⁷ A teoria do não-objeto foi publicada em 1959, juntamente com o Manifesto Neo-concreto, no *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*. Neste texto Ferreira Gullar expressa as ideias fundamentais por trás do movimento Neo-concreto. Manifesto completo disponível para leitura em: <http://news.google.com/newspapers?nid=0qX8s2k1IRwC&dat=19590323&printsec=frontpage&hl=en>, p.93-101. Acesso em 24. Abr. 2012.

⁷⁸ Figura 5 no caderno de imagens, página 180 deste trabalho.

⁷⁹ Depoimento do Grupo Rex. O GRUPO REX. ENCICLOPEDIA ITAU CULTURAL DE ARTES VISUAIS.

⁸⁰ PEDROSA, Mário. *Do porco empalhado ou os critérios da crítica*. In: FERREIRA, Glória (org.). *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2008. p. 209.

critérios para se aceitar essa obra? Campofiorito já falava sobre essas questões em 1950, quando discutia quais seriam os critérios da crítica em torno da aceitação de obras e do julgamento do *status* do artista. Ele diz que a crítica deve ser pontual, deve sim levar em consideração o artista como um todo, desde o início de sua carreira até uma maturidade artística, mas a discussão em 1950 falava sobre os críticos que privilegiavam os artistas por serem amigos destes ou por outros motivos pessoais. A questão chave para Campofiorito está por trás da vaidade extrema do artista e das críticas que são feitas sem erudição, sem um apoio teórico que embase seus julgamentos. Assim pode-se perceber o porquê dos métodos utilizados pela crítica de então não responderem mais às questões da pós-modernidade, pois os artistas de 1967 não estavam preocupados com a vaidade de seus trabalhos e sim preocupados em criticar um sistema que, segundo eles, já não os satisfazia.

Ao voltar para a crítica de 1960 de Campofiorito, *Ditadura da crítica*, é possível notar que o crítico já fala em crise da crítica, mesmo que com certo cuidado. Mas, segundo as fontes citadas por Campofiorito, a crise partiria da questão da autonomia do artista, que se veria entregue por inteiro aos dizeres da crítica, perdendo totalmente seu potencial criativo. Porém, os artistas de 1967 não estavam preocupado em seguir as regras da crítica, eles questionavam como a crítica julga. Novamente tanto a crítica com as manifestações artísticas se veem cercadas da necessidade da significação, no entanto é uma necessidade que nasce em uma conjuntura pós-moderna, e o caminho para as respostas não poderá ser mais o mesmo de quando os artistas e críticos buscavam desvendar o abstracionismo, e Pedrosa tem consciência disso quando aponta a crise do vocabulário da crítica. Campofiorito, ao terminar sua análise em 1960, afirmava que a crítica colocada em um patamar de “senhora das artes” acabaria por criar artistas que se submeteriam à pura intelectualização da crítica, acabando com aquilo que define o artista em si, suas escolhas e sua força criativa. Nesse ponto é possível perceber o início de uma crise, mas a maneira que os artistas encontram para exacerbar esse contexto é bem diferente do que a que Campofiorito poderia imaginar, mesmo porque não é só a crítica que entra em crise, mas todo o sistema moderno das artes.

É interessante pensar que, mesmo num tom de pura contestação os artistas ainda assim produzam obras de arte que são comercializadas, que tem um valor imposto pelo público. Mesmo não satisfeitos com suas obras, e não acreditando que elas sejam obras de arte, as mesmas são arrancadas e vendidas na porta da galeria. Mesmo enviando um porco empalhado

para o Salão de Brasília, que em seu entendimento deveria ser desclassificado, pois nem era uma obra de arte, o porco participou do Salão e hoje é entendido como obra de arte. À primeira vista o sistema com o qual os artistas brigavam de alguma maneira tomava o seu curso normal, porém as consequências das atitudes dos artistas acabaram por quebrar paradigmas que pareciam eternamente enraizados.

O que fez a obra ser eternizada foi a atitude de contestação, e a obra de arte não é somente o porco empalhado, é tudo aquilo que o porco significou, é o acontecimento, a história por trás do porco. Aqui pode-se notar vários paradigmas serem quebrados, que vão desde o *status* do artista, e o valor da obra, até um dos questionamentos mais antigos de nossa área: o que é arte. E para fechar com os porquês da aceitação do *Porco empalhado* de Leirner do Salão de 1967, Pedrosa coloca a principal ponte para entender a arte pós-moderna: nela, a ideia, a atitude por trás do artista é decisiva⁸¹.

Para poder aprofundar nosso trabalho sobre Quirino Campofiorito e Mário Pedrosa é crucial que se compreenda todo esse processo da formação de uma crítica de arte profissional até o que foi chamado de crise da crítica, em 1967. Entender esse processo é de suma importância para conseguir entender as fases das críticas de cada um dos intelectuais e, principalmente, para compreender tanto os pontos de vista em comum, quanto aqueles discordantes nos trabalhos dos críticos.

⁸¹PEDROSA, Mário. Do *porco empalhado ou os critérios da crítica*. In: FERREIRA, Glória (org.). *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2008. p. 210.

2. Os primeiros caminhos da abstração: do conceito de pintura de paisagem à arte primitiva.

As questões que fundamentam o pensamento de cada crítico no que tange a arte abstrata aparecem também na análise de outros tipos de técnicas e manifestações artísticas, não só as que se relacionam diretamente com a abstração. Este é o intuito deste segundo capítulo, o de apresentar como a questão da arte abstrata surge em outros debates e como, a partir daí, pode-se perceber quais são as bases do pensamento de cada crítico no que concerne o conceito da abstração.

Para aprofundar a análise sobre o fazer crítico em Mário Pedrosa e Quirino Campofiorito, este segundo capítulo se inicia com a análise de algumas críticas selecionadas, nas quais os críticos estudam os trabalhos relacionados à pintura de paisagem, à arte virgem ou arte incomum e a arte primitiva. As críticas abordam algumas vezes artistas específicos, no caso de Pancetti, Visconti e Djanira, mas também abordam acontecimentos específicos, como o caso das exposições do Centro Psiquiátrico do Engenho de Dentro, em 1947 e 1949, para que assim se possa perceber os pontos de conversão e divergência entre os autores e como tais pontos culminam de alguma maneira da concepção e construção do conceito de arte abstrata na visão de cada crítico.

É interessante perceber que, neste capítulo, as questões aparecem, de certa maneira, cronologicamente, pois primeiro trata-se das questões por trás da pintura de paisagem e do pós impressionismo de Visconti, do começo do século XX, passando pelo episódio específico da arte virgem, em 1947 e em 1949, até a análise as obras de Djanira, que vão de 1948 a 1952. Por mais que as críticas não façam parte de uma ordem cronológica exata, os textos de Visconti e Pancetti são posteriores aos textos sobre arte e “loucura”, o assunto tratado, da pintura de paisagem e do neo-impressionismo é anterior, do começo do século XX. Isso ajuda a compreender melhor como se dá o entendimento de alguns conceitos de forma cronológica dentro da história da arte, e como este entendimento é importante para basear o que cada crítico entenderá, mais a frente, por arte abstrata.

2.1 - Campofiorito, Pedrosa e a paisagem brasileira: entre Elyseu Visconti e José Pancetti.

Para poder colocar o objeto de estudo deste trabalho em panorama, torna-se imprescindível apresentar o entendimento que se tem sobre a crítica de arte e seu papel no complexo mundo das artes. Desse modo é citando Argan que se pode compreender como esse objeto, a crítica de arte, se desenvolve em seu meio social e cultural, abrangendo o mesmo, para se colocar também como objeto sociocultural.

O facto de, na situação actual da cultura, a crítica ser necessária à produção e afirmação da arte, legitima a hipótese de uma espécie de carácter inacabado ou, pelo menos, de uma comunicabilidade não-imediata da obra de arte: a crítica desempenharia assim a função de mediadora, lançaria uma ponte sobre o vazio que se tem vindo a criar entre os artistas e o público, ou seja, entre os produtores e os fruidores dos valores artísticos⁸².

Tendo este entendimento sobre a crítica de arte e compreendendo sua função de mediadora, é possível entender como este objeto se coloca para o historiador da arte. Aqui não será pretendido argumentar sobre a complexidade do objeto em si e seus usos dentro da área de estudo supracitada, mas sim entender o posicionamento crítico, no caso de Pedrosa e Campofiorito, e como as convergências e divergências de pensamento levam ao entendimento não só das obras por eles analisadas, mas também de noções e teorias da arte que outrora foram colocadas em discussão. As críticas analisadas neste subcapítulo abordam os mesmos artistas: Elyseu Visconti e José Pancetti. Desse modo pode-se perceber a posição dos críticos em relação ao mesmo conjunto de obras, ao mesmo artista, e assim entender com mais clareza em quais aspectos o pensamento de cada um se distancia ou até mesmo se aproxima.

Na crítica *Visconti diante das novas gerações*⁸³, publicada no *Correio da Manhã* em janeiro de 1950, Mário Pedrosa expõe um trabalho criterioso sobre Elyseu D'Angelo Visconti, pintor ítalo-brasileiro. Nascido em 1866 fez carreira como pintor acadêmico e ganhou, em 1893, o Prêmio Viagem à Europa pela Academia Nacional de Belas Artes. Pedrosa começa seu texto expondo exatamente este lado do trabalho do artista, revelando como a viagem

⁸² ARGAN, Giulio Carlo. *Arte e Crítica de Arte*. Lisboa, Editorial Estampa, 1988, p.128.

⁸³ PEDROSA, Mário. *Visconti diante das novas gerações*. In: PEDROSA, Mário; ARANTES, Otilia (org.). *Acadêmicos e modernos. Textos escolhidos 3*. São Paulo: EDUSP, 2004. pp. 119-134.

trouxe proveitos e mudou a perspectiva do pintor. O crítico, porém, está convicto de que a ida de Visconti teve seu ponto alto quando ele se desprende totalmente das “obrigações” das encomendas para a corte e para a Academia Nacional de Belas Artes para se dedicar à pura expressão artística; mas também está envolvida na questão do desapego com as partes de seu trabalho que o levariam ao ápice, toda a ingenuidade e mocidade que o Brasil poderia oferecer⁸⁴.

Segundo o crítico, o pintor chega a alcançar o ápice em sua pintura, mas antes tem seu trabalho permeado das responsabilidades que aqui o aguardavam, as muitas encomendas e o peso de no Brasil ser um artista renomado e requisitado. O que mais chama a atenção no texto de Pedrosa é o grande vai-e-vem em que o artista se coloca nas questões que envolvem luz e cor. Como se trata de um artista que, no Brasil, foi um dos retratistas mais requisitados de seu tempo, e que chega à Europa e convive de perto com os mestres do Neo-impressionismo, isso já era de se esperar, mas Pedrosa destaca um ponto importantíssimo de sua volta ao Brasil: a luz que aqui, no clima tropical, deveria se abrir em tons claros, se fecha, escurece, e volta aos tons terrosos e aos castanhos. Pedrosa relaciona este problema com as obrigatoriedades de um grande pintor que volta a seu país e perde, de alguma maneira, aquele espírito puro e criador que o cercava na Europa, principalmente como demonstram as telas que pintou quando ficou em Paris.

Como vimos, os jovens laureados do Brasil iam para a Europa, e ali eram tragados pelo formidável poder assimilador de uma tradição multissecular. Se em Paris se liberta; no Rio tende a aquietar-se. Em Paris avança; no Rio, parece marcar passo ou recuar. Enquanto adquire lá as novas técnicas neo-impressionistas e assimila, através de Pissarro e Renoir, as lições do impressionismo, aqui em diversas ocasiões, de retorno, sua palheta escurece, quando, ao contrário, na presença da luz tropical devia altear-se mais⁸⁵.

Para o crítico esse vai-e-vem da luz e da cor seria um problema que se atenua na sua volta ao Brasil e só se ameniza quando o artista se vê livre para compor, já no final de sua carreira.

Os matos cariocas, a serra de Teresópolis, travam com ele um diálogo misterioso. (...) Ele recolhe-se ao seu meio íntimo. Acabaram-se as viagens, a convivência mundana e cosmopolitana. O artista está livre dos temas

⁸⁴ Para acompanhar a leitura das críticas de Visconti, utilize as figuras 6 a 11 do caderno de imagens, pp. 181 - 183 deste trabalho.

⁸⁵ PEDROSA, Mário. *Visconti diante das novas gerações*. In: PEDROSA, Mário; ARANTES, Otilia (org.). *Acadêmicos e modernos. Textos escolhidos 3*. São Paulo: EDUSP, 2004, p. 122.

solicitados do exterior, das encomendas públicas ou privadas, e pode, enfim, dedicar-se por inteiro às questões que mais de perto o tocam, os problemas finais de sua criação. A pintura para ele não mais se distingue de sua vida externa; é a suprema expressão de seu próprio eu⁸⁶.

A questão dos Prêmios Viagem para a Europa foi analisada como um grande empecilho, na visão de Pedrosa. Para o crítico, as viagens são essenciais no que condizem à experiência que o artista teria em locais diferentes, seu contato com mestres, suas relações com ambientes e técnicas de destaque no mundo das artes. Mas isso pode se tornar também uma adversidade. O artista que buscava somente se graduar, se formar no exterior, nunca alcançaria uma mudança verdadeira em seu trabalho e não produziria um diferencial no mundo das artes. Nesse momento, Pedrosa deixa clara sua ideia de ruptura, a ideia de que, mesmo com a dependência de técnicas do exterior, os artistas brasileiros deviam utilizá-la de modo a mudar visões, deviam modificá-la para adaptar-se à realidade brasileira e, nesse contexto, Visconti era um diferencial. Segundo o crítico, ele sai de seu país não somente para diplomar-se, como acontecia geralmente, mas também para aprender e modificar a sua visão da arte, autenticar sua missão como transmissor de conhecimento e, para o crítico, Visconti tinha noção de sua missão como artista plástico.

Para Pedrosa, o modo com o qual Visconti lida com a modernidade está emaranhado nessa complexa rede de aprendizado europeu misturado com a volta ao Brasil, à ingenuidade e mocidade que havia deixado para trás quando viaja para a Europa. Ao conseguir colocar em suas telas as mudanças de cor e luz, deixando cada vez mais de lado a questão figurativa, Visconti embarca na pintura plena, que, segundo o crítico, é o ápice de seu trabalho. Pedrosa lê o artista como grande paisagista, apesar de ser reconhecido como retratista, e diz que seu trabalho com as questões cromáticas, mudou de alguma forma as visões de muitos artistas posteriores. Ao encontrar nas telas do final de sua carreira - nas paisagens de Teresópolis, no verde brasileiro, o pintor marca o uso das cores e da luz tropical, que se entrelaçam num jogo impecável. É nesse ponto que o retratista também se rende à mágica das cores impressionistas e seus últimos autorretratos se enchem de cores. Pedrosa deixa clara a convicção neo-impressionista de Visconti: a própria carne, o rosto, as mãos ganham variados tons e luzes, se desprendendo da figura, levando o espectador a um jogo de luzes e cores que se desprendem do figurativismo academicista, até mesmo nos retratos. É nesse momento que o artista rompe

⁸⁶ PEDROSA, Mário, 2004, p. 128-129.

com os retratos e as paisagens pintadas no começo de sua carreira e propõe uma nova visão para suas telas.

Se os retratos, entretanto, não se harmonizam com as preocupações do paisagista de Teresópolis, todo entregue à captação do ar vaporizado da serra, os auto-retratos, em compensação, se ajustam com as mesmas preocupações luminísticas. Os retratos, sobretudo de amigos ou mesmo dos filhos, se destacam na volta aos tons escuros, à procura das tintas tradicionais da carne. Nos auto-retratos, porém, e em alguns retratos da esposa, a veia lírica colorística prossegue desimpedida. (...) Assim ele introduz na carnação do rosto os elementos multicolores não encontrados na natureza física nem na tradição do gênero. Concebendo a própria face como simples problema pictórico, não teme realçar o conflito dos tons naturalistas das carnes com os toques do artificialismo luminoso⁸⁷.

A crítica de Pedrosa de alguma maneira sempre pontua essas diferentes fases do pintor e liga o leitor ao momento em que o artista rompe com modelos antigos e coloca isso em seus trabalhos. A crítica, então, propõe uma visão de como essas mudanças na maneira de ver e conceber o objeto artístico se formam dentro da produção do artista e se moldam durante sua trajetória. Neste texto de Pedrosa, pode-se perceber como os momentos de rupturas estão intrinsicamente ligados com as questões da modernidade, o que seria novo e o que seria mera dependência de outros pólos, ou seja, que nada propôs de diferente.

Ninguém, na pintura brasileira tratou com idêntica maestria esse tema perigoso da luz tropical, na imensidão verde da mataria. Pela prática divisionista ou pelo contraste dos complementares, seus tons e tintas não se repetem, por assim dizer. Nada mais longe da uniformidade do que sua palheta. Essa praga da paisagem nacional que é o verde, sob os excessos da luz crua, mera deliquescência e cinza-amarelenta, jamais contaminou suas telas⁸⁸.

É da mesma maneira, reconhecendo um grande paisagista e o pintor que se empenha em mudar a visão brasileira sobre a pintura, que se dedica à “verdadeira modernidade”, que Campofiorito analisa a obra de Visconti. A grande diferença entre as análises está no uso da biografia do artista. Em seus textos sobre Visconti, como: *Eliseu Visconti e seu tempo I*. Diário da Noite, 21 de maio de 1945; *Eliseu Visconti e seu tempo II*. Diário da Noite, 30 de maio de 1945; *Visconti o revolucionário*. O Jornal, 15 de dezembro de 1949 e *Visconti e o Ateliê Livre*. O Jornal, 20 de dezembro de 1949, Campofiorito sempre volta os olhos do leitor para acontecimentos importantes na caminhada do pintor que levaram não somente a sua

⁸⁷ PEDROSA, Mário. *Visconti diante das novas gerações*. In: PEDROSA, Mário; ARANTES, Otilia (org.). *Acadêmicos e modernos. Textos escolhidos 3*. São Paulo: EDUSP, 2004, p. 129.

⁸⁸ Idem, p. 130.

pintura para um nível superior, como também a um reconhecimento de uma nova “modernidade” dentro da pintura brasileira. Campofiorito fala de Visconti como aquele que encabeçou a existência do Ateliê Livre, juntamente com outros pintores da época, como os irmãos Bernardelli, Rodolfo Amoedo e Zeferino da Costa.

Para entendermos melhor, o Ateliê Livre, local de reunião de alguns pintores brasileiros, acabou por se tornar uma referência à disputa travada, nos anos de 1888 e 1890, entre dois grupos, os "modernos" e os "positivistas", no interior da Academia Imperial de Belas Artes, que surge pautada no debate sobre o ensino artístico no país, seus modelos e práticas. Entre os artistas que faziam parte do grupo denominado "moderno", podemos citar Elyseu Visconti, França Junior, Henrique e Rodolfo Bernardelli, Rodolfo Amoedo, Zeferino da Costa, que defendem a renovação do modelo acadêmico de ensino, baseados na mesma modernização que sofre a *Académie Julian*, em Paris⁸⁹.

A renovação, para os modernistas, deveria ser interna, no estatuto da Academia, com a finalidade de garantir a regularidade do concurso para o Prêmio Viagem, suspenso pelo governo em 1886 e 1887, e de modificar o ensino dando ênfase também ao aprendizado livre, às belas-artes, como foco da escola. Os chamados "positivistas", como Montenegro Cordeiro, Decio Villares e Aurélio de Figueiredo, por sua vez, brigam pela manutenção do modelo vigente, que define a dupla face da academia, ao mesmo tempo escola de aprendizado de ofícios e de belas-artes. Neste contexto é que surge, por criação dos “modernos”, um novo modelo de trabalho, o Ateliê Livre, instalado primeiro no largo de São Francisco, e em seguida na Rua do Ouvidor, no Rio de Janeiro. O Ateliê tinha como função ser uma alternativa ao ensino da Academia, abrindo espaço para o ensino do *métier* artístico. Ele reunia muitos dos grandes nomes da escola, que se juntavam com a finalidade de repassar para os mais jovens o conhecimento que tiveram com os seus Prêmios Viagem. Em 1890, os artistas apresentam uma grande exposição pública dos trabalhos feitos no Ateliê Livre⁹⁰.

⁸⁹ BARATA, Frederico. *Elyseu Visconti e seu tempo*. Rio de Janeiro: Zélio Valverde, 1944. Para mais sobre a obra de Visconti e as questões que envolvem a crítica da época ver: CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. *Os embates no meio artístico carioca em 1890 - antecedentes da Reforma da Academia das Belas Artes*. 19&20, Rio de Janeiro, v. II, n. 2, abr. 2007. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/criticas/embate_1890.htm>. Acesso em 29 mai. 2012.

⁹⁰CAMPOFIORITO, Q. Visconti e o Ateliê Livre. *O Jornal*, Rio de Janeiro, Sessão Artes Plásticas, 20 de dez. de 1949. (Acervo Quirino e Hilda Campofiorito, Solar do Jambeiro, Niterói - RJ) Para mais sobre o Atelier Livre, ver também: ATELIER LIVRE. ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL DE ARTES VISUAIS. Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=marcos_texto&cd_verbete=3747, acesso em 29 mai. 2012.

O apego de Campofiorito com a questão do Ateliê Livre não é de toda novidade. O próprio crítico foi presidente de um grupo similar, que propunha modificações no ensino da arte do Brasil e se pautava no ensino livre da arte, o Núcleo Bernardelli. O Núcleo foi fundado em 12 de junho de 1931, pautado nos mesmos preceitos da fundação do Ateliê Livre, a oposição ao método de ensino da atual Academia, que seria então a da Escola Nacional de Belas Artes (Enba). O Núcleo Bernardelli tem como discussão central a formação do artista, o seu aprimoramento técnico e a sua profissionalização. Com o intuito de democratizar o ensino da arte, o Núcleo almeja o acesso dos artistas modernos ao Salão Nacional de Belas Artes e, principalmente, aos prêmios de viagens ao exterior, dominados na época pelos pintores acadêmicos. O nome do grupo é uma homenagem clara a dois professores da Enba, os irmãos Rodolfo e Henrique Bernardelli, também fundadores do Ateliê Livre⁹¹.

O objetivo central do Núcleo era o de dar alento à arte como profissão, numa tentativa de ocupação de um espaço para que os artistas pudessem exercer seu trabalho de maneira aberta e incentivada. A questão da arte como profissão parece ser a base do trabalho do Núcleo, que possuía aulas de modelo vivo, de pinturas ao ar livre, naturezas-mortas, retratos e autorretratos. Pelo grande alento que dava às questões da paisagem, o núcleo acabou por ser o trampolim para o trabalho de vários artistas brasileiros, que já caminhavam para tendências pós-impressionistas, como Milton Dacosta e o próprio José Pancetti.

Quirino Campofiorito foi presidente do Núcleo pouco antes de sua extinção e se mostrou um feroz ativista das concepções do movimento desde então. Daí as sua forte ligação com a questão do Ateliê Livre para a pintura de Visconti. Campofiorito enxerga nas concepções do Ateliê Livre o início de uma busca pela renovação da pintura brasileira, uma verdadeira ruptura, e a pintura de Visconti seria o ponto primordial para a mudança na pintura de paisagem, gênero a que o crítico sempre teve um grande apego, seja na figura do próprio Visconti, como nas de José Pancetti e Sylvio Pinto. Assim como Pedrosa, Campofiorito acredita que em Visconti o Brasil teve seu grande paisagista e um pintor que seria um grande exemplo a ser seguido pelos novos pintores.

⁹¹ MORAIS, Frederico. *Núcleo Bernardelli: a arte brasileira nos anos 30 e 40*. Rio de Janeiro: Edições Pinakotheke, 1982, p.29. Para mais sobre o Núcleo Bernardelli ver também: NÚCLEO BERNARDELI. ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL DE ARTES VISUAIS. Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=marcos_texto&cd_verbete=3765, acesso em 29 mai. 2012.

Elyseu Visconti, nesses dias de tanta vaidade desmedida, é modelo para os jovens que realmente querem trilhar com bravura a senda árdua da pintura. Nela vemos a persistência que a arte exige para ser conquistada. E sobretudo a humildade diante da natureza, de onde deve sempre partir a grande, a suprema inspiração do artista. O imprevisto não seduz o velho e saudoso mestre, que tudo alcança com o trabalho demorado, paciente, e por isso nos legou uma obra que é constante fruto de pesquisa arguta dos valores plásticos que haviam de estruturá-la⁹².

Outro ponto em que Campofiorito e Pedrosa parecem concordar é o da questão da consideração, por parte do crítico Sérgio Milliet, de Almeida Junior como o “marco divisório” da pintura nacional. Apoiados na biografia de Visconti escrita pelo crítico Frederico Barata, *Elyseu Visconti e seu tempo*⁹³, tanto Pedrosa quanto Campofiorito concordam com o autor, que afirma que o grande marco divisório na pintura nacional seria a pintura de Visconti, e não a de Almeida Junior, como propôs Milliet. A questão da elevação do *status* da pintura de Visconti como marco divisório é um ponto crucial para o entendimento que Pedrosa e Campofiorito têm da pintura de paisagem no Brasil. Ambos enxergam na pintura de Visconti novas maneiras de se trabalhar a luz e principalmente a paisagem brasileira, e ambos concordam quando o assunto é a etapa final da vida do pintor.

Pedrosa pontua que é nesse momento, como desapego total de suas funções como retratista nacional, como o grande decorador do teatro Municipal do Rio de Janeiro, que Visconti verdadeiramente se encontra com sua pintura, com as cores; o crítico vê em suas últimas telas, como paisagens de Parati e Teresópolis, o grande avanço na trajetória do pintor. Da mesma maneira, Campofiorito ressalta em sua crítica que mesmo nos últimos anos de sua vida, Visconti ainda se mostrava o grande mestre brasileiro, tanto em sua pintura, quanto em sua interação com os pintores mais jovens. Nas palavras de Campofiorito: “[...] pode-se perceber nas obras produzidas no último decênio de sua existência ensaios de aproximação a certas recuperações técnicas, como ambicionavam tantos pintores modernos intimistas.”⁹⁴.

As opiniões dos críticos sobre o trabalho de Visconti apresentam também algumas divergências. Um exemplo é o trabalho de decoração que o pintor realiza no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Pedrosa o coloca como um excelente trabalho, porém puramente

⁹² CAMPOFIORITO, Q. A infância de um mestre. *O Jornal*, Rio de Janeiro, Sessão Artes Plásticas, 13 de dez. de 1949. (Acervo Quirino e Hilda Campofiorito, Solar do Jambeiro, Niterói - RJ)

⁹³ BARATA, Frederico. *Eliseu Visconti e seu tempo*. Rio de Janeiro: Zélio Valverde, 1944.

⁹⁴ CAMPOFIORITO, Quirino. *Eliseu Visconti e seu tempo II*. Rio de Janeiro: *Diário da Noite*, Sessão Artes Plásticas, 30 de maio de 1945. (Acervo Hilda e Quirino Campofiorito, Solar do Jambeiro, Niterói - RJ)

decorativo e que recebe atenção demasiada, deixando os outros trabalhos importantes de Visconti obscurecidos; Campofiorito é já vê a decoração do Municipal como uma das grandes contribuições do pintor para a arte nacional; aqui já se pode perceber o favoritismo que Campofiorito dá às artes decorativas e, da mesma maneira, o entendimento de Pedrosa sobre o tema⁹⁵. As questões que envolvem os Prêmios Viagem também tem alguns pontos divergentes nas opiniões dos críticos; Pedrosa os coloca como uma ferramenta muito interessante, mas que foi pouco utilizada de maneira correta pelos pintores; já Campofiorito, um dos ganhadores do Prêmio Viagem, é um fiel apoiador dos prêmios da Academia, para ele a questão das viagens patrocinadas é vista como fundamental para a propagação das artes no território nacional.

É necessário fazer, neste sentido, uma observação. Com relação ao aproveitamento do Prêmio Viagem, Campofiorito concorda parcialmente com Pedrosa, e em uma de suas críticas sobre os ganhadores de salões de artes e prêmios viagens, Campofiorito coloca que os jovens devem saber se utilizar desse privilégio, jamais deixando que a turbulência da viagem os impeça de aprender com os grandes mestres, e que tais lições devem ser muito bem aplicadas não só no exterior, como também, e principalmente, no Brasil. Apesar de colocar essa questão para os jovens, Campofiorito não enxerga os problemas do Prêmio Viagem como Pedrosa.

Nesse ponto é importante perceber a veia de produção de Campofiorito que, além de crítico e professor da própria Enba, na qual chegou a exercer o cargo de diretor, também era artista e teve sua produção influenciada pela academia - aliás, teve grande parte de sua carreira influenciada pela mesma -; ou seja, apesar de sua veia crítica severa, Campofiorito tende a privilegiar o lado que envolve um de seus ofícios, o de professor da Enba, e isso é perceptível em suas críticas. Seu apoio incondicional aos prêmios viagens internacionais vai estender sua posição principalmente quando se iniciam os Prêmios Viagem pelo país. Nesse quesito Campofiorito será um fiel apoiador, pois, para o crítico, as viagens pelo país seriam as mais frutíferas para os pintores descobrirem, junto com a cultura brasileira, uma maneira de fazer arte brasileira. Com relação aos Prêmios de Viagem pelo país, Pedrosa acaba por entendê-los como ferramentas que podem ajudar na produção dos artistas quando, em 1958, se debruça sob o trabalho da pintora Djanira, como será abordado mais adiante neste trabalho.

⁹⁵ A questão das artes decorativas serão de extrema importância para o entendimento que cada crítico terá sobre a arte abstrata, principalmente para Campofiorito. Ainda nesta segunda parte, mas principalmente na terceira, esta noção será discutida com mais afinco.

A questão do aprendizado trazido pelos Prêmios Viagem para o exterior parece também se conectar à opinião dos críticos. Pedrosa defende, assim como Campofiorito, que os artistas devem se apropriar da dependência com o velho mundo a fim de construir algo de valor intrinsecamente brasileiro. E ambos acreditam que Visconti foi um dos pintores que soube utilizar maravilhosamente sua estadia no exterior.

Desse modo, impondo uma personalidade durante uma vida longa, Eliseu Visconti pode situar-se privilegiadamente na etapa em que a pintura brasileira ganha inteira liberdade de espírito. Embora essa liberdade absolutamente não a faça independente da influência europeia, no entanto lhe proporciona um clima saudável, capaz de permitir um fôlego suficientemente intenso para incorporar-se a uma realidade presente e encontrar-se inteiramente em sua autêntica condição de arte⁹⁶.

É interessante perceber no trabalho dos críticos uma posição semelhante em relação à dependência brasileira da produção artística europeia. Essa observação será extremamente relevante durante toda esta pesquisa, pois, a partir desse diagnóstico, é possível expor que um dos grandes pontos de divergência entre os críticos não se dá em relação ao que seria uma arte genuinamente brasileira, e sim, como se verá mais a frente, com relação a questões de valor teórico, como o entendimento que cada um dos autores tem sobre a questão da abstração nas artes. E, para qualificar uma arte genuinamente brasileira, o maior ponto de convergência do pensamento dos críticos se dá no quesito da pintura de paisagem, não só na análise do papel de Elyseu Visconti, como também na figura de José Pancetti⁹⁷. A figura de Pancetti, principalmente sua personalidade, parece intrigar e ao mesmo tempo agradar os críticos Pedrosa e Campofiorito, e é com neste ponto que ambos os críticos debruçam suas análises e descobrem, no homem de personalidade irreverente, o maior pintor de marinhas do Brasil.

Giuseppe Gianinni Pancetti, ou José Pancetti, nasce em Campinas no ano de 1902 e falece no Rio de Janeiro no ano de 1958. Marceneiro, trabalhador em fábricas de bicicletas, operário têxtil, auxiliar de ourives, trabalhador na rede de esgotos, faxineiro de hotel, e marinheiro pintor, sendo essas duas últimas atividades inseparáveis na vida do artista. Ainda criança é enviado pela família para a Itália, e em 1919 ingressa na marinha mercante italiana e

⁹⁶ CAMPOFIORITO, Q. Eliseu Visconti e seu tempo I. *Diário da Noite*, Rio de Janeiro, Sessão Artes Plásticas, 21 de mai. de 1945. (Acervo Quirino e Hilda Campofiorito, Solar do Jambeiro, Niterói - RJ)

⁹⁷ Para acompanhar as críticas sobre José Pancetti, utilize as figuras 12 a 15 do caderno de imagens, pp. 184 - 185 deste trabalho.

viaja por três meses pelo Mediterrâneo. Em 1920 retorna ao Brasil e, na cidade de Santos, executa muitos dos diversos ofícios supracitados. Em 1922, alista-se na Marinha de Guerra brasileira, onde permanece até ser reformado, em 1946, no posto de 2º Tenente. Mas é em 1925 que o marinheiro encontra o pintor, quando, servindo no encouraçado Minas Gerais, pinta suas primeiras obras. No ano seguinte, para progredir na carreira, integra o quadro de pintores dentro da "Companhia de Praticantes e Especialistas em Convés". Em 1933, ingressa no Núcleo Bernardelli e recebe orientação de Manoel Santiago, Edson Motta, Rescála e, principalmente, do pintor polonês Bruno Lechowski; e é através de sua passagem pelo Núcleo que sua pintura amadurece e ganha técnica. Apesar da predileção pelas marinhas - as grandes responsáveis pelo reconhecimento do pintor - sua obra também é composta por paisagens, retratos, auto-retratos e naturezas-mortas. O pintor, que no auge de seu reconhecimento era conhecido pelo seu espírito aventureiro e viajante, teve como residência Salvador, Campos do Jordão e Rio de Janeiro, mas conhece muitas cidades brasileiras, que foram eternizadas através de sua pintura⁹⁸.

Em sua crítica sobre o pintor, *Pancetti e seu diário*⁹⁹, datada de 14 de janeiro de 1958, Pedrosa escolhe falar sobre o pintor através de seu diário, que era então publicado em partes pela revista *Mundo Ilustrado*. Acometido por um câncer, Pancetti é internado no Rio de Janeiro ainda no ano de 1958 e escreve um diário, que acaba por ser publicado pela revista supracitada. Ao ler o diário do pintor, Pedrosa enxerga uma “criança com um longo passado”¹⁰⁰, e através da maneira jovem, extrovertida e brincalhona com que Pancetti escreve seu diário, Pedrosa explica o pintor. Na criança eterna o crítico se depara com o modo de ver o mundo sempre de fora, como uma “máquina de ver”, ou o modo de um grande paisagista ver o mundo. Pedrosa comenta que até o seu próprio corpo, Pancetti o vê de fora, como um observador nato.

⁹⁸ CAMPOFIORITO, Quirino. Pancetti – Pintor do mar. *Revista Mondo Italiano*, Rio de Janeiro, Edição especial março de 1958. Ver também: LEITE, José Roberto Teixeira. *Pancetti: o pintor marinheiro*. Rio de Janeiro: Conquista, 1979. 326 p. E: PANCETTI. ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL DE ARTES VISUAIS. Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbete=899&cd_item=1&cd_idioma=28555, acesso em 29 mai. 2012.

⁹⁹ PEDROSA, Mario. *Pancetti e seu diário*. In: PEDROSA, Mario. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981. pp. 165-167.

¹⁰⁰ Idem. p. 166.

É interessante perceber como Pedrosa inicia sua análise com base na leitura do diário do pintor, uma mistura de crítica de arte com uma análise psicológica que ganha alento pela qualidade de suas posições como crítico de arte, e leva o leitor a se conectar ao pintor não pela sua condição física, o que entristeceria, mas pela sua alma jovem, pela sua maneira diferenciada de enxergar a si mesmo e enxergar o mundo. Todas essas características são entrelaçadas com maestria pelo crítico às mais profundas questões estéticas que circundam a obra de Pancetti, e assim Pedrosa apresenta não só o exímio paisagista interiorizado dos “esfumatos” e o maior marinhista que o Brasil já teve¹⁰¹; o crítico nos apresenta muitas das concepções por trás da pintura de paisagem.

Sua pintura foi sempre uma imagem de cores fundamentais, de paisagens fundamentais, cara de gente, montanha, mar, vista através de uma percepção direta, primeira, quase de criança. Daí a frescura sem par de suas melhores telas. Foi sempre uma máquina de ver, de ver carinhosamente as coisas externas naturais, mesmo quando essas coisas naturais são barcos, pois para marinho barco, qualquer que seja, grande ou pequeno, é sempre obra da natureza, faz parte do mar, criador de tudo, das coisas e dos homens.¹⁰²

É da mesma maneira que, em 1948, Campofiorito faz uma breve análise da pintura de Pancetti em sua coluna sobre pintores brasileiros¹⁰³. O crítico inicia sua análise também partindo da personalidade do pintor. O seu espírito aventureiro, dinâmico, e sua vida agitada, que mais se assemelharia a um romance, é a grande chave para o grande pintor que Pancetti foi.

Vida acidentada e rica de surpresas, própria de uma personagem de romance, é a de José Pancetti. Antes de revelar o artista que rapidamente se impôs, sua vida foi um coloralario de pitorescas aventuras que de algum modo modelaram-lhe a personalidade, caracterizando-a com as cores vivares e as formas abundantes de um extravasamento temperamental permanente¹⁰⁴.

Para Campofiorito, as obras de Pancetti estão intrinsecamente ligadas à sua personalidade, à sua trajetória de vida. Não somente nos textos sobre Pancetti, mas em muitas de suas críticas, Campofiorito se utiliza de fatos biográficos para embasar seu pensamento. Dificilmente o autor parte da análise de um quadro isoladamente, ou de um conjunto de obras, e quando o faz é difícil que não haja um pequeno acompanhamento de dados biográficos em

¹⁰¹ Idem.

¹⁰² Idem.

¹⁰³ CAMPOFIORITO, Q. Pintores brasileiros: Pancetti. *O Jornal*, Rio de Janeiro, Sessão Artes Plásticas, 13 de jun. de 1948. (Acervo Quirino E Hilda Campofiorito, Solar do Jambeiro, Niterói - RJ)

¹⁰⁴ Idem.

seu texto. É uma característica que torna sua escrita mais penetrante, na tentativa de conectar fatos da vida do artista a memórias do próprio leitor, mas é possível notar que o uso da biografia em seu trabalho não é somente uma questão de composição do texto, pois o crítico necessita sempre determinar um amadurecimento a partir de uma trajetória pessoal. E não é diferente o modo como o faz nos textos em que discute o trabalho de Pancetti. Para Campofiorito falar do pintor é muito importante, principalmente devido ao fato de Pancetti ter sido um dos integrantes do Núcleo Bernardelli, e um dos pintores que conseguiu alcançar frutos (várias premiações tanto nacionais como internacionais) e levou o nome do Núcleo com ele¹⁰⁵.

A importância do Núcleo Bernardelli na formação artística de Pancetti é tão relevante para esta análise quanto a participação do crítico Quirino Campofiorito no mesmo movimento. Os dois conviveram durante uma época muito agitada para a arte moderna brasileira, as décadas de 30 e 40 do século XX, e foram ativistas de um dos movimentos que lutou pela arte como profissão. Ambos conseguiram, de alguma forma, colocá-la em suas vidas como tal, pois ambos eram artistas que poderiam dizer que sobreviviam da arte, ainda que Pancetti, logicamente, com outra longa jornada, e aposentado pela marinha; mas de qualquer maneira ele representava um dos grandes propósitos do Núcleo. A admiração de Campofiorito por Pancetti não vinha somente do sentido da arte como profissão, mas também da questão da autonomia que o grupo propunha, que não tinha nenhuma ligação com a academia, e podia sim formar grandes artistas - e um deles foi, sem sombra de dúvidas, Pancetti. Ganhador de vários prêmios da academia, inclusive os dois tipos de prêmios viagens, vários salões e medalhas de ouro, o grande marinhista representava para o Núcleo a certeza de que o trabalho exercido por aquele grupo de artistas deu certo, e rendeu frutos. Trabalhos como o de Pancetti e, posteriormente, o de Sylvio Pinto demonstram claramente isso.

Logo, a apresentação do trabalho de Pancetti por Campofiorito é carregada de admiração e convivência. No artigo que escreve para a revista *Mondo Italiano* em 1958¹⁰⁶,

¹⁰⁵ CAMPOFIORITO, Quirino. Pancetti – Pintor do mar. *Revista Mondo Italiano*, Rio de Janeiro, Edição especial março de 1958. Neste artigo para *Mondo Italiano*, Campofiorito comenta sobre todos os prêmios ganhos pelo pintor, além de fazer uma cronologia da vida do pintor, com suas principais exposições nacionais e internacionais.

¹⁰⁶ CAMPOFIORITO, Quirino. Pancetti – Pintor do mar. *Revista Mondo Italiano*, Rio de Janeiro, Edição especial março de 1958.

posterior à morte do pintor, é claro o tom de amizade e admiração que o crítico tem pelo artista. Neste texto vemos uma crítica ao abuso da mídia pelo caso de Pancetti. Não se pode afirmar que sua crítica seja diretamente relacionada ao fato da publicação do diário do artista pela imprensa alguns meses antes de seu falecimento, mesmo porque a vida aventureira de Pancetti sempre atraía a mídia, e Campofiorito chega a comentar nesse mesmo artigo que o pintor gostava de tal publicidade. Independentemente disso, a questão da utilização da mídia pelo artista toca tanto à crítica de Pedrosa quanto à de Campofiorito. Este não entendia o porquê do uso de uma publicidade desmedida para aumentar a visão de um trabalho, e acreditava que a obra falaria por si só, sem necessidade de qualquer outro tipo de mídia. Para Campofiorito, o artista que busca na publicidade exagerada, uma atenção, mesmo por parte de seus contemporâneos, era uma condição que afetava os pintores da época, e que começava a nivelar, nas palavras do crítico, talentosos e incapazes, e os últimos teriam até então flagrante vantagem sobre os primeiros.

Campofiorito condena a atitude de Pancetti em utilizar uma mídia, que ele fortemente acusa de sensacionalista, para difundir seu trabalho, ou melhor, para difundir única e exclusivamente o seu nome; o crítico diz não entender o porquê deste uso desmedido da publicidade por parte do pintor. Como dito anteriormente, não é possível afirmar que Campofiorito aqui se remeta somente ao diário que foi publicado pelo pintor poucos meses antes de falecer, e alvo do texto composto por Pedrosa, mas é interessante colocar a identificação negativa que um dos críticos tem sobre o assunto.

Ainda outra interrogação ocorre a quem hoje, animado pela admiração ao artista que desapareceu, dispõe-se a registrar uma recordação que se faça útil à compreensão dessa obra que ficou e jamais revelará os fatos contados numa literatura de inspiração sensacionalista, de absoluta irresponsabilidade no confronto com a personalidade artística que a norteou¹⁰⁷.

Na continuação de seu artigo, Campofiorito termina suas observações sobre as questões da publicidade e se volta à personalidade do pintor, e em alguns momentos é visível uma tentativa de análise dessa personalidade. Na realidade, todo o início do artigo trata sobre a pessoa de Pancetti, sua personalidade, no sentido de esclarecer quem foi o homem e o pintor, que, para o crítico, são diferentes personalidades que tomam o mesmo corpo. No

¹⁰⁷ CAMPOFIORITO, Quirino. Pancetti – Pintor do mar. *Revista Mondo Italiano*, Rio de Janeiro, Edição especial março de 1958.

homem, o crítico enxerga o exacerbado, o extravagante, que adorava as exaltações publicitárias; no pintor, Campofiorito enxerga a serenidade, a pureza, a modéstia, a humildade, e é nesta última personalidade que vive suas obras, é delas que a inspiração para sua pintura surge. Não se pode deixar de perceber que, a mesma criança que salta aos olhos de Pedrosa, também salta aos olhos de Campofiorito. A pintura de Pancetti é calma e serena, como a segunda personalidade descrita por Campofiorito e como a criança que Pedrosa vê nos excertos do diário do pintor. Essa questão pode ser visualizada quando os críticos passam a falar das questões técnicas que envolvem a obra; e nos detalhes de cada técnica utilizada pelo pintor, surge para leitor em forma de figura, a criança, a alma serena.

O desenho e o tratamento da tinta são de uma grande riqueza expressional. O desenho não supera o rigor da estrutura e as modulações da tinta alcançam uma orquestração cromática sem rebuscamento ou esfumaturas preconceituosas de volume e de efeitos estridentes de iluminação ambiente, mas tão somente rendem exatidão pictórica às formas e às cores no plano singelo do quadro¹⁰⁸.

Foi possível perceber que, apesar das discordâncias de opinião entre os críticos, alguns pontos ainda aparentam ter uma fecunda convergência, principalmente no tocante à pintura de paisagem, e tais pontos completam a análise da obra de Pancetti. Ambos os críticos podem enxergar nas obras o pintor, e vice-versa. Assim como é interessante perceber que a forma com que os críticos procuram analisar o pintor é a mesma, partindo de sua personalidade, também é interessante notar que o mesmo método de análise também pode resultar em divergências. Porém faz-se importante focar esta análise na questão da pintura de paisagem no século XX. Pode-se perceber que várias das análises sobre o pintor se assemelham, quando Pedrosa escolhe falar que a percepção de Pancetti é direta, primeira, como de uma criança, e Campofiorito as define como singelas e sem rebuscamento, puras, ou como ele mesmo diz na crítica dedicada a Pancetti de 1948: “Forte espírito de síntese tem a pintura de Pancetti.”¹⁰⁹. Quando falam sobre os esfumatos ambos reconhecem a sua leveza, Campofiorito chamando-os de esfumatos não preconceituosos, de volumes e defeitos estridentes; e Pedrosa reconhecendo “o paisagista interiorizado, dos esfumatos e cinzas tonalizados”.

¹⁰⁸ CAMPOFIORITO, Quirino, op. cit.

¹⁰⁹ CAMPOFIORITO, Q. Pintores brasileiros: Pancetti. *O Jornal*, Rio de Janeiro, Sessão Artes Plásticas, 13 de jun. de 1948. (Acervo Quirino e Hilda Campofiorito, Solar do Jambeiro, Niterói - RJ)

É interessante perceber como a questão da pintura de paisagem se conecta à compreensão dos críticos e que, na questão da modernidade, aplicável à pintura de paisagem brasileira, o neo-impressionismo era realmente o caminho correto a ser encabeçado pelos pintores brasileiros na opinião de ambos os críticos. Outro ponto que parece crucial é a questão da pintura da paisagem brasileira em si, que acaba sendo também uma convergência da opinião dos críticos, tanto no que diz respeito à personalidade de Visconti retratando as paisagens do Rio, quando na de Pancetti, retratando a Bahia e Campos do Jordão. Apesar de toda a questão de a paisagem impressionista, para Pedrosa, ser a primeira fase de desapego com a figura; e, para Campofiorito, seja a representação mais pura da natureza, nunca excluindo a figura desse *hall* - diferença que de antemão é percebida neste trabalho como sendo crucial¹¹⁰ -, pode-se notar que, na visão de ambos os críticos, a paisagem brasileira está eximamente representada na paleta neo-impressionista de Visconti e nas marinhas e paisagens de Pancetti.

2.2 Arte virgem ou arte dos “loucos”¹¹¹? A primeira exposição do Engenho de Dentro e a crítica de arte.

Como foi possível perceber, a discussão em torno da arte abstrata não surge apenas no momento em que alguns artistas brasileiros começam a tornar essa expressão majoritária em suas obras, a crítica de arte se desenvolve, aos poucos, para o tema do abstracionismo. A maneira como cada um dos críticos aqui trabalhados expõe o seu ponto de vista no que concerne a paisagem, por exemplo, já denota como se encaminhariam outras discussões. A percepção em torno da pintura de paisagem abre um leque de possibilidades para como cada crítico lidaria com outras expressões, que culminariam na visibilidade da arte abstrata em si. A

¹¹⁰ Com relação a essa questão da diferença teórica dos críticos quanto às questões do impressionismo, a abordagem de Pedrosa de uma pintura ‘pré-abstrata’, e a de Campofiorito de uma pintura que expressa a natureza em seu ápice de pureza, mas sempre ligada à figura, serão discutidas na parte 3, quando será abordada a abstração na obra de arte.

¹¹¹ Os termos “loucura” e “loucos” aparecem neste texto entre aspas, e, apesar de não serem a melhor maneira para se tratar do assunto, ainda assim são os termos mais usuais e de fácil entendimento e, principalmente, são os termos que aparecem nas fontes aqui estudadas. Como este trabalho não pretende se pautar nesta discussão exclusivamente, a do uso de tais termos na atualidade, foi determinado que os termos apareceriam entre aspas, pois tais denominações, apesar de serem elucidativas, podem soar ainda como preconceituosas, antiquadas e politicamente incorretas.

visão de Mário Pedrosa sobre a pintura de Visconti e Pancetti, como visto, já mostrava sua consonância teórica com os preceitos em torno da arte abstrata; para o crítico, Visconti seria um dos primeiros a realmente introduzir uma pintura pós-impressionista no Brasil, ou seja, uma percepção artística que se liga às formas produzidas pelas cores e luzes, que iniciam a busca pela forma pura, ou seja, pela abstração. Tanto é que Pedrosa, ao analisar algumas obras de Pancetti, já condiciona uma visão mais aproximada do abstracionismo, onde areia, mar e céu não se misturam e possibilitam uma visão de uma forma única, de luzes e cores.

Já a visão de Campofiorito se pauta no impressionismo e na pintura de paisagem como percepção sonora do mundo, em que não há negação das formas que constituem a natureza; a pintura impressionista, por exemplo, em seu emaranhado de luz e cores, dão lugar à forma humana, à forma da natureza. Sua ligação intrínseca com a arte figurativa já aparece em seus textos sobre Visconti e Pancetti. Desde a problemática em torno da pintura de paisagem, já é perceptível o viés teórico de cada um dos críticos, principalmente no que tange à percepção do impressionismo, que ambos viam como o grande movimento artístico que possibilitou o advento do que se entendia então por arte moderna. Mas, ao mesmo tempo em que Pedrosa se apoiava no impressionismo para se desprender totalmente da figura, como verdadeiro caminho para a abstração, Campofiorito percebia no movimento francês a real força da expressão da natureza e das expressões humanas, que mesmo numa técnica que propunha a figura como segundo plano ainda assim esta se sobrepunha.

Pode-se dizer que a discussão que inauguraria não só a problemática em torno da arte abstrata, mas, principalmente, a mudança de perspectiva que a arte brasileira tomaria, principalmente para a crítica de arte, foi o debate sobre as obras produzidas pelos internos do Centro Psiquiátrico Nacional, no Engenho de Dentro-RJ ¹¹². Antes de falar a respeito do debate entre Campofiorito e Pedrosa em torno dos trabalhos produzidos pelos internos, é necessário expor, brevemente, a história da criação de um ateliê artístico no Centro Psiquiátrico – que foi um acontecimento pioneiro não só no Brasil, mas mundialmente –, e, para tanto, é preciso voltar o olhar para a história da psiquiatra chefe do Centro, a Dr.^a Nise da Silveira, cuja história é de extrema importância não só para o advento das artes do inconsciente, mas também por sua luta pela humanização dos manicômios. Nise, apoiada

¹¹² Para acompanhar a leitura das críticas sobre os trabalhos dos internos do Engenho de Dentro, utilize as figuras 18 a 21 do caderno de imagens, pp. 188 - 189 deste trabalho.

diretamente pelo renomado psiquiatra Carl Jung, com o qual trocou correspondências durante muitos anos, foi a peça fundamental não só para a inclusão das artes como forma de tratamento terapêutico nos centros brasileiros, como também para promover uma visão mais abrangente das obras produzidas pelos internos, o que gerou novas concepções a respeito da arte do inconsciente.

Nise da Silveira¹¹³ inicia seu percurso para a revolução do tratamento psiquiátrico no Brasil, quando, em 1926, cursa a Faculdade de Medicina na Bahia, e defende sua tese sobre a criminalidade da mulher no Brasil. Muda-se então para o Rio de Janeiro e, ao residir no Hospital da Praia Vermelha, inicia seu contato com pacientes psiquiátricos, contato o qual só cessaria com sua morte, em 1999. Em 1933, Nise é aprovada no concurso para psiquiatra e inicia sua carreira no Centro Psiquiátrico Nacional, que, nesse momento, foi breve, pois, em 1936, foi acusada por suas leituras e comportamentos subversivos e comunistas, e foi presa pela Ditadura Vargas¹¹⁴ naquele mesmo ano. Detida por quase dois anos, permaneceu afastada do serviço público por mais 8 anos, sendo anistiada em 1944, quando retorna ao seu trabalho no Centro Psiquiátrico Nacional do Engenho de Dentro, hoje Instituto Municipal Nise da Silveira. Desde seu afastamento, em 1936, ao seu retorno, em 1944, novas técnicas de tratamento surgiram, como a lobotomia, o eletrochoque e o coma insulínico. Sua recusa em tratar os pacientes com tais técnicas a levou ao caminho da terapia ocupacional como tratamento central dos pacientes psiquiátricos.

¹¹³ MELLO, Luiz Carlos. *Nise da Silveira: caminhos de uma psiquiatra rebelde*. Curitiba: Museu Oscar Niemeyer, 2009.

¹¹⁴ Getúlio Vargas foi eleito presidente da república em 1934, eleito indiretamente pela Assembléia Constituinte. A constituição de 1934 marcou o início do processo de democratização do país, dando seqüência às reivindicações revolucionárias, mas, ao mesmo tempo, fez com que as bases governistas fossem influenciadas diretamente pelos movimentos conservadores europeus que surgiam na época, como o nazismo e o facismo. Ao mesmo tempo, acontecia a expansão de grupos comunistas no Brasil, fortalecidos então pela consolidação do regime soviético, e isso causava extremo temor entre os conservadores. E justamente sob a alegação de conter o "perigo vermelho", o presidente Vargas declarou estado de sítio em fins de 1935, seguido pela declaração de estado de guerra no ano seguinte, em que todos os direitos civis foram suspensos e todos aqueles considerados "uma ameaça à paz nacional" passaram a ser perseguidos. O governo federal, com plenos poderes, perseguiu, prendeu e torturou sem que houvesse qualquer controle por parte das instituições ou da sociedade. Em 1936, foram presos os líderes comunistas Luís Carlos Prestes e Olga Benário. Olga, que era judia, seria mais tarde deportada grávida pelo governo Vargas para a Alemanha, e morreria nos campos de concentração nazistas. A forte concentração de poder no Executivo federal, em curso desde fins de 1935, a aliança com a hierarquia militar e com setores das oligarquias, criaram as condições para o golpe político de Getúlio Vargas em 10 de novembro de 1937, inaugurando um dos períodos mais autoritários da história do país, que viria a ser conhecido como Estado Novo. A justificativa dada pelo então presidente foi a necessidade de impedir um "complot comunista", que ameaçava tomar conta do país, o chamado Plano Cohen, que foi depois desmascarado como uma fraude. Para mais sobre o período Vargas ver: PANDOLFI, Dulce (org.). *Repensando o Estado Novo*. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getulio Vargas, 1999. 345 p.

A partir dessa decisão, Nise inicia uma busca pelo enquadramento da arte como terapia de tratamento para os seus pacientes psiquiátricos, cria então o ateliê de pintura e modelagem, e inicia o tratamento dos enfermos do centro a partir da arte. Ainda em 1946, no dia 22 de dezembro, seus pacientes já haviam produzido trabalhos suficientes para uma primeira exposição, que se iniciou naquela data. Mas a exposição que marcaria mesmo tanto a carreira de Nise, os seus fundamentos de tratamento, quanto a percepção a respeito das artes no território nacional, ocorreu em 04 de fevereiro de 1947, quando o ateliê já contava com um número de trabalhos suficiente para realizar uma grande exposição. A exposição de 1947, diferentemente da primeira, de 1946, que aconteceu no próprio Centro Psiquiátrico, foi instalada no primeiro andar do prédio do Ministério da Educação, no Rio de Janeiro. Além das obras já expostas em 1946, a exposição de 1947 continha também trabalhos mais recentes, que totalizaram 245 pinturas, tanto de adultos como de crianças. Foi nessa exposição que o crítico Mário Pedrosa teve seu primeiro contato com os pacientes do Engenho de Dentro e seus trabalhos, bem como com as concepções de tratamento da Dr.^a Nise da Silveira.

No encerramento dessa exposição, em 31 de março de 1947, Pedrosa faz uma conferência, intitulada “*Arte, necessidade vital*”; na qual o crítico expõe, pela primeira vez, as bases da arte que ele mesmo cunhou como “Arte Virgem”, e que seria assunto de muitos de seus escritos a partir de então. Segundo Arantes, na introdução ao volume em que organizou os textos de Pedrosa que refletem sobre a questão da forma nas artes, intitulado “*Forma e Percepção Estética*”, tal conferência do crítico, além de ser um dos escritos mais sugestivos e originais da carreira de Pedrosa, também teria representado para a época, sem exageros, “um marco no debate estético, sobretudo por chamar a atenção, de modo muito refletido e documentado, para o papel educativo e terapêutico da arte.”¹¹⁵ A importância dessa conferência para a fortuna crítica de Pedrosa é inegável, e a partir dela surgiram muitas das bases de pensamento que o autor utilizaria para compor outros textos importantes, inclusive sua tese “*Da Natureza Afetiva da Forma na Obra de Arte*”¹¹⁶. Arantes pontua, inclusive, que nessa conferência o crítico estaria “decidido a recomeçar de zero, surpreendendo a arte em seus fundamentos vitais e psíquicos, no que ela teria portanto de mais pessoal e ao mesmo

¹¹⁵ PEDROSA, Mário; ARANTES, Otília (org). *Forma e percepção estética. Textos escolhidos II*. São Paulo: EDUSP, 1996, p. 11.

¹¹⁶ PEDROSA, Mário. *Da Natureza Afetiva da Forma na Obra de Arte*. In: PEDROSA, Mário; ARANTES, Otília (org). *Forma e percepção estética. Textos escolhidos II*. São Paulo: EDUSP, 1996. p. 103-230.

tempo universal, evitando dissociar subjetividade e objetividade, primitivismo e lucidez plena.”¹¹⁷

A conferência de Pedrosa propõe uma análise das artes desde as culturas egípcias e da Ásia menor (que tiveram suas artes descobertas pelos arqueólogos ainda no século XIX), passando pelas artes greco-romanas, que tiveram influência ímpar nos trabalhos dos renascentistas, até as manifestações que culminariam em uma nova maneira de se perceber a arte, que, para o crítico, aparecem nas propostas impressionistas e nas teorias formuladas por Gauguin. Nesse ponto, Pedrosa coloca como foi importante a mudança de *status* que a arte teve após as descobertas que envolviam as expressões artísticas de povos que eram ditos “primitivos”, ou seja, que ainda não possuíam nenhuma conexão com a civilização europeia em seu auge. Para o crítico, a descoberta das artes dos povos africanos e de indígenas de todos os cantos proporcionou uma guinada no que tangia à especulação em torno do que era arte; agora a “qualidade” técnica se tornaria um fator duvidoso para se julgar uma obra, pois a “arte não é mais produto de altas culturas intelectuais e científicas. Povos primitivos também às fazem.”¹¹⁸

A mudança que ocorre no *status* das artes será uma base forte para a maioria das questões que Pedrosa colocará em seu trabalho, e é fundamental para que a arte seja apreciada em seu estado puro, livre do consumismo, da elite, e do mercado que fez com que a expressão artística se restringisse a pequenos nichos, que Pedrosa sempre coloca como o “castelo do academicismo”. E não é somente o *status* social da arte que tenderia a mudar com a descoberta das expressões artísticas de povos primitivos, mas as questões mais técnicas que envolviam a arte da época também mudam, principalmente porque tal arte (africana, indígena) passa a influenciar intensamente a produção dos artistas da época, e disso Gauguin é um exemplo. Assim, a perspectiva e a noção de espaço mudam; o tridimensionalismo obrigatório é descartado; o ateliê sai da sua costumeira localização interior e a pintura passa a ser vista em conexão direta com a natureza, com o ar livre; e é nesse momento que desabrocham as primeiras criações impressionistas.

¹¹⁷ PEDROSA, Mário; ARANTES, Otilia (org). *Forma e percepção estética. Textos escolhidos II*. São Paulo: EDUSP, 1996, p. 11.

¹¹⁸ PEDROSA, Mário. *Arte, necessidade vital*. In: PEDROSA, Mário; ARANTES, Otilia (org). *Forma e percepção estética. Textos escolhidos II*. São Paulo: EDUSP, 1996, p. 43.

Assim, a História da arte presencia um rompimento importante das artes com a objetividade racionalista, que acaba por entrar em crise; e um dos principais acontecimentos que norteia tal crise, segundo Pedrosa, é a descoberta do inconsciente pela psicologia e pela psiquiatria. A descoberta do inconsciente atordoa a produção artística em sua raiz, e o racionalismo acadêmico se vê cada vez mais preso a uma estética que aos poucos não consegue mais responder às questões do mundo moderno. Essa mudança é importantíssima, não só para a expressão artística que despontava então, a arte incomum¹¹⁹, como também para o advento das principais correntes artísticas da modernidade, pois “o mundo das artes, pela primeira vez, começa a ter condições para abordar o problema preliminar mas fundamental das suas origens psíquicas, o mecanismo da subjetividade dessa atividade *antes* da obra realizada.”¹²⁰

Em torno desse acontecimento é que surge a arte incomum, a produção dos artistas do Engenho de Dentro. Para Pedrosa, essa produção é sintomática, pois redefine não só uma nova abordagem para o objeto artístico, como coloca em discussão o artista, o gênio que existe por trás da pintura. Colocação que, na leitura de Pedrosa, é fruto de uma concepção artística que coloca o artista em um pedestal, o intelectualiza e, assim, insere uma etiqueta nos produtores de obras de artes, tal que especifica como eles devem ser, como devem se portar.

Sendo assim, como poderia um “louco” ser artista? Ao apoiar diretamente o trabalho dos internos do Engenho de Dentro, Pedrosa não só propõe uma nova abordagem para a relação entre produção/produtores de arte, como uma nova visão sobre as pessoas afetadas por problemas psicológicos. Quando os “loucos” são vistos como artistas, como defini-los como tal, se as artes são a grande expressão da intelectualidade? A máscara criada em torno do grande artista, o gênio e intelectual, cai, e com ela caem também os “restos residuais de um

¹¹⁹ Optou-se, para este trabalho, que a expressão que denota os trabalhos apresentados pelos artistas do engenho de Dentro será colocada como arte incomum, pois o conceito de Pedrosa, o de arte virgem, engloba, além das produções como as do Engenho de Dentro, as produções infantis, as pinturas feitas por crianças, e, de alguma forma, também a arte produzida pelos povos “primitivos”. E a expressão mais conhecida para tratar das relações entre arte e “loucura”, que é a arte bruta, também não se relaciona diretamente com os trabalhos dos internos, pois vai além das questões da saúde mental (para mais sobre ver: DUBUFFET, Jean, sobre a arte bruta. IN: ARAGAN, Giulio Carlo. *A arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, pp. 534 - 560; pp. 660-661.). No caso, a expressão arte incomum descreve com mais precisão a arte produzida pelos artistas do Centro Psiquiátrico, pois aponta diretamente para um momento de ruptura; lembrando que a expressão incomum aqui não aparece, de maneira alguma, com uma conotação pejorativa, pelo contrário; incomum neste caso é aquele que não representa o ordinário, que rompe com a perspectiva comum com que se vê e aprecia a arte, por isso sua conotação direta com o rompimento, com a mudança.

¹²⁰ PEDROSA, 1996, p. 43.

intelectualismo abstrato”. O mundo das artes, então, descobriria as primeiras lições que o inconsciente poderia proporcionar, e Pedrosa busca em obras de outros artistas importantes como Van Gogh, William Blake, Strindberg e Hölderlin, a resposta para a pergunta que mais se fazia com relação aos trabalhos expostos pelos internos do Engenho de Dentro: podiam os “loucos” produzir arte? Sim, responde Pedrosa, um grande artista pode ser encontrado em qualquer lugar, independentemente de sua raça, classe social e saúde mental. No que concerne diretamente aos trabalhos dos internos do Engenho de Dentro, Pedrosa diz: “O que falta, diga-se de passagem, nessas amostras embrionárias de arte que aqui temos – matéria emotiva da criação formal – é a vontade realizadora, aquela terrível vontade quase inumana que vence o próprio caos interior em Van Gogh [...]”¹²¹. Tal vontade é o que distingue, para Pedrosa, as expressões artísticas de uma obra de arte, e não a posição social, ou, nesse caso, a sanidade mental de uma pessoa.

O crítico, assim, recoloca o seu pensamento de que a arte está a serviço dos sentidos. Ela é produzida para que cada observador possa se perder dentro da busca sensorial, e por isso a arte não é produto de consumo, ela não está fadada a ser produzida somente por aqueles que a estudaram, os frutos da academia; mas a arte está acima disso, e pode estar em qualquer lugar, pronta para propagar a revolução dos sentidos.

Pedrosa rompe com as ideias do ensino artístico desde os seus primeiros textos, mas é em “*Arte, necessidade vital*” que o crítico deixa claro quais seriam os grandes vilões da arte, em seu ponto de vista: a academia (o intelectualismo artístico) e o mercado das artes, que, aos poucos, tiram da arte o que lhe é essencial, a ligação com qualquer ser humano, em qualquer escala. Isso somente a arte consegue, pois “não há nem pode haver, na verdade, barreiras ao mundo encantado das formas; não há filas para se entrar no seu recinto, que não é de ninguém, que é comum a todos os homens indistintamente.”¹²² Aqui pode-se perceber as primeiras incursões de Pedrosa em seu ideal pela arte livre, a arte que levaria a uma revolução dos sentidos que mudaria a sociedade em sua raiz.

O encontro não só de Pedrosa, mas da crítica de arte com os trabalhos dos artistas do Engenho e Dentro possibilitou uma nova abordagem não só da obra de arte em si, mas de todo o sistema artístico. Pedrosa sabia, e inclusive apontou em sua conferência, como tais

¹²¹ PEDROSA, 1996, p. 50.

¹²² PEDROSA, 1996, p. 56.

expressões seriam vista pela maioria do público, que inclui uma parte do público especializado. As questões em torno da produção artística fora dos “nichos especializados”, ou seja, da academia, era uma ideia que ia de encontro a todo o sistema artístico brasileiro, com todos os moldes de ensino artístico até então adotados. A ideia de que um grande artista poderia surgir de qualquer lugar, inclusive de uma instituição de saúde mental, tirava da academia o “monopólio” da produção artística.

O texto “*Arte, necessidade vital*” tornou-se um marco para a crítica de arte, pois funda pensamentos que até então não tinham sido explorados no terreno das artes plásticas no Brasil, e quiçá nem internacionalmente. A própria tese de Pedrosa, que discute os fundamentos da Gestalt nas artes plásticas, foi um marco mundial para a discussão em torno da forma nas artes plásticas, principalmente por se utilizar dos preceitos da Gestalt para construir sua análise. Todo esse arcabouço teórico que Pedrosa montará e discutirá por grande parte de sua carreira se inicia com essa conferência, em 1947.

A exposição realizada em 1947, como já era de se esperar, gerou grande impacto na imprensa da época, e os críticos de arte que escreviam para os jornais expuseram suas opiniões sobre a mostra, como Rubem Navarra, no *Diário de Notícias*; Antonio Bento, no *Diário Carioca*; e Marc Berkovitz, no *Brazil-Herald*. Mas foram Mário Pedrosa e Quirino Campofiorito que criaram um verdadeiro debate em torno da exposição, que ficou muito conhecido¹²³. No momento da primeira exposição, o crítico Quirino Campofiorito estava em viagem pelo Brasil, pelo prêmio de viagem que ganhara da Academia de Belas Artes, e se encontrava em Minas Gerais, na cidade de São João Del Rei. Mesmo assim, não deixa de falar sobre a exposição e sua importância, em texto datado de 19 de fevereiro de 1947, intitulado “*Exposição do Centro Psiquiátrico*”¹²⁴, pois se tratava “do resultado de uma iniciativa grandemente importante e que entre nós se realiza pela orientação da ilustre doutora Nise da Silveira.”¹²⁵ Nesse texto, o crítico se lamenta por não poder ter visto a exposição, por conta de sua viagem, mas coloca que, mesmo de longe, a exposição teria de ser comentada

¹²³ Algumas críticas de Campofiorito e Pedrosa publicadas em jornais sobre este tema podem ser apreciadas nas imagens 16 e 17, respectivamente. Caderno de imagens, pp. 186 - 187 deste trabalho.

¹²⁴ CAMPOFIORITO, Q. Exposição do Centro Psiquiátrico. *O Jornal*, Rio de Janeiro, Sessão Artes Plásticas, 19 de fev. de 1947. (Acervo Quirino de Hilda Campofiorito, Solar do Jambeiro, Niterói-RJ)

¹²⁵ CAMPOFIORITO, Q. Exposição do Centro Psiquiátrico. *O Jornal*, Rio de Janeiro, Sessão Artes Plásticas, 19 de fev. de 1947. (Acervo Quirino de Hilda Campofiorito, Solar do Jambeiro, Niterói-RJ)

por ele, não só pelo seu valor científico, mas principalmente pelo valor artístico que a mostra propunha.

Embora não nos seja dado ver o conjunto ora exposto, muitos dos trabalhos que aí podem ser apreciados, nos foi possível conhecer graças ao professor de desenho do Centro Psiquiátrico. Não podemos revelar-lhe o nome porque escapa-nos da memória. Fal-o-emos na primeira oportunidade. É um jovem inteligente e ativo [...], a revelar a satisfação constante que o domina por poder desencumbir-se com a sua melhor dedicação de tão nobre e comovente mister. Esse de levar a criaturas de mentalidade débil, um alento, uma expansão, um estimulante para os seus instintos ainda sensíveis, uma luz para esses espíritos que só vêm diante de si o negro vácuo de uma indiferença que se agiganta sempre mais no tristíssimo desequilíbrio orgânico que os deprime. Os instintos vivos sem o controle da razão.¹²⁶

Nesse trecho é possível perceber algumas das palavras que fizeram com que a crítica que Campofiorito despenteia sobre a exposição do Engenho de Dentro fosse vista como preconceituosa e antiquada. A maneira pela qual o crítico se refere aos internos e a suas enfermidades é um dos grandes problemas que serão identificados no texto de Campofiorito. Ao citar, por exemplo, a “criatura de mentalidade débil”, o crítico dá abertura para posteriores análises de que suas palavras são preconceituosas. De fato são, quando são colocadas na atualidade, mas seriam elas preconceituosas na época em que o crítico as pronunciou? Essa é uma pergunta deveras importante, para evitar anacronismos. Não se pode esquecer de que a luta pela humanização dos manicômios inicia-se nessa época, inclusive por meio das propostas psiquiátricas de Jung¹²⁷, mas ela se torna efetiva e muda realmente a maneira de se pensar o “louco” somente em 1960, com o início da luta antimanicomial. Isso mostra a excelência de uma atitude contra tais tratamentos ainda em finais da década de 40 no Brasil,

¹²⁶ ¹²⁶ CAMPOFIORITO, Q. op. cit.

¹²⁷ Jung foi um grande apoiador do trabalho de Nise da Silveira, com quem a psiquiatra contava e cujas teorias foram base para muitos dos novos tratamentos que aplicou aos pacientes do Engenho de Dentro. Jung, inclusive, participou da inauguração do Museu de Imagens do Inconsciente, em 20 de maio de 1952. O acervo do Museu conta com obras de Adelina Gomes, Carlos Pertuis, Emygdio de Barros, Fernando Diniz e Octávio Inácio. Em 1980, foi publicado, pelo Ministério da Educação e Cultura e pela FUNARTE, a Coleção Museus Brasileiros. O Museu de Imagens do Inconsciente recebeu o segundo volume, que possui texto introdutório de Mário Pedrosa, histórico feito por Nise da Silveira e estudos das obras e dos artistas feitos por vários críticos, como Ferreira Gullar, Sérgio Milliet e José Lins do Rego. Por seu valor artístico e científico, foram tombadas pelo Iphan, em 2003, oito coleções individuais, uma coleção de seis autores e outras 53.133 obras. Atualmente, as coleções principais são as de Adelina Gomes, Artur Amora, Carlos Pertuis, Fernando Diniz, Isaac Liberato, Octávio Inácio, Raphael Domingues e Emygdio de Barros. Para mais informações sobre o Museu, ver: Museu de Imagens do Inconsciente. Disponível em <http://www.museuimagensdoinconsciente.org.br> Acesso em 12 maio 2013.

ainda mais ao pensar que tal propósito só surgiria, efetivamente, em centros como a Europa, quase dez anos mais tarde.

A luta antimanicomial, que surge na Europa na década de 1960, ia além a humanização dos manicômios, mas pregava uma maneira diferente de se perceber a “loucura”, que já não recebia mais tal nomenclatura preconceituosa (visto que não se tratavam de “loucos”, e sim de pessoas que tinham formas diferentes de perceber a realidade, o que não fazia delas “loucas”). A partir desse pensamento, iniciou-se uma luta contra as instituições mentais, os manicômios, pois as pessoas que percebiam a realidade de forma diferente não precisavam ser internadas, apenas necessitavam de um tratamento terapêutico para que conseguissem se adequar às condições sociais em que viviam. A realidade da sociedade moderna era a pura “loucura”, a distorção do mundo; o “louco” apenas vivia numa realidade pura que, por isso, entrava em constante choque com a sociedade em que vivia. Um dos grandes pensadores que encabeçou essa luta antimanicomial na Europa foi o filósofo Michel Foucault, e uma de suas grandes obras é exatamente a “*História da Loucura*”¹²⁸.

Pode-se inferir, no entanto, que as colocações de Campofiorito faziam parte de um imaginário da “loucura” que era muito constante na época. A sociedade brasileira ainda não havia se despedido dos preconceitos em relação à “loucura”, por isso a utilização de expressões como “débeis mentais”, como faz Campofiorito, não parecia despertar nenhum sentido de preconceito. É muito provável que a maior parte da sociedade brasileira da época visse e tratasse as doenças mentais e os doentes mentais da mesma maneira com que Campofiorito os tratava. É importante pontuar aqui a importância de distinguir estas questões para, além de evitar os anacronismos, mostrar que, mesmo as opiniões que hoje parecem “caducas” e antiquadas, são importantes para se construir um arcabouço teórico do estudo da crítica de arte no Brasil. As opiniões dos críticos estavam totalmente inseridas em seu contexto, e é naquele momento que fazem sentido e formam uma teia de pensamento responsável, cada uma com seu âmbito e graus diferentes, pela formação de várias noções e conceitos do mundo das artes que ecoaram desde aquele cenário artístico até os dias de hoje. A análise dessas diferenças de opinião, sem colocá-las num grau de certo ou errado, possibilita, na luz da história comparada, uma melhor abrangência da área de estudo, e, assim, propor que o estudo

¹²⁸ FOUCAULT, Michel. *História da Loucura na Idade Clássica*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.; Ver também FREINET, Célestin, sobre a pedagogia moderna. IN: FREINET, Célestin. *Ensaio de Psicologia Sensível*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

de intelectuais como Campofiorito seja colocado em foco novamente, pois tais escritos são de extrema importância no que condiz a formação de opinião do cenário artístico brasileiro, independente se suas colocações são “caducas” ou antiquadas para os olhos dos leitores de hoje.

Isso, de maneira alguma, retira o teor preconceituoso da fala do crítico, mas põe em dúvida que tais palavras sejam antiquadas. Apesar dos usos de termos polêmicos ao tratar tanto dos internos quanto de suas enfermidades, Campofiorito não nega, de forma alguma, em seu texto de 1947, a importância da exposição e da iniciativa dos psiquiatras que trabalharam para que a mesma ocorresse, e ainda fala que exposições como essa também teriam ocorrido em outros países, como nos Estados Unidos e na União Soviética. O crítico chega a apontar quais, em seu ponto de vista, seriam as qualidades importantes da mostra com relação ao estudo aprofundado das artes plásticas como um todo.

Não se trata, numa exposição semelhante, de apenas apreciar-se o fenômeno artístico. Conquanto este ofereça excelentes referências para um estudioso de Arte, é a função desta como elemento de extravasamento mental e sensorial, que cabe apreciar com a melhor insistência. O progresso da psiquiatria revela-nos essa força do subconsciente, que ao artista garante as melhores características de sua personalidade, e que no débil mental se torna em estado inconsciente, sem controle, e por isso de fácil extravasamento e absoluta eloquência psicológica.¹²⁹

Nesse trecho de 1947, Campofiorito já apresenta muitos de seus pensamentos no que concernem tanto à exposição quanto às obras expostas e são notáveis as defesas que faz do caráter científico da arte como terapia, e da manifestação do indivíduo – ainda que seja por Campofiorito caracterizado por “débil mental” – em sua produção artística. A posição em torno da mostra ser de grande teor científico, marca a crítica de Campofiorito. O crítico coloca que a grande excelência de mostras como a dos internos do Engenho de Dentro consiste na percepção de como a produção artística fluía dentro dos internos, e com isso poder-se-ia diferenciar a produção de outros artistas, para assim fazer um paralelo sobre como certas concepções plásticas dependem de uma força do subconsciente para serem praticadas, mas isso, segundo Campofiorito, não retira, de forma alguma, a necessidade do consciente, do racional, na produção do artista. Ele apenas deveria aprender mais sobre a movimentação do inconsciente para conseguir desenvolvê-la no campo artístico. Tal visão do

¹²⁹ CAMPOFIORITO, Q. Exposição do Centro Psiquiátrico. *O Jornal*, Rio de Janeiro, Sessão Artes Plásticas, 19 de fev. de 1947. (Acervo Quirino de Hilda Campofiorito, Solar do Jambeiro, Niterói-RJ)

crítico já demonstra como Campofiorito sempre prezará pela arte como ofício e pelo artista como profissional; ou seja, para produzir obras de teores artísticos era preciso mais do que a genialidade do inconsciente poderia proporcionar, era preciso aprendizagem, dedicação, estudo.

Esse se torna o tema da discussão que Pedrosa e Campofiorito tiveram quando os artistas do Engenho de Dentro expuseram seus trabalhos novamente, em 1949, na exposição “9 Artistas de Engenho de Dentro”¹³⁰. É preciso, no entanto, frisar que, no momento dessa segunda exposição, o debate crítico havia tomado um rumo diferente das discussões que ocorreram em 1947. Em 1949, a questão da abstração já tomava um grande e fundamental espaço no cenário artístico brasileiro, o que fez com que o debate em torno da arte incomum fosse muito mais complexo do que pudesse parecer. No momento da segunda exposição, houve a participação intensa do crítico de arte suíço Léon Degand, que era então diretor do Museu de Arte Moderna de São Paulo, que participou ativamente da construção de um novo vocabulário para as artes plásticas no Brasil, e que envolveria as expressões arte abstrata e abstrato-formal. Degand, acompanhado de Pedrosa, visitou as obras dos artistas do Engenho de Dentro e ficou maravilhado. A partir de então, com o apoio de Pedrosa e de outros, como o crítico Lourival Gomes Machado, propôs essa segunda exposição, que pretendia ter (e teve) uma abrangência muito maior do que a primeira¹³¹. A participação efetiva de todo o grupo que estava, naquele momento, inserido numa renovação do cenário artístico brasileiro que passaria, sem dúvida, pelo abstracionismo, não foi, nem poderia ter sido, bem recebida por críticos como Campofiorito, que eram abertamente contra a abstração formal e a favor do figurativismo e do realismo na pintura brasileira.

As críticas que Campofiorito faz em relação à exposição de 1949 não mudam no que concerne à experiência do inconsciente, na qual os artistas da época deveriam se basear para

¹³⁰ A exposição foi inaugurada em 12 de outubro de 1949, no grande salão do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Os artistas que expuseram foram: Adelina, Carlos, Emygdio, José, Kleber, Lúcio, Raphael, Vicente e Wilson. A seleção desses artistas ocorreu devido à repercussão da primeira exposição e em virtude dos artistas que mais se sobressaíram no olhar da crítica, sobretudo Emygdio de Barros e Raphael Domingues, que despertaram grande interesse não só de Pedrosa como de outros críticos. IN: SILVEIRA, Nise. *O Museu de Imagens do Inconsciente - histórico*. IN: FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTE (FUNARTE). Instituto Nacional de Artes Plásticas. *Museu de Imagens do Inconsciente*. Rio de Janeiro, 1980, 192p. (Col. Museus Brasileiros, 2) pp. 13 - 30.

¹³¹ Para mais sobre as exposições e sobre a questão da arte e “loucura” numa perspectiva de análise psicanalítica ver: DIONISIO, Gustavo Henrique. *O antídoto do mal: crítica de arte e loucura na modernidade brasileira*. 1. ed. Rio de Janeiro: FIOCRUZ, 2012. v. 1. 193p.

colherem mais informações sobre como se dava a produção artística. O crítico não nega a importância da mostra e também não toca diretamente na questão dos internos serem vistos como artistas. O que incomoda Campofiorito é o fato de que as obras tenham chamado mais a atenção por seu valor artístico do que pelo seu valor científico. Para o crítico, a exposição se centra no esforço de utilizar a arte como tratamento terapêutico para os internos, e de reforçar como essa ideia é importante para a ciência, para o tratamento médico. Mas a crítica brasileira não se pauta necessariamente nesse ponto. As obras ganharam outra análise, voltada totalmente para o ramo das artes, e não da medicina, como via Campofiorito. Essa relação era central para o crítico, pois a importância desses trabalhos residia mais em cunho científico do que artístico, e Campofiorito criticou abertamente aqueles que elevaram tais manifestações e fugiram totalmente da questão científica. Por essa tomada de posição, a de criticar os que exaltavam apenas as qualidades artísticas dos trabalhos, as críticas de Campofiorito ficaram conhecidas como as que negaram as qualidades artísticas dos trabalhos apresentados pelos artistas do Engenho de Dentro. Não é possível, no entanto, perceber nos textos de Campofiorito uma negação direta das propriedades artísticas dos artistas que expunham seus trabalhos. Na realidade, o crítico constrói, em várias críticas, uma ideia que já tinha sido apresentada por ele como essencial, em outros momentos: a de que a produção artística está ligada ao amadurecimento, ao estudo, à disciplina; e este é ponto central do crítico: o artista era um profissional. Por isso uma obra de arte poderia sim surgir dos trabalhos feitos pelos enfermos do Engenho de Dentro, mas isso não aconteceria sem nenhum pretexto, ou somente a partir da introdução da arte como forma terapêutica no cotidiano do paciente; mas essa relação com a arte teria de ser anterior, deveria haver uma conexão com a arte que possibilitasse um amadurecimento, um pré-conhecimento do *métier*.

A loucura pode não anular inteiramente a sensibilidade artística do indivíduo afetado em seu equilíbrio mental. Seus instantes de lucidez sempre lhe permitirão a fantasia artística, e ele poderá produzir coisa com algum interesse nesses momentos felizes. Mas para isso, parece-nos, deverá o enfermo já haver demonstrado curiosidade pela arte e havê-la mesmo praticado antes que a moléstia o atingisse. [...] Não apreciamos pois a superestimação da fantasia do esquizofrênico no terreno da arte, porque seria aceitar a existência de genialidade em qualquer doente desse mal que se dispusesse a desenhar, pintar ou modelar e a fixar nas características desses trabalhos, apenas as expressões de seus inconscientes pensamentos, e não

raras vezes a exibição involuntariamente incontida de seus excessos sensuais.¹³²

Aqui pode-se perceber duas considerações importantes que na realidade se coligam. A defesa do profissionalismo do artista por parte de Campofiorito está ligada, como dito anteriormente, ao amadurecimento, ao aprendizado. Por isso o crítico não aceita que uma pessoa que não tivesse tido nenhum contato com as artes fosse produtora de uma obra de arte. A negação aqui não está no conteúdo das obras expostas no Engenho de Dentro, e sim na apreciação do artista que poderia surgir sem um aprendizado, sem um *métier*. Essa noção iria de encontro à formação acadêmica, à arte ensinada e aprendida, feita de modelos e parâmetros já especificados. Daí que a noção de uma arte fruto do inconsciente e dele apenas, não fosse aceita inteiramente por Campofiorito. Isso alocaria a produção artística em terreno livre, independente de academias ou de escolas, e a produção artística não precisaria nem da lógica, nem da racionalidade.

As mostras dos artistas do Engenho de Dentro abrem a discussão a respeito da crise da racionalidade nas artes, o que leva, diretamente, à crise da representação e da figuração. Tanto é que Campofiorito percebe essa ligação e não deixa de fazer duras críticas ao processo que, para ele, parece surgir para “favorecer” outras expressões artísticas, numa referência clara ao abstracionismo formal. Campofiorito chega a dizer que o apoio incondicional da crítica aos trabalhos dos artistas do Engenho de Dentro soa como um “pretexto”¹³³ para o apoio que viria à arte abstrata.

Percorrendo essa exposição no Centro Psiquiátrico Nacional, tiramos conclusões excelentes sobre certas obsessões artísticas de indivíduos sãos, para quem a arte é um simples pesquisar de originalidades, um pretexto para escândalos sociais, pura e simplesmente uma exorbitância de liberdades intelectuais senão sensuais. Frutos dos tempos que correm, quando vemos a ciência avançar, sem, na mesma medida de progresso, socorrer o homem na altura de suas reais possibilidades¹³⁴.

Nesse trecho há uma alusão direta às correntes abstratas e à discussão que se daria a partir de então no cenário artístico brasileiro. As exposições do Engenho de Dentro

¹³² CAMPOFIORITO, Q. Arte e psiquiatria. *O Jornal*, Rio de Janeiro, Sessão Artes Plásticas, 04 de dez. de 1949. (Acervo Quirino de Hilda Campofiorito, Solar do Jambeiro, Niterói-RJ)

¹³³ CAMPOFIORITO, Q. Arte e ciência. *O Jornal*, Rio de Janeiro, Sessão Artes Plásticas, 11 de dez. de 1949. (Acervo Quirino de Hilda Campofiorito, Solar do Jambeiro, Niterói-RJ)

¹³⁴ Idem.

acompanharam esses embates, inclusive com a participação de Léon Degand, que foi figura importante, como veremos no próximo capítulo, para que a questão da arte abstrata fosse discutida e inserida no Brasil.

As questões da racionalidade e da quebra dos modelos de produção artística da época estavam presentes na exposição das obras feitas pelos pacientes do Engenho de Dentro. Por isso, e pela sua importância na conjuntura estética brasileira, Pedrosa apoia os trabalhos, pois eles corroboram com a ideia que o crítico tinha da arte – livre, independente – e de sua função – a de propagar a apreciação sensorial em todos os níveis. Em crítica datada de 14 de dezembro de 1949, apenas alguns dias após as declarações de Campofiorito, Pedrosa rebate o crítico e suas indagações. O que é apontado no texto publicado no “*Correio da Manhã*” concerne principalmente à maneira como Campofiorito se coloca em relação aos internos, o uso da palavra “débeis mentais”, e a atribuição dos trabalhos dos artistas como obras de arte. Pedrosa questiona: por que não podem ser aceitos? Por que não pode a crítica atestá-los como obras significativas, e os produtores das mesmas como grandes artistas? Pela primeira vez, Pedrosa cita diretamente Campofiorito, e coloca sua opinião, juntamente com a de outros críticos, como uma opinião preconceituosa e caduca, que em alguns momentos beira à hostilidade.¹³⁵

Nise da Silveira passa a explicar para os Campofioritos espantados a razão de ser daquela atribuição, e escreve: “Talvez esta opinião de um conhecedor de arte deixe muita gente surpreendida e perturbada. É que os loucos são considerados comumente seres embrutecidos e absurdos. Custará admitir que indivíduos assim rotulados em hospícios sejam capazes de realizar alguma coisa comparável às criações de legítimos artistas, - que se afirmem justo no domínio da arte, a mais alta atividade humana.

Está vendo, Campofiorito, a resposta do psiquiatra que você procurava? Todo o trabalho da Dra. Nise da Silveira consistiu precisamente em demonstrar a razão pela qual é possível ser-se louco e artista ao mesmo tempo. Ela quis demonstrar precisamente que não há razão para espanto com tal afirmação.¹³⁶

A maneira como Pedrosa cita o nome do crítico no plural – “os Campofioritos espantados” – denota claramente que a opinião do crítico não era isolada, e sua crítica se fazia a todos os que pensavam como ele, que poderiam ser quaisquer pessoas, inclusive aquelas que

¹³⁵ PEDROSA, Mário. Os artistas do Engenho de Dentro. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, Sessão Artes Plásticas, 14 de dez. de 1949. (Acervo Biblioteca Nacional, Hemeroteca Digital)

¹³⁶ Idem.

não tivessem um contato permanente com as questões artísticas. Os Campofioritos espantados, na realidade, nada mais poderiam ser do que uma parte, que parecia ser grande, da sociedade brasileira que estava sim inconformada com a atenção que os “loucos” do Engenho de Dentro então recebiam. O fato de tais internos poderem exercer a atividade que mais se liga à expressão humana, àquela que nos faz racionais e pensantes, intelectuais, se chocava diretamente com a realidade cultural e social de então. Esse choque era fundamental para a opinião de Pedrosa, que se opunha diretamente ao ensino acadêmico, à arte que só servia a uma pequena elite.

É importante pontuar que Campofiorito também brigava, à sua maneira, pela renovação do ensino artístico no Brasil. Para ele, a academia de então só satisfazia as necessidades do século XIX; daí sua busca por uma renovação, que só era possível por ele acreditar no ensino de Artes como fonte fundamental para a produção artística, o que também justifica sua defesa da profissionalização do artista.

É possível perceber que a discussão em torno da produção artística pendia da concepção de Pedrosa – arte independente, livre, sujeita aos sentidos – à de Campofiorito – ligada ao amadurecimento, ao estudo, à disciplina. Esses são os motivos que servirão de base para a maioria das divergências dos críticos e das discussões que seguiram. Logicamente, o contexto de 1949¹³⁷, que marcou a chegada definitiva do abstracionismo no território nacional, foi turbulento para ambos os críticos, e provocou uma guinada no cenário artístico brasileiro, mudando diretamente a opinião da crítica de arte.

Nesse sentido, a exposição do Engenho de Dentro também possibilitou uma nova abordagem da arte por Pedrosa, que mais tarde seria duramente criticada não só por Campofiorito, como por outros críticos. As problemáticas que surgem com as questões em torno da arte virgem, como cunhou Pedrosa, ou da arte dos “loucos”, como disse Campofiorito, serão constantes a partir de então. A crise da racionalidade na arte, que aqui é demonstrada diretamente pelo trabalhos dos internos do Engenho de Dentro, afeta diretamente o curso da opinião crítica, que de um lado se posiciona a favor de uma renovação no campo artístico – o que possibilitaria uma revolução dos sentidos através da forma pura –, e do outro não pretende se desvencilhar do aparato teórico envolto nos preceitos da figuração e da arte

¹³⁷ Essa questão será abordada isoladamente na parte 3, no qual será discutido o contexto de 1949 e as discussões em torno da arte abstrata e da figuração.

como profissão. Trata-se, se ampliado o contexto, de uma grande crise do ensino acadêmico das artes, que nesse momento se vê engessado por moldes modernos, mas que ao mesmo tempo parecem antiquados ao olhar contemporâneo. Não é à toa que a maioria das vanguardas artísticas brasileiras, aqui citando a Semana de Arte Moderna e as vanguardas abstrato-formais, surgem fora da academia, o que também está ligado à ascensão da cidade de São Paulo no cenário artístico brasileiro.

Todo esse contexto está relacionado diretamente ao surgimento das correntes abstrato-formais no Brasil. A partir de então os críticos tomaram suas posições a favor da abstração ou da figuração, numa batalha entre racionalidade e inconsciente. Tal contexto será a base para entender as questões da arte como *métier*, do autodidatismo e da arte primitiva que, assim como a arte virgem, são um importante divisor de águas para se definirem as questões em torno da arte abstrata e seus fundamentos. Tais questões serão abordadas, neste trabalho, a partir da obra da pintora Djanira.

2.3 O dilema do primitivismo e a construção da abstração.

Cada crítico utiliza de sua bagagem teórica, de suas experiências pessoais e de suas convicções sociopolíticas para analisar seja uma única obra, um único artista, seja um movimento ou até mesmo uma época. Os conceitos que aparecem em cada uma dessas análises sobre cada tipo de manifestação artística, quando comparados, podem oferecer uma nova perspectiva do olhar do crítico sobre a arte.

No início deste trabalho, pôde-se compreender como os conceitos de paisagem, ou pintura de paisagem, são construídos no pensamento de cada crítico, o que será fundamental para entendermos o cerne de outras discussões que Pedrosa e Campofiorito encabeçaram, como o debate em torno do abstracionismo e da arte bruta, em finais da década de 1940 e início da década de 1950. Para seguir a mesma linha de análise, procurou-se, em outras discussões protagonizadas pelos críticos, como as análises da pintura de paisagem e da questão da arte e “loucura”, conceitos que poderiam definir como surgem as preferências por determinados temas, além da maneira como estas mesmas escolhas temáticas são inseridas no embasamento teórico de cada um dos críticos, e como o definem.

Um dos temas discutidos pelos críticos e que chama a atenção foi a questão do primitivismo na obra da pintora Djanira. A ideia central para analisar o debate entre Pedrosa e Campofiorito ainda se baseia na procura tanto de divergências quanto de semelhanças, no sentido de buscar um entendimento de conceitos gerais, como o de arte primitiva e arte naif, que aparecem nos textos críticos que analisam um artista, obra ou movimento, no intuito de identificar como cada crítico utiliza estes conceitos em seus escritos sobre as artes. As noções de primitivismo e naif serão discutidas com base em dois textos de Pedrosa: o artigo “Djanira”, publicado em 30 de maio de 1948 e “Djanira”, datado de 1958, ambos publicados no jornal carioca *Correio da Manhã*; e dois de Campofiorito: “Pintores Brasileiros: Djanira”, publicado em 6 de junho de 1948, e “Djanira”, publicado em 4 de junho de 1952, ambos no periódico também carioca *O Jornal*.

O termo “arte primitiva” foi utilizado primeiramente no século XVI para definir os artistas que atuaram no período da Renascença, ou seja, os pintores e escultores que atuaram entre os séculos XIII e XV.

Nessa acepção, que tem vigência até o fim do século XIX, a produção dos artistas primitivos - buscando mais naturalismo, porém ainda bastante estilizada - é vista como precursora da arte desenvolvida a partir de 1500 e que, guiada pelos modelos da arte clássica, se caracteriza pelo aperfeiçoamento da imitação naturalista da natureza.¹³⁸

Ainda no século XIX a utilização do conceito sofre uma modificação, para tratar de trabalhos como os de Gauguin¹³⁹ e Émile Bernard. O termo fora apropriado para descrever um tipo de arte tipicamente moderna, e sua definição não está baseada somente no naturalismo, mas agora o termo define também, ou melhor, conjuntamente, as pinturas que tratavam de temas que fugiam do arcabouço civilizatório, ou seja, obras que representavam locais onde a civilização, no caso a Europeia, não havia chegado. Os artistas do século XIX, como Gauguin e Bernard, que deixaram Paris e outros grandes centros da época para pintar em pequenos lugarejos da Europa, tiveram suas obras analisadas com o termo arte primitiva.

¹³⁸ ARTE PRIMITIVA. ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL DE ARTES VISUAIS. Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=3183. Acesso em 23 fev. 2013.

¹³⁹ Para acompanhar a leitura sobre Gauguin, utilize as figuras 22 e 23 do caderno de imagens, p. 190 deste trabalho.

Gill Perry¹⁴⁰ apresenta uma análise importante sobre a questão do primitivismo no início da pintura moderna na França e aponta que a problematização deve partir não só dos temas utilizados para compor as obras, mas também o que estava por trás do que foi cunhado como movimento modernista, e o que pensavam os artistas ditos “modernistas” ao deixarem os grandes centros europeus.

Crescentemente, formas de representação que se opunham explícita ou implicitamente à cultura ocidental urbana coexistiram com aquelas noções oitocentistas de modernidade que estavam preocupadas com o potencial estético dos temas urbanos. Muitos artistas que hoje denominados “modernos” na verdade se opuseram ao processo de modernização (entendido como as forças de industrialização e urbanização na sociedade capitalista ocidental).

Essa posição assumiu com frequência a forma de uma discriminação positiva em favos dos chamados temas e técnicas “primitivos”.¹⁴¹

Para Perry, a questão do primitivismo, que é antecipada pela geração de Gauguin, está relacionada às obras que se baseariam não somente em temas primitivos, como também em temas não-ocidentais, ou seja, não eram somente as obras que continham temas tribais, africanos, indígenas, mas também as que abrangiam qualquer noção oposta àquela de civilização, de urbanização. Perry aponta que a questão do primitivismo, em artistas como Gauguin e Bernard, está intimamente ligada ao que o autor pontua como o “ir embora”, que se relaciona a deixar grandes centros e mudar-se para pequenos povoados pela Europa, como fizeram os dois artistas quando deixaram Paris e foram morar na Bretanha, pequena cidadela francesa.¹⁴²

Perry demonstra que essa noção de primitivismo, utilizada na leitura das obras de Gauguin e Bernard, nada mais é que uma inter-relação do conceito utilizado ainda no século XVI, de uma arte que está intimamente relacionada com o naturalismo, com a questão da urbanização europeia, quando tudo o que não está no centro da civilização é colocado como primitivo. Essa inter-relação que forma o conceito de primitivismo, para Perry, funciona como uma preparação para o que mais tarde, com o advento da pintura impressionista francesa e do expressionismo alemão representado na figura de Van Gogh, será entendido como moderno.

¹⁴⁰ Gill Perry é professor de História da Arte na Open University, no Reino Unido. O artigo supracitado foi publicado pela primeira vez em 1993.

¹⁴¹ PERRY, Gill. *O primitivismo e o “moderno”*. In: HARRISON, C.; FRASCINA, F.; PERRY, G. *Primitivismo, cubismo, abstração. Começo do século XX*. Trad. Otacílio Nunes. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1998, p. 3.

¹⁴² Idem, p. 8.

Na obra bretã de Gauguin e de alguns de seus contemporâneos os discursos do “primitivismo” podem ser entendidos como funcionando em vários níveis inter-relacionados. Primeiramente vimos que a arte e os escritos de Gauguin participam da reconstrução da cultura bretã como essencialmente atrasada, selvagem e supersticiosa, como o “outro” da sofisticada Paris urbana (uma cultura do *bretonisme*). Em segundo lugar, há um outro nível de significado na adoção por Gauguin de certos artifícios técnicos. Ele envolve a ideia do potencial expressivo superior das formas distorcidas e simplificadas, e a ideia relacionada de que os artistas modernos de vanguarda se distinguem por sua capacidade criativa para produzir essas distorções não-naturalistas, para recapturar de algum modo uma essência ou modo de expressão “primitivos”.¹⁴³

Aliada a essa noção de primitivismo que se relaciona com a questão do “não-civilizado” ou “não-ocidental”, será possível perceber, mais à frente, a questão da essência da forma, ou, como apontou Perry, de um modo de expressão primitivo relacionado diretamente com a forma, como no Cubismo, por exemplo, e as questões em torno da essência da forma e da pesquisa feita pelos artistas na procura da forma pura, essas seriam as bases do surgimento da pintura abstrata. Aqui pode-se perceber que o surgimento desta pintura primitiva do séc. XX está intimamente conectado com as questões centrais da pintura abstrata. Essa correlação aparece em outras discussões, como a feita por Argan, que deixa clara a importância do primitivismo na busca por novas teorias para o mundo das artes e, também, novas técnicas de pintura. Neste caso o nome de Gauguin sempre aparece como referência.

Giulio Carlo Argan, em 1988, ao discutir o trabalho de Gauguin, aponta não somente a importância do artista em “incluir as expressões dos primitivos, pelo menos em igualdade de valor, às das culturas clássicas.”¹⁴⁴. Argan também pontua a relação de Gauguin não só com as viagens à Bretanha, mas também com suas incursões à Martinica e à Polinésia, e sua incessante busca por novas expressões para a sua pintura, que se assemelham a grandes pesquisas de campo.

Não quis trabalhar em Paris, e foi inicialmente para a Bretanha, a seguir para o Panamá e a Martinica, e finalmente para o Taiti. Não são fugas como as de Rimbaud, o qual, ao ir para a África, renuncia à poesia; são viagens de trabalho. [...] Com efeito, em sua primeira evasão dirige-se para a Bretanha, na França do Norte. Seu entusiasmo pela natureza e o povos de terras

¹⁴³ PERRY, Gill, 1998, p. 27.

¹⁴⁴ ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. Trad. Denise Bottmann e Frederico Carotti. 2 reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 130.

distantes não é uma retomada do exotismo romântico: na Martinica e na Polinésia, não procura algo novo ou diferente, mas a realidade profunda do próprio ser. Não explora o mundo em busca de sensações novas, explora a si mesmo para descobrir as origens, os motivos de suas sensações.¹⁴⁵

A grande pesquisa de Gauguin marca, ainda no século XIX, a crise do racionalismo. Sua pesquisa, diretamente ligada à reinvenção da imaginação, que até então aparecia abafada pelo intelecto, marca a busca de expressões que não se baseiam apenas na racionalidade, ou que não resultam apenas dela; mas sim que evoluem através da memória, ou, conforme Argan: “Ele defende que se deve pintar de memória, e não ao vivo, e na chamada barbárie dos primitivos reencontra a juventude, um tempo perdido.”¹⁴⁶ Argan ainda considera que tal necessidade de se basear na imaginação é um dos rompimentos da pintura moderna com o próprio mundo civilizado, ou seja, com o pensamento racionalista.

Na poética de Gauguin, sente-se fortemente uma exigência ética que leva a uma intervenção direta nas situações (e não a fúteis evasões). Se, para dar um sentido à função da imaginação, é preciso afastar-se da sociedade moderna, é porque nela não há mais espaço nem tempo para a imaginação. Sua vontade de “rejuvenescer” numa mítica barbárie é uma sugestão ao mundo “civilizado” para que inverta sua rota. E tal sugestão era particularmente oportuna num momento em que o mundo civilizado sustentava seu progresso sobre o não-civilizado, o escândalo moral do colonialismo.¹⁴⁷

Tanto a questão do primitivismo de Gauguin, quanto o contexto de crise da racionalidade, ligam-se a outro termo surgido também no século XIX, o de arte naïf. Sinônimo de arte ingênua, utilizado para descrever obras de artistas autodidatas, que não possuíam formação acadêmica, o termo também surge no momento da busca por diferentes modelos de sociedades.

Historiquement, le concept d'art naïf, fut créé, avec une connotation positive; à partir des hypothèses de l'art naturel des philosophes des lumières et il fut ensuite repris, en tant que mythe de l'évasion, par les decadentistes et le symbolistes, jusqu'à sa concrétisation dans l'art de Gauguin, dans sa recherche d'un modèle de culture différent du modèle européen.¹⁴⁸

¹⁴⁵ ARGAN, Giulio Carlo, 1993, p. 130.

¹⁴⁶ Idem, p. 131.

¹⁴⁷ ARGAN, op. cit., p. 131.

¹⁴⁸ “Historicamente, o conceito de arte naïf foi criado com uma conotação positiva, à partir das hipóteses da arte natural dos filósofos do iluminismo e foi em seguida retomado, como mito da evasão pelos decadentistas e pelos simbolistas, até sua concretização na arte de Gauguin e sua pesquisa de um modelo de cultura diferente do modelo europeu.” Tradução do autor. In: NAIF. ENCICLOPÉDIE DE L'ART. 2 ed. France: Garzanti Editore, 2000.

Argan observa que tal admiração pela obra de artistas conhecidos pelo seu autodidatismo é um dos sintomas de uma sociedade que está em constante crise com o racionalismo, uma sociedade que busca, de alguma forma, um modelo diferente da sociedade civilizada e urbana de finais do século XIX.

No momento em que a arte se qualifica como atividade intelectual no nível mais elevado, sente-se a necessidade de distingui-la da cultura oficial ou burguesa por uma característica própria de espontaneidade criativa; afirma-se em suma, que a arte pode existir mesmo sem, mesmo contra aquela cultura. Do culto romântico pela arte medieval, indevidamente definida como “primitiva”, passa-se ao interesse pelo artista inculto, ingênuo, popular, devendo esta última definição ser sumariamente excluída, devido à longa série dos naïfs que despertam o entusiasmo de uma sociedade saturada de intelectualismo, dir-se-ia que pelo prazer da autopunição.¹⁴⁹

Um dos grandes nomes relacionados com a arte naif foi o pintor francês Henri Rousseau, conhecido como Le Douanier. O colecionador e teórico alemão Wilhelm Uhde (1874 - 1947) foi um dos evidenciadores de Rousseau e o primeiro a dar voz aos seus trabalhos – e, inclusive, o primeiro a se utilizar do termo arte naif para descrever as obras do artista. Rousseau ficou conhecido pelo seu autodidatismo, e por ser o pintor que abandonou, aos quarenta anos, seus afazeres como fiscal de impostos, para se dedicar à arte. Sem nenhuma formação institucional, cujos resultados se faziam presentes nos grandes salões da época, a obra de Rousseau transbordava uma pintura que não tinha as bases acadêmicas, os moldes do ensino das Academias de Belas Artes, e que expressava uma cultura não-oficial, que fugia totalmente do ambiente da civilizada e urbana Paris em finais do século XIX. Seu autodidatismo não se ligava de maneira nenhuma a uma ignorância, mas sim a um tipo de expressão que não estava em conexão com a Europa civilizada, urbana. A análise de Giulio Carlo Argan sobre a obra de Rousseau também aponta a importância da ascensão da arte naif sobre as vanguardas que surgem nos anos de 1910, como o Cubismo, e deixa claro como a discussão em torno da arte primitiva (da fuga da civilização em busca da não-civilização) e da arte naif (da busca do ingênuo através do autodidatismo), estão ligadas a um contexto de crise do modelo racional iluminista.

É mais correto enquadrar o “caso Rousseau” numa situação cultural agora caracterizada pela aversão à civilização industrial, na qual já amadureciam

¹⁴⁹ ARGAN, op. cit., p. 134.

os germes da revolta intelectual que eclodiria por volta de 1910, com os movimentos de franca ruptura, como o Cubismo e as várias “vanguardas” europeias.

Os anos do “caso Rousseau” coincidem com a fuga de Gauguin para o Taiti e de Rimbaud para a África; se um Gauguin rejeita os trastes de uma falsa cultura para recuperar nas ilhas do Pacífico uma virgindade de primitivo, como deixar de aplaudir o surgimento, no coração de Paris, de um artista virgem e primitivo? Logo mais, crer-se-á descobrir a arte pura na escultura negra: o “caso Rousseau” é o antecedente direto da crise cultural que levará Picasso a refazer *Les demoiselles d’Avignon* (1907) segundo o modelo negro.¹⁵⁰

A discussão em torno dos termos arte primitiva e arte naif percorre não só o século XIX como o século XX, e não poucas vezes os termos se confundem. Atentos às discussões que circulavam na Europa no início do século XX, as noções de primitivismo e naif no âmbito artístico, alcançaram os interesses dos artistas e críticos de arte no Brasil. Desde os anos 1930, as discussões sobre primitivismo começam a aparecer nos escritos sobre arte. Mário de Andrade, num ensaio sobre Aleijadinho, de 1928¹⁵¹, já sinalizava uma preocupação nesses termos para qualificar a obra do escultor mineiro do XVIII. Pouco depois, o artista Cardosinho despontava como um interessante caso de autodidatismo e expressão popular. Nestes anos artistas e expressões regionais como Mestre Vitalino ou as ilustrações da literatura de cordel ganham visibilidade nos meios cultos.

No Brasil, no final da década de 1940, muitos críticos se depararam com os conceitos de arte primitiva e arte naif. Desde aquela época, até o presente momento, tais conceitos tendem a ser utilizados ao mesmo tempo para descrever um movimento e a produção de um artista. A análise da crítica sobre a obra da pintora brasileira Djanira é um desses exemplos, visto que a crítica sobre a obra da pintora se relaciona tanto com a questão do não-civilizado, a questão do aspecto plástico, da proposital distorção das formas que capturariam uma essência primitiva, quanto com a arte naif, ou seja, a arte feita por autodidatas.

Ao analisar o viés biográfico, a história de Djanira tem sua semelhança com a daquele que foi considerado naif por excelência pela historiografia da arte, Henri Rousseau. Nascida em Avaré, estado de São Paulo, no ano de 1914, Djanira, assim como Rousseau, não começa sua vida profissional como pintora, mas sim como costureira. Ainda jovem, adoece dos pulmões e passa alguns meses em um sanatório em São José dos Campos (SP) em 1939.

¹⁵⁰ ARGAN, op. cit., p. 134-135.

¹⁵¹ ANDRADE, Mário de. *Aspectos das artes plásticas no Brasil*. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1975.

Nesse momento, Djanira consegue exteriorizar, pela primeira vez, sua vocação para as artes. Passa a viver no Rio e implanta em sua casa uma pequena pensão, que seria o meio propício para sua empreitada no mundo da pintura. Em sua pensão no bairro de Santa Teresa, conhece o hóspede Emeric Marcier, em 1940, pintor que marcará a vida de Djanira, que acaba por ter aulas de pintura ministradas por Marcier. Em 1942, a artista já começava a ganhar espaço. Expõe na Divisão Moderna do Salão Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro e assim começa a ver sua carreira como pintora se aprimorar. Expõe em Salões no Brasil e no exterior, e em 1945 viaja para os Estados Unidos. Em 1952, ganha finalmente a medalha de ouro no Salão Nacional de Arte Moderna do Rio de Janeiro, e por esse recebe o prêmio de viagem pelo país. Em 1958, Djanira já é uma artista de renome nacional, e o Museu de Arte Moderna promove uma grande exposição individual da artista. Ainda em 58, Djanira foi uma entre os cinco artistas a representar a arte brasileira no Prêmio Internacional Guggenheim, em Nova York.¹⁵²

Pedrosa e Campofiorito não foram os únicos a discutir em torno da obra da artista. Críticos como Flávio Aquino e Rubem Navarra também teceram opiniões sobre a obra da pintora, e também discutiram a alcunha de “primitiva” que Djanira teria ganho ao longo dos anos. A questão do primitivismo em Djanira¹⁵³ é discutida com muito empenho pelo crítico Mário Barata¹⁵⁴, em catálogo da artista, publicado pelo Museu Nacional de Belas Artes, em 2005¹⁵⁵. Em seu texto sobre a pintora, Barata expõe a opinião dos críticos em relação ao primitivismo em Djanira e faz uma análise pontual de suas obras, a fim de colocar um ponto final na discussão. O autor aponta que a questão do primitivismo foi levantada inicialmente pelos acadêmicos¹⁵⁶; e Campofiorito, um dos críticos que aparece sempre ao lado da alcunha de “acadêmico”, foi um dos que atribuiu o título de primitiva à pintora.

¹⁵² Para mais sobre a biografia de Djanira, ver: BARATA, Mário. *Djanira: época, vida e obra*. In: XEXÉO, Pedro Martins Caldas; BARATA, Mário; ABREU, Laura Maria Neves de. *A arte sob o olhar de Djanira*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul Design e Editora LTDA, 2005. (Coleção Museu Nacional de Belas Artes).

¹⁵³ Para acompanhar a leitura das críticas sobre o trabalho de Djanira, utilize as figuras 24 a 27 do caderno de imagens, pp. 191 - 192 deste trabalho.

¹⁵⁴ É importante lembrar que Mário Barata era contemporâneo de Pedrosa e Campofiorito; porém, o texto aqui analisado é de 2005.

¹⁵⁵ BARATA, Mário. *Djanira: época, vida e obra*. In: XEXÉO, Pedro Martins Caldas, BARATA, Mário, ABREU, Laura Maria Neves de. *A arte sob o olhar de Djanira*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul Design e Editora LTDA, 2005, p. 27-41. (Coleção Museu Nacional de Belas Artes).

¹⁵⁶ BARATA, 2005, p. 27.

A colocação de Barata sobre os críticos “acadêmicos” apresenta de antemão uma problemática latente no estudo da história da crítica de arte no Brasil. Tornou-se comum a divisão entre críticos ditos “acadêmicos” e os críticos “modernos”. Esse tipo de divisão, na realidade, apenas mascara a problematização do trabalho dos críticos, pois, nesse momento, tais intelectuais (a maioria deles) tratavam da modernidade, porém são diferentes olhares sobre a modernidade, e até mesmo diferentes modernidades. Barata não aprofunda sua análise na questão da divisão de pensamento entre os críticos; mas ao colocar, por exemplo, Campofiorito e Flávio Aquino e suas respectivas opiniões sobre o primitivismo em Djanira, de certo, já abre uma leitura que sugere os críticos ditos “acadêmicos” e os “modernos”.

Barata analisa, juntamente com os trabalhos de Djanira, a opinião da crítica, para chegar a uma conclusão importante. O trabalho da pintora tem duas fases; numa primeira, pode-se perceber a expressão primitivista composta de pinturas infantis e de expressões da cultura brasileira, onde a figura ainda é central no tema e o traço da pintora se apresenta mais cru, irregular, acabam por desaparecer aos poucos; o que é praticamente anulado em sua segunda fase, quando sua pintura fica mais dinâmica e consistente, no que condiz a técnica. Seu traço já é menos acentuado e os motivos também mudam; nesse ponto a figura já não aparece como parte central de suas pinturas. Porém, essa talvez não seja a análise mais importante para esta pesquisa, mas sim a maneira como Barata expõe o pensamento dos críticos que analisaram o trabalho de Djanira, bem como a maneira com que, como crítico, expõe suas colocações sobre o primitivismo – e sua colocação, feita em 2005, é importantíssima para a análise do conceito de primitivismo.

Os “primitivos” no sentido de arte contemporânea nossa e não no da História da Arte são artistas que mantêm ou preservam a sua imagem fixada sempre nos mesmos termos, e esse é um dos pontos essenciais no julgamento aberto desse problema crítico em artistas como Djanira.¹⁵⁷

O entendimento de primitivismo colocado por Barata, de que a arte primitiva seria aquela que “mantém a imagem fixada sempre nos mesmos termos” difere-se do primitivismo tanto na leitura de Campofiorito quanto na leitura de Pedrosa. Neste ponto é importante perceber como a leitura da obra de Djanira feita pelos críticos se modifica no período de 10 anos, como também mudam as discussões em torno dos termos primitivismo e naif. As

¹⁵⁷ BARATA, *op. cit.*, p.27.

primeiras críticas de Pedrosa e Campofiorito datam de 1948; em 1952, temos mais uma crítica de Campofiorito, e, em 1958, novamente ambos os críticos escrevem sobre a obra da artista. Cronologicamente, a discussão em torno da obra da pintora está ligada à própria discussão da arte primitiva e da arte naif não só no Brasil como internacionalmente.

No ano de 1948, Campofiorito publicou um texto sobre a exposição da pintora no Ministério de Educação e Saúde, em que discute primeiramente sobre a estada da pintora nos Estados Unidos e comenta como sua obra foi bem recebida naquele país. Nesse artigo o crítico aponta que, antes de visitar os Estados Unidos, Djanira teria se apresentado durante vários anos na Divisão Moderna do Salão Nacional de Belas Artes e que teve “merecido destaque por sua expressão primitiva.”¹⁵⁸. Campofiorito não deixa de analisar Djanira por seu autodidatismo e pela influência que artistas como Marcier tiveram em sua carreira. Neste momento o crítico pontua que os artistas que acompanharam o trabalho de Djanira, como Marcier, são também as bases de sua pintura e, provavelmente, a principal influência para que a sua produção fosse cunhada como primitiva.

Dedicou-se a alguns cursos técnicos de arte, apurando seus conhecimentos profissionais. Coisa importante esta, pois Djanira é artista de formação autodidata. Até essa viagem tudo aprendera de sua arte, apenas por intuição e a guia de dois ou três artistas que propositadamente cultivaram-lhe sempre o instinto primitivo.¹⁵⁹

É interessante perceber como Campofiorito liga tema do primitivismo não só à veia autodidata e ingênua de Djanira, mas coloca tal primitivismo como uma questão de formação, a qual foi possibilitada pela convivência da artista com outros pintores renomados, como o próprio Marcier, e futuramente Milton Dacosta, o primeiro tendo influência decisiva na iniciação artística de Djanira, como é apontado nesse mesmo texto pelo crítico. Campofiorito continua sua análise sobre a pintora e termina apontando que a grande proposta de Djanira se esconde através dos assuntos comoventes e da maneira como a pintora expressa cada uma das cenas que envolvem suas telas.

¹⁵⁸ CAMPOFIORITO, Q. Djanira. *O Jornal*, Rio de Janeiro, Sessão Artes Plásticas, 06 jun. 1948. (Acervo Quirino e Hilda Campofiorito, Solar do Jambeiro, Niterói - RJ).

¹⁵⁹ CAMPOFIORITO, Q, op. Cit.

Sempre os assuntos de comovente candura são a inspiração de suas composições. Se alguma tragédia atinge o seu estado emocional, a pintora traduz em gestos de bondade e de alegria, sempre muito humanos e com essa singeleza de imaginação que os auto didatas sabem cultivar instintivamente. Observando sua obra atual, reconhece-se como Djanira cultivou a observação do movimento, da forma e da cor. Seu desenho apurou-se e lhe permite expressões mais comunicativas. A côr vence recursos plásticos-pitorescos também de maior sedução.¹⁶⁰

Algumas vezes a análise de Campofiorito se funde à noção de primitivismo arraigada no século XIX, do pitoresco, da visão eurocêntrica de que tudo aquilo que foge ao espírito civilizador tem sua raiz primitiva. O crítico vê Djanira como a grande pintora do popular. Nos textos de Campofiorito analisados, em nenhum momento o crítico utiliza a palavra arte naif para abordar o trabalho da pintora, mesmo o termo já tendo sido amplamente utilizado no século XIX. Mas, em seu texto de 1958, o crítico faz uma grande introdução da pintura primitiva através da figura de Rousseau, e inclusive cita o pintor em sua crítica; ou seja, o naif, na leitura de Campofiorito, é o primitivo.

Ainda no texto de 1948 é interessante perceber que Campofiorito destaca a questão da recepção da obra de Djanira nos Estados Unidos, num momento em que a *action painting*¹⁶¹ de Jackson Pollock, pintura de base instintivamente abstrata, estava em pleno surgimento. O interesse norte-americano pela obra de Djanira está ligado à maneira como a arte brasileira era vista pelos olhos internacionais, como uma produção exótica, tropical; ou seja, tudo o que a pintura de Djanira possibilitava, então.

Seus pincéis não repousaram em Nova York, pois pintou inúmeras telas que agora nos revela em sua exposição. Uma parte delas ficou em galerias particulares de várias cidades norte-americanas. Traçando o seu retrato biográfico, e para que apenas os fatos possam nele aparecer para fazer o elogio da artista, faz-se forçoso dizer que Djanira teve seus quadros

¹⁶⁰ CAMPOFIORITO, Q, op. Cit.

¹⁶¹ Sobre a *action painting*, cujo nome principal foi o de Jackson Pollock, podemos citar Argan: “A *action painting* americana não representa uma realidade objetiva ou subjetiva: descarrega uma tensão que se acumulou no artista. É ação não-projetada numa sociedade em que tudo é projetado; é reação violenta do artista-intelectual contra o artista-técnico, o desenhista industrial que se integrou ao sistema e dedica-se a tornar os produtos de consumo mais apetecíveis.” (ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. Trad. Denise Bottmann e Frederico Carotti. 2 reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 622). Para mais sobre o tema, ver: GREENBERG, Clement. *Arte e cultura: ensaios críticos*. São Paulo: Ática, 1996. 280 p. CHALVERS, Ian. *Dicionário Oxford de Arte*. 2 ed. Trad. Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Martins Fontes, 2001. GOODING, Mel. *Arte abstrata*. Trad. Otacílio Nunes, Valter Pontes. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. 96 p., 69 il. color. (Movimentos da arte moderna).

fortemente apreciados em Nova York e que, pessoalmente, mereceu dos círculos artísticos e sociais estima e atenções sobremodo expressivas.¹⁶²

A questão da recepção de Djanira nos Estados Unidos é importante para perceber como a arte brasileira era vista e outros países, em 1948. Em seu período de exílio nos Estados Unidos, de 1938 a 1940, Pedrosa teve contato com o que havia de mais moderno na produção artística não só norte-americana como mundial. Nessa época, a influência de Nova York no cenário artístico mundial só crescia e o que Pedrosa presenciou, principalmente em seu trabalho no MoMA (Museum of Modern Art), em Nova York, e seu contato com críticos de arte norte-americanos como Clement Greenberg, influenciou diretamente o seu pensamento crítico. A questão da recepção de Djanira dos Estados Unidos é importante para entender muitas das críticas de Pedrosa não ao trabalho da artista, mas à arte brasileira como um todo, ao pensamento que liga o cenário artístico brasileiro à arte puramente figurativa, decorativa, e a noção de que a arte brasileira teria de ser exótica.

Em seu texto de 1948, Pedrosa expõe o trabalho de Djanira de maneira peculiar, como a artista que tem os princípios para ser grande, mas que não tem pressa. No início de sua crítica, Pedrosa já mostra o descontentamento com o termo utilizado para descrever a obra da pintora, e diz: “Djanira partiu do Brasil para os Estados Unidos batizada de primitiva. Por quê? Porque seu temperamento, imaginação infantil e inexperiência lhe ditavam, então, a fatura e a maneira.”¹⁶³. Nas primeiras linhas, Pedrosa já apresenta o grande questionamento em torno da produção de Djanira, o problema do primitivismo. A grande preocupação do crítico, em sua análise de 1948, parece ser a de abrir caminhos diferentes para analisar a obra da artista. No olhar do crítico, a questão do primitivismo parece tão “batida”, desgastada, quanto o seu uso. Em 1948, Pedrosa está mais preocupado com até onde a obra de Djanira poderá chegar, até que patamar ela pode se modificar, do que com seu batismo com termos que, para Pedrosa, já não correspondem mais aos da arte produzida, então – seria o mesmo que colocar moldes velhos em novas construções.

A presença constante de figuras nas suas telas. sempre a fazerem alguma coisa, o excesso de detalhes, de repetições rítmicas sugerem à primeira vista a impressão de uma artista primária, ou primitiva. Tratar-se-ia então dessas

¹⁶² CAMPOFIORITO, Q. Djanira. *O Jornal*, Rio de Janeiro, Sessão Artes Plásticas, 06 jun. 1948. (Acervo Quirino e Hilda Campofiorito, Solar do Jambeiro, Niterói - RJ)

¹⁶³ ARANTES, Otília (org); PEDROSA, Mário. *Acadêmicos e modernos*. Textos escolhidos III. São Paulo: Edusp, 2004, p. 212.

falsas ingenuidades, eternamente levadas a descrever cenas, contar anedotas, eternecer-nos com evocações de infância?
Djanira, porém, já deu adeus a esse pieguismo sentimental e ao descritivismo simplório. A pintora cresceu dentro da artista.¹⁶⁴

A crítica se baseia não só na questão do termo utilizado para descrever Djanira, o primitivismo, mas também na pintura figurativa em si, e o crítico já abre espaço não só para contestar a pintura figurativa como também para pronunciar a questão do abstracionismo. O texto de Pedrosa é uma especial leitura não só da obra da pintora, mas de uma época, do *status* que tomaria a arte brasileira não só em 1948, mas a partir de então. Em seu texto, Pedrosa evoca os preceitos do abstracionismo, critica veementemente os hábitos descritivos e solta a grande pergunta: teria mesmo Djanira uma veia abstrata que se apresentaria futuramente? Ao analisar a tela “Mamão”, Pedrosa coloca a fascinação da pintora em torno das cores e formas, que, segundo o crítico, se esvoaça em torno da fascinação do abstracionismo. Ainda analisando “Mamão”, o crítico pontua:

De encontro à modificação do fundo retalhado, a repetição do mesmo motivo formal superposto é monótona, e sua polpa ou matéria não tem ressonância. A composição sobre a horizontal é fria. Também aqui se poderia dizer que é quase um exercício abstracionista.
A pintura abstrata para ser grande ou é revelação, deslumbramento sonoro, ou não passa de arabescos mortos. Djanira, felizmente, não tem pressa. Acredita nas virtudes do amadurecimento espiritual.¹⁶⁵

A análise de “Mamão” é importante para se perceber as principais questões que envolvem a arte abstrata e principalmente o abstracionismo formal, que serão analisadas posteriormente tanto por Pedrosa quanto por Campofiorito. Ainda nessa esteira, outra análise importante que Pedrosa faz é a do painel “Futebol”, que, segundo o crítico, é uma aquisição importante da arte decorativa, pela sensibilidade da cor, agora mais pronunciada; e o maior apuro de tons favorece o fundo que se enriquece e encontra um novo elemento, a trama em si

¹⁶⁴ ARANTES, Otilia (org); PEDROSA, Mário, op. Cit., p. 212.

¹⁶⁵ Idem.

¹⁶⁶. Para o crítico, toda a descoberta realizada em “Futebol”, “Abacaxi” e, posteriormente, “Mamão”¹⁶⁷, abre o caminho para um destino possível, o da composição abstrata.

A famosa lição de Cézanne e do cubismo, segundo o qual o mundo é feito de figuras geométricas, principalmente de cones, cilindros e esferas, está retida aqui. Em Futebol, a geometrização do desenho é patente: esferas, cilindros, prismas compõem as figuras. Ao mesmo tempo, a trama dos fundos abre caminho a outros painéis: Mamão, Abacaxi. Essas três composições, a têmpera, se ligam uma às outras, e cada qual apresenta um passo adiante da mesma direção.¹⁶⁸

O escultor e crítico italiano Lélío Landucci, em 1954, publica também uma crítica sobre a obra de Djanira, em um texto que abordava outros dois artistas, Pancetti e Heitor dos Prazeres. Pela escolha dos artistas já se pode perceber que o intuito de Landucci era se debruçar no quesito da arte popular, denominação que também foi muito discutida não só na época como posteriormente. Em 2005, Mário Barata ainda coloca que o termo arte popular foi erroneamente utilizado para descrever a obra de Djanira. Landucci analisa especialmente a obra “Futebol”, a mesma analisada por Pedrosa seis anos antes. A análise de Landucci é interessante para pensar os vários interlocutores de Pedrosa e Campofiorito e balizar como as questões que foram discutidas pelos dois críticos também aparecem em análises de seus contemporâneos. Landucci era um dos que se utilizava das questões que envolviam o primitivismo e a arte naif para analisar as obras de Djanira, como podemos ver em sua crítica de “Futebol”.

A esquematização dos planos e a singeleza dos tons conferem à tela FUTEBOL, de Djanira, um caráter meramente popular. Entretanto, a visão erudita das legiões de torcedores não deve chegar a tal simplicidade, na evocação do esporte ‘mais querido do Brasil’. Mas a composição é tão clara e limpa, que logo sugere um início da ‘pelada’, num subúrbio progressista, com craques trajando suas ‘domingueiras’ de atletas.

[...] Ao puro instinto carregado das experiências de vários fundos raciais, ela ajeitou o treinamento didático e a observação direta das coisas.

Dona, pois, dos elementos principais da cultura artística, Djanira extrai, com graça moça, toda a fantasia mágica que descobre nas cenas infantis, nos

¹⁶⁶ ARANTES, Otilia (org); PEDROSA, Mário, op. Cit., p. 211.

¹⁶⁷ Infelizmente não foi possível localizar as imagens destes quadros e disponibiliza-las neste trabalho. Sendo assim, para complementar a leitura destas críticas, utilize as imagens de 24 a 27, no caderno de imagens, p. 191 - 192 deste trabalho.

¹⁶⁸ Idem, p. 211-212.

circos e praças públicas, nos festivais e carrosséis e, também, a beleza das antigas ruas e das velhas igrejas coloniais.¹⁶⁹

Em crítica anterior à de Landucci, datada de 1952, Campofiorito fala sobre o prêmio de viagem ao país que Djanira recebia, naquele ano, por sua premiação na Divisão Moderna do Salão Nacional de Belas Artes, e o quanto tal prêmio possibilitaria um amadurecimento na obra da artista, o que é notado mais tarde tanto por Landucci, em 1954, quando comenta sobre as igrejas coloniais, como por Pedrosa, em sua crítica de 1958. A questão do instinto, que sempre segue a problemática do autodidatismo, também aparece nas críticas de Campofiorito e Pedrosa. É importante perceber como esta questão é recorrente nas críticas da época, mas pouco ligada com o termo naif, o que possibilita uma análise de que tais termos, primitivismo, naif, como a maioria dos “ismos”, estavam, e por que não ainda estão, em discussão, e normalmente não conseguem definir por inteiro a produção de um artista.

Em seu texto de 1958, Pedrosa mantém-se desviado do assunto do primitivismo, e em nenhum momento o crítico aceita ou critica a alcunha de primitivista de Djanira, mas expõe, em vários momentos, sua veia autodidata e ingênua no trato da cor e principalmente na questão da composição da obra.

É esta artista todo instinto arraigado e também alta intuição, e, por isso, marcha, através de mil desvios e enganos, labirintos, voltas e recuos, no fundo, para um ponto só: o mundo da linha, da cor, da forma, o mundo das essências. O que nela há de primitivo é o despreparo mental ou intelectual, para escolher, divisar o que é essencial do que é secundário ou terciário. Ingênua? Pode ser, mas com o pincel na mão é raro que erre.¹⁷⁰

No trecho acima, é possível identificar a abordagem da ingenuidade, presente tanto nos textos de Pedrosa, quanto nos de Campofiorito. A questão da ingenuidade está mais relacionada ao termo arte naif do que, propriamente, ao termo arte primitiva. O emprego do galicismo “naif” por vezes seria substituído por sua tradução ao português: ingênuo. Em um momento de seu texto, Pedrosa chega a utilizar o termo “ingênuo” para definir a artista, dizendo: “[...] esta artista ‘ingênua’, já nas primeiras tentativas de compor, pinta figuras e

¹⁶⁹ LANDUCCI, Lélío. Pancetti, Djanira e Heitor dos Prazeres. *Brasil Arquitetura Contemporânea*, Rio de Janeiro, nº 4, p. 49-55, 1954

¹⁷⁰ PEDROSA, Mário. *Djanira*. In: AMARAL, Aracy (org.); PEDROSA, Mário. *Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981, p. 158.

naturezas mortas por planos, como se a lição de cubismo fosse coisa inata, que já se nasce sabendo.”¹⁷¹ Nesse texto, Pedrosa faz questão de sempre conectar as pinturas de Djanira com seu autodidatismo, e é isso que o crítico chama de ingênuo. Mais à frente, ao analisar a obra “Crianças na praça”, o crítico explica o que entende pela ingenuidade de Djanira, e o que o termo poderia, a seu ver, significar para a pintura.

Djanira não cai na banalidade do espaço ilusionístico. Sua visão é “ingênuo”, isto é, espontaneamente moderna. Quadro para ela é superfície plana. Ao quebrar a irresistível fuga para o fundo do casario, ao dividir o espaço em planos que se entrecruzam ou entrelaçam, onde os grupos se movimentam, num jogo inteligente de horizontais e verticais, a pintora nos oferece um sutil itinerário visual.¹⁷²

Passados dez anos de seu texto inicial sobre Djanira, Pedrosa permanece com a mesma opinião central sobre a obra da pintora, mas em alguns momentos amadurece sua visão. Djanira não se tornou uma artista puramente abstrata, mas seu trabalho não foge das bases do abstracionismo, da busca da superfície plana, da forma pura no emaranhado de cores, como se pode perceber no trecho citado acima. No texto de 1948, Pedrosa previa uma Djanira abstrata; e, em 1958, é o que ele vê. Quando analisa a tela “Fazenda de Chá”, o crítico é direto: “É uma pura e verdadeira abstração (sem que tal classificação implique maior ou menor valor à obra).”¹⁷³. Após dez anos, a pintora, que, como visto em seu texto de 1948, ensaiava abstrações, agora já não ensaia, sua pintura era abstrata, ou melhor, era moderna. É com esse intuito que Pedrosa coloca que a classificação de pintura abstrata não implicava valor, mas sim a visão moderna de sua construção pictórica.

É interessante que se perceba que Pedrosa aceita as terminações que ligam o trabalho da pintora ao autodidatismo, mas em ambas as críticas aqui analisadas aparece, bem claramente, seu questionamento diante do termo “primitivismo”, ou melhor, seu questionamento em utilizá-lo para descrever Djanira. Em 1958, Pedrosa questiona novamente:

Djanira... Que resta do seu “primitivismo” e “ingenuidade”?

¹⁷¹ PEDROSA, Mário, op. cit., p. 159.

¹⁷² AMARAL, Aracy (org.); PEDROSA, Mário. *Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981, p. 161.

¹⁷³ PEDROSA, Mário. *Djanira*. In: AMARAL, Aracy (org.); PEDROSA, Mário. *Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981, p. 162.

Os temas, o gosto narrativo, o enjôo dos requintes da pintura tonal, o desenho singelo linear e fechado, a inevitável esquematização figural que, para não deformar, brutalmente, a Picasso ou à maneira expressionista, reduz as figuras e particulares a ritmos lineares, de estrita bidimensionalidade. ¹⁷⁴

Sua resposta é tão instigante como todo o seu texto, com a utilização de termos básicos da pintura figurativa misturados numa proposta abstrata. Para Pedrosa, Djanira não é “primitiva” nem “abstrata”: Djanira é moderna.

Da mesma forma que Pedrosa, Campofiorito, em seu texto de 1958¹⁷⁵, descreve uma Djanira moderna, mas os seus parâmetros de análise são bem diferentes. O texto de Campofiorito foi publicado para dar voz à exposição retrospectiva da pintora que ocorreria, naquele mesmo ano, no MAM-RJ. O crítico inicia seu texto citando a própria artista, que diz: “Já encontrei minha maneira de pintar, muito diferente dos primitivos. [...] Qualquer pessoa culta que pintar como um primitivo, logo se perceberá falso.”¹⁷⁶, mas, logo após citar a artista, Campofiorito explica o quão difícil seria dizer se a artista tem ou não razão em suas colocações. Mas é importante perceber como a posição da pintora, mesmo não tentando embasar ou negar as teorias criadas sobre seu trabalho, ilustra não só o seu trabalho, mas também a opinião da crítica.

Seu texto de 1958 é importante para perceber como o crítico entende a questão da arte primitiva, como ele a liga à pintura de Djanira, e, principalmente, porque Campofiorito começa sua análise da obra de Djanira definindo duas condições artísticas, a do pintor primitivo e a do pintor erudito; faz uma colocação importante para entendermos sua crítica, a diferença entre primitivo e erudito; e apresenta a grande questão: se um artista pode ser as duas coisas ao mesmo tempo.

Em Djanira dá-se um encontro de duas condições artísticas. A do pintor primitivo e a do erudito. Não será fácil explicar isto, de modo a convencer os que estão seguros de que só se pode ser uma coisa ou outra. Que quando se deixa de ser primitivo já se ingressa no outro terreno. ¹⁷⁷

¹⁷⁴ PEDROSA, Mário, op. cit., p. 163-164.

¹⁷⁵ CAMPOFIORITO, Q. Djanira. *O Jornal*, Rio de Janeiro, Sessão Artes Plásticas, 17 ago. 1958. (Acervo Quirino e Hilda Campofiorito, Solar do Jambeiro, Niterói - RJ)

¹⁷⁶ Idem.

¹⁷⁷ Idem.

A questão do primitivismo, para o crítico, não parece deturpar a importância intelectual do trabalho de Djanira. Pelo contrário, é a sobreposição das duas coisas, de um olhar popular a autodidata, juntamente com uma elaborada preocupação intelectual, que faz de Djanira uma grande artista. Nessa crítica de 1958, Campofiorito novamente cita a influência de Marcier e Milton Dacosta, dizendo da importância do primeiro na iniciação de Djanira nas artes; mas, dessa vez, o crítico fala de Dacosta como aquele que foi além, aquele que fez surgir na artista uma preocupação intelectual, uma preocupação de ordem plástica. Assim como Pedrosa, Campofiorito fala da influência dos pintores modernistas, como Cézanne, Van Gogh e Gauguin no trabalho da artista, e cita ainda Modigliani, De Chirico, Matisse e até mesmo Guignard, e aponta que, de todas as influências, o seu autodidatismo e o seu primitivismo são o que mantêm seu trabalho tão rico e grandioso.

Deve-se apreciar a obra de Djanira, levando em conta o que positivamente possui de primitiva, de auto-didatismo, e também de aprendizado no contato que foi impossível a artista evitar, com os pintores que a guiaram no início da carreira e todo o movimento modernista. O que sobretudo carece reconhecer é que Djanira, apesar de todas essas inevitáveis interferências, soube conservar significações primordiais da sua personalidade e dêsse modo jamais perder o contato com um impulso inato que lhe garante, se não um primitivismo absolutamente exato, pelo menos uma consciência artística legitimamente despolida de preconceitos técnicos e interpretativos.¹⁷⁸

É interessante perceber que, em 1958, a questão do primitivismo ainda permanece como a base de análise da obra da artista. Mas, a partir do trecho acima, já se pode perceber que Campofiorito reconhece, de forma indireta, que a questão é problemática, e, por isso, continua sua crítica com uma síntese do que foi o movimento da arte naif, e seu surgimento; fala também sobre Henri Rousseau e termina dizendo: “A história da arte sempre nos poderá apontar a existência de artistas primitivistas, cujos recursos técnicos serão elementares, porém condensam um profundo sentimento artístico.”¹⁷⁹ Conforme o texto flui, pode-se perceber que Campofiorito não é apenas um grande defensor do título de “primitivista” que Djanira obteve, principalmente dos críticos que organizavam e julgavam a Divisão Moderna dos Salões Nacionais, dos quais Campofiorito, como professor da EBA, participava frequentemente. O

¹⁷⁸ CAMPOFIORITO, Q. Djanira. *O Jornal*, Rio de Janeiro, Sessão Artes Plásticas, 17 ago. 1958. (Acervo Quirino e Hilda Campofiorito, Solar do Jambeiro, Niterói - RJ)

¹⁷⁹ Idem.

que se pode perceber é que o crítico ainda, mesmo em 1958, passado o momento chave da vanguarda Concretista e quase no cerne da vanguarda Neo-concreta, discute a intelectualização exacerbada que tem assolado, em sua opinião, o trabalho do artista em geral; um “intelectualismo exorbitante”, segundo Campofiorito, que pode muito bem se ligar, principalmente, às críticas que ele fez anos antes sobre as vanguardas abstrato-formais e sobre a arte abstrata em si.

Não admitindo precisamente que o primitivismo artístico possa ser um caminho exato e único para as conquistas dos nossos dias, essa singeleza de espírito que emana, pode ser uma indicação grave em face do intelectualismo exorbitante. Djanira traz permanentemente na sua obra essa atitude, talvez despercebidamente, talvez não, contra um realismo preconceituoso e sistemático. Cria seus próprios meios e, no desejo de ser fiel à natureza dos fatos - ao que vê e conhece, amplia sem cessar conclusões pessoais. A abstração ao pintar ou desenhar se aviva no desejo de fidelidade à natureza, simplifica, elimina, consubstancia.¹⁸⁰

No trecho acima, é possível notar que a grande crítica de Campofiorito à abstração, quando fala de um “intelectualismo exacerbado”, de um “realismo preconceituoso”, continua presente em 1958. A questão do primitivismo em Djanira abre uma porta para o entendimento do que foi a grande discussão protagonizada por Pedrosa e Campofiorito, a da abstração. Questão essa fundamental não só para o entendimento da arte produzida então (entre as décadas de 1950 e 1960), como para o entendimento de como tais expressões artísticas, como tais conceitos foram recebidos pela crítica brasileira, e como a mesma fez com que opiniões sobre o cenário artístico brasileiro circulassem de maneira constante nos jornais da época. A problemática do primitivismo em Djanira abre outros caminhos para pensar a questão da abstração, das vanguardas abstrato-formais brasileiras. Pedrosa entende que a grande proeza de Djanira é o olhar sobre a forma, a forma pura, e é esta a grande preocupação por trás de um grande artista, a procura pela forma pura, pela beleza que antecede a natureza. Campofiorito, como grande defensor de uma Djanira primitivista, está certo de que a grande proeza da artista, e a de todos os artistas, é a de fazer palpitar poeticamente um tema, um momento, e deixar que a natureza fale pelas obras, e isso Djanira consegue, em sua opinião.

‘Só, sem outro mestre que a natureza’ - disse o famoso primitivista Henri Rousseau. Com respeito a Djanira, pode-se afirmar que também vai

¹⁸⁰ CAMPOFIORITO, Q. Djanira. *O Jornal*, Rio de Janeiro, Sessão Artes Plásticas, 17 ago. 1958. (Acervo Quirino e Hilda Campofiorito, Solar do Jambeiro, Niterói - RJ)

realizando sua obra só, sem outro mestre que a vida, a vida mais vida que é a das criaturas simples.

Que mais será preciso em pintura para fazer palpitar plásticamente um tema, que tudo que a nossa pintora pôs em Casa de Fábrica ou em Retrato de Pescador? Tudo o mais poderia ser supérfluo, convencional, técnico. Não mais, seguramente, essencialmente poético, essencialmente emocional.¹⁸¹

Ao defender o primitivismo de Djanira, Campofiorito não defende o termo em si, ele defende que a arte essencialmente figurativa ainda faz o papel principal no trabalho de um grande artista. Pode-se perceber, então, que a crise da figuração é uma das grandes preocupações dos críticos e a base de seus embates, de suas argumentações tanto contra como a favor da arte abstrata. A partir da análise de textos em que os críticos debruçam todo o seu arcabouço para discutir obras como as de Djanira, pode-se perceber como os termos e os conceitos são construídos pelos críticos, e entender com mais clareza os argumentos utilizados por eles na defesa ou na condenação do abstracionismo, ou, então, da arte figurativa. Ao analisar as questões em torno do primitivismo, foi possível perceber como o debate sobre abstração se formou, e como ele está presente em outras discussões, que muitas vezes o envolviam indiretamente. Esta é a importância da análise desses textos sobre a obra de Djanira: a de verificar como a discussão sobre outros termos, como o primitivismo, envolve o que seria o grande tema da época, a abstração. A análise de artistas que iniciaram sua carreira como grandes pintores figurativos e depois repousam em suas obras um olhar mais abstrato do mundo, também são fundamentais para entendermos a discussão em torno da arte abstrata. É o que será discutido no capítulo a seguir, que abrange as obras do artista de Cícero Dias.

¹⁸¹ ¹⁸¹ CAMPOFIORITO, Q. Djanira. *O Jornal*, Rio de Janeiro, Sessão Artes Plásticas, 17 ago. 1958. (Acervo Quirino e Hilda Campofiorito, Solar do Jambeiro, Niterói - RJ).

3. Abstracionismo ou Obstrucionismo?

A crítica de arte e o debate da abstração.

A terceira parte deste trabalho trata a respeito dos textos que foram produzidos em torno do tema da abstração. Serão analisadas críticas publicadas não só por Quirino Campofiorito e Mário Pedrosa, como por diferentes críticos, nas quais se pode perceber como o debate sobre a abstração não possuía apenas dois lados, duas visões – ele transcendia essa bilateralidade. Porém, a arte abstrata deixou de ser apenas uma “questão” para se tornar uma realidade que tomou os olhos e os pensamentos da década de 1950.

A produção de Pedrosa sobre o tema é muito extensa e estudada. Por seu turno, Campofiorito publicou, antes mesmo do surgimento da vanguarda concretista, muitas críticas em que se posiciona abertamente contra a arte abstrata e mostra uma clara tentativa de defender o figurativismo. Tais textos são importantes para se compreender como eram fundamentadas as opiniões contrárias às vanguardas abstratas e, no caso de Campofiorito, para se compreender mais a fundo como se deu seu engajamento político por meio da arte e, principalmente, por meio de sua atuação como professor da ENBA, e como defensor das artes decorativas (ou artes aplicadas).

Pretende-se expor, principalmente, o posicionamento crítico de Campofiorito e como este é importante para se analisar as questões plásticas da época. Além disso, procura-se compreender, através de alguns textos importantes do próprio Pedrosa e de outros críticos como Sérgio Milliet, Ferreira Gullar, Mário Schenberg e Paulo Sergio Duarte, o entrave de opiniões sobre o abstracionismo, sem privilegiar pontos, e sim propondo uma análise das divergências encontradas no intuito de demonstrar como o conceito de arte abstrata flui no período de 1949 a 1992.

3.1 A transição abstracionista. A crítica entre a Arte Abstrata e a Arte Decorativa.

Como foi possível perceber nas análises que os críticos propõem sobre o trabalho de Visconti, Pancetti e Djanira, a questão que envolve os preceitos da arte abstrata é muito profunda e não aparece somente nas críticas que contemplam unicamente os artistas ou as obras de cunho abstrato. Tanto para Pedrosa quanto para Campofiorito, a problemática da abstração na arte brasileira tomava diferentes rumos, mas estava presente na maioria das discussões, e, quando não era a parte central da discussão ou da análise, estava sempre presente, pois ela tinha, mesmo assim, um papel importante para o texto crítico em si. Faz-se importante colocar neste ponto que a questão da abstração não era uma discussão protagonizada apenas pelos críticos aqui analisados. Era uma problematização que aparecia não só nos escritos da maioria dos críticos brasileiros como também era fundamental nas discussões feitas por críticos internacionais.

No Brasil, particularmente em finais da década de 1940 e início da década de 1950, o abstracionismo teve papel importantíssimo para a crítica de arte, especialmente após o surgimento da vanguarda Concretista, em 1951. A década de 1950 foi turbulenta para a arte brasileira. Foi o momento da primeira Bienal Internacional, da construção de Brasília, das novas vanguardas de arte concreta; todos esses acontecimentos prometiam novos horizontes, novos olhares. E, como todo processo de mudança, essa década trouxe consigo um turbilhão de ideias e debates sobre como fazer arte, sentir arte, pensar arte. Ao analisar as críticas da época que não se baseiam diretamente em obras abstratas, como o caso de Visconti, Pancetti e Djanira, pode-se notar o quanto o processo de mudança de paradigmas foi intenso, e a crítica de arte não só acompanhou como fomentou tal processo. Ainda hoje muitas pesquisas se voltam a esse período na tentativa de responder a muitas das indagações que foram propostas na década de 1950.

Após a análise das questões que envolviam o primitivismo e a arte naif, e convergiam na questão da abstração, esta parte deste trabalho se inicia na transição propriamente dita, ou seja, na análise de casos em que, segundo os críticos, havia uma transição direta do figurativismo para o abstracionismo. Por meio das críticas de Pedrosa e Campofiorito sobre as

questões que envolviam o primitivismo, e, no caso especificamente deste trabalho, a obra da pintora Djanira, pode-se perceber como se iniciava o debate sobre a abstração e, ao analisarmos as críticas que se debruçavam sobre as obras de pintores como Cícero Dias, será possível compreender como o debate em torno da arte abstrata já se enraizava. O foco deste subcapítulo é analisar como, na visão da crítica, a transição da figuração para a abstração ocorre nas obras de Dias, no intuito de compreender melhor, a partir das discussões dos críticos, como se deu, nos termos técnicos, ou seja, nas técnicas compositivas, o amadurecimento dos pintores que de alguma forma transitaram da pintura figurativista para o abstracionismo. Ao perceber essa transição é possível voltar o olhar com maior precisão para o próprio conceito de arte abstrata e como ele será tratado mais à frente pelos críticos.

Ao citar os nomes de Pedrosa e Campofiorito, por certo se pensa em opiniões opostas, em debates sobre a função e a significação da arte que precedem a década de 1950. Ambos são lembrados por suas opiniões diferentes, principalmente com relação à arte abstrata, e no que tange ao surgimento das primeiras vanguardas abstrato-formais, em 1951, momento em que a questão da abstração deixou de ser apenas uma “questão” para se tornar uma realidade que tomou os olhos e pensamentos dos intelectuais e artistas brasileiros.

Mário Pedrosa, feroz apoiador das vanguardas abstrato-formais, parece sempre certo dos rumos da arte abstrata como caminho para a revolução tanto cultural quanto social e política. O seu trabalho como intelectual se voltava para as novas discussões e percepções artísticas, com total ênfase na sociedade. Para Pedrosa, a arte era um instrumento de mudança social, e a vanguarda concreta era a possibilidade dessa mudança, o instrumento que possibilitaria, de alguma forma, a revolução dos sentidos através da arte. Quirino Campofiorito, conhecido como o grande apoiador da arte figurativa, professor da Escola Nacional de Belas Artes, sempre colocou a questão da abstração em um plano duvidoso.

Por meio das análises feitas pelos críticos sobre as obras de Cícero Dias¹⁸², é possível perceber como acontece a crítica ao figurativismo, por parte de Pedrosa; e ao abstracionismo, por parte de Campofiorito. Os críticos debatem os grandes valores das obras do pintor: se seria a primeira fase, figurativa, a de maior valor; ou a segunda, abstrata. Nesse ponto, é importante perceber o uso da expressão “arte decorativa”, por ambos os críticos. Pedrosa

¹⁸² Para acompanhar a leitura das críticas sobre o trabalho de Cícero Dias, utilize as figuras 28 a 32 do caderno de imagens, p. 193 - 195 deste trabalho.

entende a arte figurativa como arte decorativa. Campofiorito, ao contrário, entende a arte abstrata como arte decorativa, que, como veremos a seguir, é uma das bases da construção do conceito de arte abstrata para o crítico. Entender essa questão é de suma importância para a discussão dos textos de Campofiorito, que serão analisados mais a frente, neste mesmo capítulo, e que revelam sua posição contrária às vanguardas abstrato-formais.

Por meio das críticas de Pedrosa e Campofiorito sobre Dias, pode-se perceber como os críticos lidam com artistas que tiveram uma parte de sua produção influenciada pela arte figurativa e, depois, pela arte abstrata. O foco é analisar como, na visão da crítica, essa transição da figuração para a abstração ocorre nas obras do artista, no intuito de compreender melhor, a partir das discussões dos críticos, como se deu o amadurecimento do artista, que, de alguma forma, transitou da pintura figurativista para uma influência maior da arte abstrata. Ao perceber essa transição em termos técnicos e na maneira como ela é exposta pela opinião crítica da época, é possível voltar o olhar com maior precisão para o próprio conceito de arte abstrata e como ele será tratado mais à frente, em finais da década de 1950, quando os críticos discutem as obras de artistas que pouco tiveram contato com a arte figurativa e que tiveram quase toda sua carreira influenciada pela arte abstrata, como Lygia Clark e Hélio Oiticica; é essa construção que cada crítico faz do conceito de abstração que irá ajudar a compor o que, na década de 1960, será chamado de movimento Neo-concreto.

1952 foi o ano de Cícero Dias nos museus brasileiros. No mesmo ano tanto o Museu de Arte Moderna de São Paulo quanto o do Rio receberam exposições individuais do pintor. O MAM-RJ propôs uma retrospectiva da obra de Cícero Dias, e a literatura crítica da época recheou os jornais com textos sobre a mostra de Dias, por ter sido a primeira exposição individual que o Museu recebia. A exposição contava com obras da maioria das fases do pintor, desde a fase figurativa até as primeiras incursões do pintor na arte abstrata. Dias já tinha o seu trabalho reconhecido tanto nacional, quanto internacionalmente. No período de 1948 a 1952, como pontua Angela Grando¹⁸³, o pintor tinha sua vida dividida entre as exposições internacionais, que circulavam pela Europa, e as nacionais, no Rio e também em São Paulo. Angela Grando, a esse respeito, pontua:

¹⁸³ GRANDO, Angela. *Por uma abstração construída: Fluxos da obra*. In: XXX COLÓQUIO DO CBHA: arte, obra, fluxos. 2010, Rio de Janeiro. *Anais do XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Rio de Janeiro: CBHA, 2010. p. 1140 - 1149.

Optando por residir na França, mas com estadas periódicas e exposições organizadas em Recife, no Rio e em São Paulo, Dias tem seu trabalho situado no limiar de dois continentes entre os anos de 1948 e 1952: por um lado, circulando em países da Europa, nas exposições organizadas pela Galeria Denise Renè; por outro, participando de exposições que presidiam a concepção de arte abstrata em plena elaboração no Brasil.¹⁸⁴

Quirino Campofiorito e Mário Pedrosa, mais especificamente, criaram um debate interessante sobre a exposição que se deu no MAM-RJ. As críticas de Pedrosa e Campofiorito são separadas por um mês. Pedrosa escreve seu texto sobre Dias no mês de novembro de 1952. Campofiorito produz dois textos sobre a exposição do pintor no Rio, todos datados do mês de dezembro. Nesse ponto temos que colocar uma diferença importante entre as duas exposições. A exposição que ocorreu em São Paulo, organizada pelo próprio artista, não continha obras de sua fase figurativa, posição esta que Pedrosa discute em seus textos. Já a exposição organizada no Rio contemplava ambas as fases do pintor, tanto a figurativa quanto a abstrata. Pedrosa chega a pontuar em seu texto que a exposição do Rio não privilegiou, por escolha dos curadores¹⁸⁵, um viés mais amplo da fase abstrata do pintor, o que prejudicaria, a seu ver, a imersão do público nos anseios mais atuais do pintor, que estavam totalmente ligados à abstração.

Da mostra realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo, organizada pelo próprio artista, não constava aquela fase dita primitiva e por isso mesmo ganhou ela em apresentação e homogeneidade. Ela permitiu colocar o problema da arte moderna através da obra individual de um artista de modo mais positivo, concreto e educativo.

Com sua fase embrionária, tal como se veria agora no Museu de Arte Moderna do Rio, o público, isto é, o público que conta - [...] - é de algum modo desorientado, ou por outra, convidado a escolher, a comparar coisas heterogêneas [...]¹⁸⁶

Quirino Campofiorito, por sua vez, faz uma crítica severa ao conteúdo dito abstracionista, palavra que o crítico coloca entre aspas em muitos de seus textos da década de 1950, inclusive no texto sobre Dias. O crítico faz menção a um certo “ardor da crítica” ao contemplar com todos os louros a fase abstrata de Dias e ao criticar a presença da fase

¹⁸⁴ GRANDO, 2010, op. cit., p. 1141.

¹⁸⁵ É importante pontuar que Quirino Campofiorito provavelmente participou da curadoria dessa exposição de Dias no MAM-RJ. Nesse momento, especificamente, Campofiorito era um dos curadores chefes do circuito dos Salões Nacionais de Arte Moderna e da ENBA, e participava de praticamente todas as exposições que envolviam a escola.

¹⁸⁶ PEDROSA, Mário. *Cícero Dias, ou a transição abstracionista*. In: PEDROSA, Mário; ARANTES, Otilia (org). *Acadêmicos e modernos: Textos escolhidos III*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004. p. 230.

figurativa na exposição do MAM-RJ. Não se pode colocar que as críticas feitas por Campofiorito são todas relativas ao texto de Pedrosa, mas seria muita ingenuidade acreditar que muitas das palavras do crítico não se referem a partes específicas desenvolvidas tanto por Pedrosa como por outros críticos brasileiros apoiadores da arte abstrata, como Antonio Bento. Campofiorito, em seu texto, faz questão de relacionar o que a imprensa da época expunha sobre o trabalho de Dias. É importante perceber que o diálogo é proposto não só por Campofiorito, como por grande parte dos críticos da época que, ao citar seus colegas, concordado ou não com suas opiniões, provoca o leitor não só a pesquisar as diversas opiniões, como a tomar um partido, uma posição.

A exposição de Cícero Dias, no Museu de Arte Moderna, mereceu uma extensa literatura na imprensa e também uma crítica animada. A literatura derramou as simpatias de que goza o pintor. A crítica teve as marcas que lhe deu o partidarismo “abstracionista”. Por isto só a parte mais recente da produção de Cícero foi apreciada e alguma voz chegou mesmo a condenar a presença das antigas telas. A nós nos parece que a parte retrospectiva da mostra, constituía uma presença indispensável, a fim de que se avaliasse das grandes possibilidades que estariam reservadas ao pintor, se não tivesse ele entregue sua capacidade artística às aventuras do chamado “abstracionismo”.¹⁸⁷

Pedrosa se atém à defesa da mostra paulista, totalmente voltada para a fase abstrata de Dias, criticando a mostra carioca por focar as obras figurativas do pintor, mas Campofiorito faz o contrário. O crítico coloca que as obras figurativas são essenciais para que o público possa compreender a nova empreitada do pintor pelas marés abstratas, e faz uma crítica severa à fase abstrata de Dias. Campofiorito não fala do pintor com desdém, mesmo porque, antes de publicar suas críticas à fase abstrata de Dias, em 30 de dezembro, ele publica, no dia 06 do mesmo mês, um pequeno texto falando do pintor, enaltecendo sua sensibilidade e sua personalidade artística. E nessa mesma crítica ele adverte que, por Dias ser esse pintor tão amadurecido, ele entenderá e “não estranhará a severidade com que nos dispomos a analisar a obra que ora nos apresenta...”.¹⁸⁸

Por meio das análises das obras de Dias feitas por Pedrosa e Campofiorito, pode-se perceber como acontece a crítica severa ao figurativismo, por parte de Pedrosa; e ao

¹⁸⁷ CAMPOFIORITO, Q. Ainda Cícero Dias. *O Jornal*, Rio de Janeiro, Sessão Artes Plásticas, 30 de dez. de 1952. (Acervo Quirino e Hilda Campofiorito, Solar do Jambeiro, Niterói - RJ)

¹⁸⁸ CAMPOFIORITO, Q. Cícero Dias. *O Jornal*, Rio de Janeiro, Sessão Artes Plásticas, 06 de dez. de 1952. (Acervo Quirino e Hilda Campofiorito, Solar do Jambeiro, Niterói - RJ)

abstracionismo, por parte de Campofiorito. Os críticos debatem sobre quais seriam os grandes valores da obra do pintor, se seria a primeira fase, figurativa, a de mais valor, ou a segunda, com clara influência abstrata. Nesse ponto é importante perceber o uso da expressão “arte decorativa”, por ambos os críticos.

Em um de seus textos, anteriormente citado neste trabalho, sobre a pintora Djanira, datado de 1948, Pedrosa coloca a arte decorativa como uma pintura que antecederia, na maneira certa, a arte abstrata, porque representaria o momento em que o artista escolhe recortar superfícies e elementos para se entregar à cor, no intuito de fugir do descritivismo e chegar à forma pura.

Aquele descritivismo inicial, o gosto das cenas movimentadas e o linearismo forte eram prenúncio da alta inspiração decorativa que ora desponta. Carece agora do meio arquitetônico para expandir a vocação muralista. Futebol é, na série dos seus painéis mais recentes, aquele onde a sensibilidade da cor é mais pronunciada. Sente-se maior apuro de tons e o fundo se enriquece de um elemento novo: a trama que lhe recorta a superfície, dando-lhe substância plástica. É mais uma aquisição da pintura decorativa.¹⁸⁹

Mas Pedrosa não chega a colocar a questão do decorativismo e a da abstração no mesmo parâmetro, como iguais. Nesse mesmo texto sobre Djanira, Pedrosa chega a apontar que “A pintura abstrata para ser grande ou é revelação, deslumbramento sonoro, ou não passa de arabescos mortos.”¹⁹⁰. Campofiorito, ao contrário, entende que a arte abstrata só existe se ela está em contato permanente com a arte decorativa; ela é o quesito básico, o valor plástico fundamental da arte ornamental. Entender a questão da arte decorativa será de suma importância para entender qual o conceito de arte abstrata que cada um dos críticos aplica.

Conforme visto no capítulo que aborda a obra da pintora Djanira, a questão do abstracionismo estava presente nas discussões sobre a arte primitiva e a arte naif e também aparece, como visto durante este trabalho, nas concepções que cercavam a pintura de paisagem e também as primeiras exposições que relacionavam a arte e psiquiatria. Isso não é, de nenhuma maneira casual. As pinturas de Visconti e Pancetti já iniciam uma pesquisa da forma que é obtida através da luz e da cor, no caso de Visconti com uma grande influência neo-impressionista, e no caso de Pancetti, Pedrosa já pontua uma vontade de abstrair da figura

¹⁸⁹ PEDROSA, Mário. *Djanira*. In: PEDROSA, Mário; ARANTES, Otilia (org). *Acadêmicos e modernos: Textos escolhidos III*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004. p.211.

¹⁹⁰ Idem, p.212.

e se voltar para a forma pura. No caso das questões plásticas que envolvem o primitivismo e o naif, elas são primordiais para o entendimento de arte moderna que surge nas primeiras décadas do século XX. Como vimos, Gauguin e os naifs, como Rousseau, propuseram, ainda no século XIX, uma ruptura tanto na composição teórica quanto na composição técnica da obra de arte, diante da própria sociedade, e esse pensamento tinha suas bases num contexto muito específico e muito frutífero para tal. Tais rupturas no pensamento artístico foram importantíssimas para o surgimento tanto de movimentos, ainda no século XIX, como o neo-impressionismo e o pós-impressionismo, quanto de movimentos igualmente importantes do século XX, como o cubismo e o fauvismo. Quando se busca no cerne desses movimentos a questão que formaria uma arte dita moderna, nos deparamos com o conceito de arte abstrata, que está envolvido, diretamente, por outros tantos conceitos, como o de decorativismo.

Como apontado por Gill Perry, ao analisar o primitivismo das obras de Gauguin e a arte decorativa de Matisse, aponta que os trabalhos desses artistas estão ligados não apenas ao surgimento de uma ideia de arte abstrata, como ao próprio conceito de arte moderna, que se estabeleceu nas primeiras décadas do séc. XX. Ao discorrer sobre a problemática do decorativismo na obra de alguns artistas fauvistas, principalmente na de Matisse, Perry aponta como o conceito foi utilizado pela crítica da época para descrever as obras; para a crítica vigente, a paisagem não era o centro da pintura, ou seja, não levava o observador a um local reconhecível. Sendo assim, os críticos relacionaram diretamente a paisagem fauvista com o termo decorativo, o que era esperado em um momento em que a pintura de paisagem havia se reerguido dentro do certame das artes plásticas, principalmente por meio da pintura histórica, e já não era mais vista como uma simples técnica, e sim como um estilo que, no início do século XX, já ocupava os principais salões de arte da época, tendo seu espaço reconhecido. Perry aponta que a crítica intitulou as paisagens fauvistas como *paysage décoratif*, e que, nesse sentido, “a palavra *décoratif* significava uma imagem esquemática ou abstraída”.¹⁹¹ Perry aponta que a obra “*Bonheur de Vivre*”, de Matisse, foi aquela que colocou a questão da paisagem decorativa e, principalmente, o valor da decoração na pintura, no centro das discussões da crítica da época. Porém, tais críticos utilizavam, na maioria das vezes, a expressão “arte decorativa” de forma pejorativa, pois a relacionavam diretamente com as artes

¹⁹¹ PERRY, Gill. *O decorativo e o “culte de la vie”: Matisse e o fauvismo*. In: HARRISON, C.; FRASCINA, F.; PERRY, G. *Primitivismo, cubismo, abstração. Começo do século XX*. Trad. Otacílio Nunes. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1998. p. 50.

aplicadas, que até então não eram reconhecidas como estilo, ou mesmo técnica, mas serviam somente a uma questão ornamental, e que chegou até mesmo a ser cunhada como “arte menor”.

É nesse emaranhado de conceitos que rodeavam a questão da decoração na pintura que se pode notar as concepções de arte decorativa são formuladas por cada um dos críticos aqui analisados. Para Pedrosa, a arte decorativa está ligada diretamente ao conceito de arte moderna, que se estabeleceu no início do século XX. O crítico somente defende a decoração através da busca pela abstração pura; ou seja, a abstração que está por trás de uma pintura figurativa, mas que, ainda assim, tenta encontrar o seu espaço no mundo abstrato. Tal expressão para Pedrosa, contudo, não é utilizada com conexões diretas às artes aplicadas, mas sim como uma projeção, uma etapa da desintegração total da figura, que levaria à abstração pura. Já para Campofiorito, a questão do decorativismo está totalmente ligada ao ornamental, ou seja, é um dos braços das artes aplicadas. Para ele, a abstração não existe como estilo. Nesse caso, a abstração, para Campofiorito, só existe quando se relaciona diretamente com as artes aplicadas.

Em sua dissertação de mestrado, intitulada “*Campofiorito e a questão da arte menor*”¹⁹², o professor Fábio Ricardo Reis Macêdo faz um estudo da relação de Campofiorito com as artes aplicadas, abordando principalmente o tempo em que ele foi professor catedrático da disciplina de Artes Decorativas na ENBA. No momento da escrita de sua dissertação, Macêdo teve a oportunidade de realizar uma entrevista com o crítico, que faleceu dois anos após sua defesa, em 2002. A entrevista de Macêdo com Campofiorito é importante para que as questões em torno de seu pensamento sobre a arte decorativa sejam esclarecidas. A primeira pergunta de Macêdo, que se relaciona diretamente com a disciplina de Arte decorativa, permite que Campofiorito exponha sua visão peculiar e interessante sobre a sua disciplina e diga também a respeito de como ela era vista pela sociedade.

A minha cadeira foi uma das últimas criadas na Escola [ENBA], pois não existia esta cadeira de Arte Decorativa. Este nome é mesmo do sistema acadêmico, do rigor acadêmico. Esta denominação de Arte Decorativa era muito pejorativa, era uma arte menor. A Arte Decorativa não era

¹⁹² MACÊDO, Fábio Ricardo Reis de. *Campofiorito e a questão da arte menor*. Rio de Janeiro: Programa de pós-graduação em Ciências da Arte, UFF, 2000.

reconhecida, embora muitos pintores fizessem grandes murais, eles próprios não admitiam ser um trabalho decorativo.¹⁹³

A preocupação de Campofiorito com as artes decorativas sempre partiu desse pressuposto, do preconceito que envolvia as artes aplicadas, que eram vistas como “artes menores”. Sua vivência dentro e principalmente fora da academia permitiu que seus argumentos com relação às artes aplicadas fossem erigidos. Sua conexão direta com a renovação do ensino artístico na escola, e sua participação, como presidente, do Núcleo Bernardelli, fizeram com que o crítico absorvesse uma nova proposta de ensino artístico que fosse pautada na profissionalização do artista, e as artes aplicadas foram o momento máximo de sua luta por esse ideal, que, aos poucos, tornou-se também o ideal de retirar o preconceito em relação às artes decorativas e de lutar contra a hierarquização dos estilos e técnicas nas artes plásticas como um todo. Isso é perceptível inclusive na maneira com que Campofiorito vê as artes decorativas.

A palavra decorativa, que aliás é bem bonita: De + Cor + Ativa, De + Cor + Viva, de cor destacada. Era uma coisa bonita mas a cadeira não existia, tanto que as grandes escolas da Europa não tinham cadeira de Arte Decorativa. Em Paris, já no princípio do século, a Escola de Belas Artes começou a se tornar uma escola sem sentido, os professores perderam o prestígio, nasce uma escola de Arte Decorativa. E essa escola acabou ganhando muita importância pois ela formava profissionais de melhor formação que os profissionais da Escola de Belas Artes. Enquanto os professores de Belas Artes tinham aquela coisa de serem eles os grandes mestres, só se produzia grandes mestres, gênios, dali tinha que sair um gênio... Eles ficavam numa categoria tal, que se julgavam insuperáveis.¹⁹⁴

É possível perceber, na fala de Campofiorito, que o curso que teria sido criado na ENBA não diferiria, em prestígio, dos cursos criados na Europa no princípio do século. Por isso, as escolas alemãs e russa, a Bauhaus, o De Stijl e as correntes que se guiavam pelo Suprematismo, etc., são as adesões mais importantes, para Campofiorito, no que condiz com a relação entre as artes e as artes aplicadas, e mudam a concepção não só do ensino artístico como a do próprio artista na sociedade, como profissional. Campofiorito exalta a importância da Bauhaus em “criar toda uma formação do artista, vamos dizer, a partir da profissionalização do artífice, por exemplo, um arquiteto ficava um gênio quando desenvolvia

¹⁹³ CAMPOFIORITO, Quirino. *Entrevista com Campofiorito*. 2000. Niterói: Dissertação de Mestrado em Ciências da Arte, UFF. Entrevista concedida à Fábio Ricardo Reis de Macêdo.

¹⁹⁴ Idem.

a veia artística, mas um arquiteto é um artífice, todo mundo é um artífice.”¹⁹⁵ Assim, seguindo os exemplos dos construtivistas europeus do início do século XX e as impressões que obteve de suas viagens para as escolas de artes decorativas da França, Itália, Inglaterra e também a escola de Ulm, na Alemanha, Campofiorito inicia uma busca por uma mudança tanto no ensino da disciplina de Arte Decorativa quanto no ensino artístico da ENBA como um todo, e vai além, buscando uma identidade visual para o Brasil que estivesse em ressonância com a época.

Sim, era justamente a minha intenção, a busca de uma identidade visual para o Brasil e já que as outras cadeiras não se atualizavam eu procurei dar na Arte Decorativa este novo caráter. Eu queria que essa cadeira se tornasse absolutamente útil, ligada a profissionalização, dar ao artista um caráter profissional. Entre as coisas que eu defini e que pode ser básica e, que em certas vezes ofendia meus colegas porque ao mesmo tempo que eu dizia uma coisa brutal e violenta para eles, depois eu pedia desculpas pois para dizer coisas com sinceridade tinha que serem ditas daquela maneira, do mesmo modo quando eles falavam e reagiam contra mim. Então, eu queria que meus alunos de Arte Decorativa saíssem da Escola voltados para a rua sabendo o que fazer, porque eles se formavam e viviam em função da Escola, esperando uma iniciativa pública, dizendo que a Escola os daria trabalho e quando alguém precisava de mão-de-obra artística procurava os auto-didatas e aos alunos que saíam do Liceu, ao passo que o nosso aluno saía incompetente profissionalmente.¹⁹⁶

A luta do crítico pelo profissionalismo dos formados em artes aplicadas resultou até mesmo na aproximação da ENBA com o carnaval do Rio. Para a finalização da disciplina de Arte Decorativa, os alunos deveriam propor projetos de alegorias para as escolas de samba. O crítico pontua que a aproximação de alunos, as festas de carnaval e outras festas populares foi importantíssima para a profissionalização das atividades vinculadas a tais festas, principalmente o carnaval. Campofiorito diz que na medida em que o profissional foi conquistando esse espaço, o do carnaval, as coisas evoluíram, “porque uma festa da cultura popular quando tem o apoio do profissional ela se desenvolve.”¹⁹⁷ Toda essa mobilização do crítico pela profissionalização do artista, a sua participação ativa na disciplina de Arte Decorativa, e seus conhecimentos profundos das concepções das escolas construtivas europeias do começo do século XX foram cruciais para o entendimento que Campofiorito

¹⁹⁵ CAMPOFIORITO, Quirino. *Entrevista com Campofiorito*. 2000. Niterói: Dissertação de Mestrado em Ciências da Arte, UFF. Entrevista concedida à Fábio Ricardo Reis de Macêdo.

¹⁹⁶ CAMPOFIORITO, Quirino. op. cit.

¹⁹⁷ Idem.

formará em relação à arte abstrata, sempre colocando-a como um braço importante das artes aplicadas.

Para compreender melhor como os conceitos de decorativismo e abstração se conectam, e como cada crítico compreende tais conceitos, é importante voltar às análises feitas pelos críticos do trabalho de Cícero Dias. Campofiorito aponta que as composições da fase abstrata do pintor não podem ser consideradas “nem como arte decorativa”, que seria, em sua análise, o único uso possível da abstração na pintura. Para ele, as obras de Dias são fundamentalmente antidecorativas, e não conseguem ao menos alcançar o valor ornamental¹⁹⁸. A crítica de Campofiorito nesse texto sobre o pintor parece surgir de uma imensa fúria, de uma negação total ao abstracionismo. O crítico chega a apontar que a arte puramente abstrata, sem a conotação das densas emoções humanas (que, para o crítico, somente poderiam ser capturadas através da figura), ou da arte ornamental, decorativa, seria somente um “exibir de caprichos individuais, até o malabarismo de uma pseudo genialidade que se propõe a agredir o bom senso.”¹⁹⁹. Trata-se de uma crítica pesada, mas que mostra um dos caminhos que levaram aos embates criados pela crítica entre a figuração e a abstração no Brasil, e à questão da arte decorativa.

Passando às composições em puros pretos e brancos, Cícero marca indelevelmente a incapacidade de suas composições abstracionistas alcançarem, ao menos, o valor ornamental que é reservado às concepções não figurativas. A parte antiga da exposição de Cícero, ou sejam as suas velhas composições, criadas ao contacto com o ser humano e a moldura que lhe completa a existência, a natureza em toda a sua expressão visual a desafiar a linguagem plástica com inteira consciência, as velhas telas de Cícero, repetimos, disseram da ternura que ia no espírito do artista a esse tempo, e que hoje se emaranhou no convencionalismo das invenções formais.²⁰⁰

Pesquisadora e professora do MAC/USP, Ana Magalhães publicou um artigo, em 2009, no XXIX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte (CBHA), sobre o debate crítico em torno da exposição de inauguração do edifício da companhia de seguros Sul-

¹⁹⁸ CAMPOFIORITO, Q. Ainda Cícero Dias. *O Jornal*, Rio de Janeiro, Sessão Artes Plásticas, 30 de dez. de 1952. (Acervo Quirino e Hilda Campofiorito, Solar do Jambeiro, Niterói - RJ)

¹⁹⁹ CAMPOFIORITO, Quirino. op. cit..

²⁰⁰ CAMPOFIORITO, Quirino. op. cit..

América²⁰¹, no RJ, em abril de 1949, intitulada “Do Figurativismo ao Abstracionismo”, com a curadoria de Léon Degand. Como pontuado por Magalhães²⁰², a exposição do edifício da Sul-América foi importantíssima para o debate sobre a questão do abstracionismo no Brasil, principalmente pelo fato de seus curadores terem organizado, durante a abertura da exposição, uma conferência com vários nomes da crítica brasileira da época²⁰³, para que cada crítico convidado pudesse expor sua opinião sobre a questão da abstração; entre eles, estavam Quirino Campofiorito e Mário Pedrosa²⁰⁴. O próprio Campofiorito publicou um texto, no mês de setembro de 1949, falando sobre o catálogo que a curadoria teria feito sobre a exposição, que continha inclusive as conferências de cada um dos críticos que participou do evento.

No artigo de Magalhães sobre a exposição e sobre a conferência, a autora aborda a questão da arte decorativa como premissa para o entendimento da arte abstrata no Brasil, argumento utilizado não só por Campofiorito, mas também por outros críticos, como Santa Rosa. Magalhães aponta que o curador Léon Degand, em um de seus textos sobre a exposição, teria sido o primeiro a colocar a questão da arte decorativa nos debates sobre a arte abstrata, e que sua colocação seria a premissa para que outros críticos, como o próprio Campofiorito, se utilizassem dela como argumento, citando Degand e Magalhães:

²⁰¹ Companhia de seguros Sul-América Terrestre, Marítimos e Acidentes, por vezes citada como SATMA tanto nas fontes quanto nos artigos consultados.

²⁰² MAGALHÃES, Ana Gonçalves. *O debate crítico na exposição do Edifício Sul-América, Rio de Janeiro, 1949*. In: XXIX COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE. *Historiografia da Arte no Brasil: um balanço das contribuições recentes - Homenagem a Walter Zanini*. 2009, Vitória. Anais do XXIX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, Vitória: CBHA, 2009, pp. 120 - 128.

²⁰³ Segundo Campofiorito, os críticos que participaram da conferência e tiveram seus textos publicados foram (sequência de autor e título do artigo publicado): “Leon Degand (Do figurativismo ao abstracionismo), Tomaz Santa Rosa Junior (Alguns aspectos da arte atual), Mário Pedrosa (As duas alas do modernismo), Antonio Bento (A arte contemporânea e a crítica) Di Cavalcanti (Realismo e abstracionismo) e Quirino Campofiorito (Sob julgamento a pintura abstracionista).” IN: CAMPOFIORITO, Q. A Sul-América e a arte. *O Jornal*, Rio de Janeiro, Sessão Artes Plásticas, 29 de set. de 1949. (Acervo Quirino e Hilda Campofiorito, Solar do Jambeiro, Niterói - RJ)

²⁰⁴ Os textos de Campofiorito e Pedrosa que foram publicados nessa conferência são, respectivamente, “*Sob julgamento a arte abstracionista*” e “*As duas alas do modernismo*”. Na obra de Pedrosa, “*Dimensões da arte*”, publicada em 1964, temos um artigo intitulado “*A arte e as linguagens da realidade*”, republicado na coletânea de textos do autor, intitulada “*Forma e personalidade. Textos escolhidos II*”, organizada por Otilia Arantes. Tal artigo aparece em ambas as publicações como sendo originário da conferência de inauguração do edifício da Sul-América no Rio de Janeiro. Porém, o título difere tanto do informado por Campofiorito, em seu artigo de 1949, quanto do informado por Magalhães, em seu trabalho publicado no colóquio do CBHA. É provável que se trate do mesmo texto, apenas com a modificação do título, já que, na introdução de “*Dimensões da arte*”, o próprio Pedrosa aponta que teria feito algumas modificações nos textos ali apresentados. Porém, não tivemos acesso à fonte analisada por Magalhães para atestar que se trata da mesma publicação. O texto supracitado de Campofiorito e também o texto de Pedrosa (no caso, o intitulado “*A arte e as linguagens da realidade*”) serão discutidos detalhadamente ainda neste capítulo.

‘Para terminar, é-me preciso chamar a atenção sôbre o seguinte fato: enquanto arte decorativa, a arte abstrata é muito antiga. As decorações baseadas em combinações de elementos geométricos são incontáveis em quaisquer épocas e em quaisquer civilizações. Mas enquanto a arte expressiva, tendo alto valor em si, enquanto grande arte, a arte abstrata é coisa muito nova, que conta apenas quarenta anos de existência, mais ou menos.’ Sem querer, Degand fornece aos partidários do figurativismo um primeiro argumento, qual seja, de que a pintura abstrata tem um caráter decorativo.²⁰⁵

A colocação de Degand foi importante para que os críticos contrários às artes abstratas aumentassem seus argumentos, que não surgem, no entanto, com base no texto de Degand, mas o antecedem. Em 1949, data do debate em torno da exposição organizada por Degand, Campofiorito é efetivado professor da cátedra de Arte Decorativa, na ENBA, momento no qual defende sua tese de doutoramento. Alguns anos antes, o crítico já tentara se efetivar na cátedra, mas sem sucesso. A ligação de Campofiorito com as artes aplicadas foi muito profunda, tanto que o crítico dedicou sua vida profissional a lecionar a cátedra de Arte Decorativa da ENBA e se engajou totalmente no intuito de combater o preconceito hierarquista em relação às artes aplicadas, já enraizado na ENBA no momento em que toma a frente do curso de Arte Decorativa, além de buscar, durante todos os anos em que lecionou na escola, a criação de um curso de formação profissional em artes aplicadas.

A dissertação de mestrado de Fábio Ricardo Reis Macêdo, intitulada “*Campofiorito e a questão da arte menor*”, é o trabalho mais recente e mais aprofundado sobre a ligação do crítico com a questão das artes aplicadas, e demonstra como foi profundo e longo o envolvimento de Campofiorito em prol das artes decorativas. Macêdo analisa em seu trabalho como o engajamento do crítico com a questão das artes aplicadas resultou em grandes e importantes mudanças no ensino de artes visuais tanto na ENBA como em todo o território brasileiro, e que a importância de Campofiorito estava ligada, diretamente, à sua atuação como professor da ENBA, e também como crítico de arte.

Assim que, em 1950, assumiu a Cátedra de Arte Decorativa da ENBA, Quirino Campofiorito iniciou a publicação de uma série de artigos, nos quais levantou a situação específica do ensino das artes visuais, tendo como fundo a necessidade de atualização, objeto de nossa análise. Cabe ressaltar a significativa produção crítica, tanto em volume quanto em qualidade, e a notoriedade que suscitou não só no meio acadêmico, como

²⁰⁵ MAGALHÃES, Ana Gonçalves., 2009, p. 125.

também no meio artístico nacional, marcando um período de profundas mudanças no ensino das artes visuais no Brasil.²⁰⁶

Como foi possível perceber, as argumentações de Campofiorito com relação à arte decorativa se colocam antes mesmo do texto de Degand; elas são fundamentadas numa vivência na ENBA, de um ex-aluno que foi um dos fundadores, e depois presidente, do núcleo Bernardelli. São argumentações de um crítico e artista que teve a maioria de sua produção fundamentada no que Ana Magalhães chama a atenção para o que seria “uma noção de modernismo que havia se consolidado ao longo dos anos 1930, não só no Brasil, mas também nos círculos europeus e norte-americanos daquele período.”²⁰⁷

Para compreendermos mais a fundo a questão do debate sobre abstração, além de compreender a noção de modernismo consolidada ao longo da década de 1930, faz-se necessário voltar os olhos para as tensões entre Rio e São Paulo, no que tange ao mundo das artes. Na visão dos próprios críticos, como Pedrosa, há diferenças, a saber: o circuito de São Paulo, em alguns casos, parece andar em consonância com a arte abstrata; o do Rio, por vezes ainda briga para colocar a arte abstrata como expressão central de seu circuito artístico. Nessa batalha, a crítica de arte se coloca entre dois movimentos que lutam por espaço: o abstracionismo, numa luta pela aceitação/inclusão; e a arte figurativa, que luta por sua hegemonia/permanência.²⁰⁸

O próprio crítico Mário Pedrosa, em seu texto sobre a exposição de Dias, revela o seu descontentamento com a mostra realizada no Rio. Para ele, o fato de a exposição pretender-se uma retrospectiva já se coloca como um erro. E as pinturas da fase figurativa do pintor, que Pedrosa coloca como “ditas primitivas” (conceito que o próprio Campofiorito utiliza para analisar a obra de artistas como Djanira e o próprio Cícero Dias), nada mais fazem do que confundir o espectador, que se perde entre “a pintura primária, sentimental, simbólica [...]

²⁰⁶ MACÊDO, Fábio Ricardo Reis de. *Campofiorito e a questão da arte menor*. 2000. 168p. Dissertação (Mestrado em Ciências da Arte) Niterói: Programa de pós-graduação em Ciências da Arte, UFF, 2000.

²⁰⁷ Idem. p. 126.

²⁰⁸ Para mais sobre as questões que envolvem paulistas e cariocas e a arte brasileira, além do texto sobre Dias, ver também: PEDROSA, Mário. *Paulistas e Cariocas*. In: PEDROSA, Mário; ARANTES, Otilia (org). *Acadêmicos e modernos: Textos escolhidos III*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004. p.253.

com uma pintura mais desabrochada, violenta, despojada que procura ardentemente uma linguagem puramente plástica.”²⁰⁹

As opiniões contrastantes de Campofiorito e Pedrosa em torno da questão da abstração tornam-se cada vez mais frequentes, e é possível notar que as obras de artistas como Cícero Dias, e também Milton Dacosta ²¹⁰, são importantes para fomentar tais polêmicas. Pode-se até inferir que não é a questão da abstração que preocupa críticos como Campofiorito, mas sim a da transição abrupta, da rejeição da figura como parte intrínseca da obra de arte. O abandono da figuração é muito mais difícil de admitir do que a entrega à questão abstrata; daí nasce a negação da arte abstrata como estilo. E, no caso de Pedrosa, o furor de voltar-se para as obras figurativas desses artistas provocaria um retrocesso, pois quando devemos olhar para a modernidade, para a abstração, os Museus de Arte Moderna ainda baseiam suas exposições na arte figurativa, quando a arte abstrata brasileira já é realidade e assunto internacional.

Ao analisar os textos dos críticos que, de alguma forma, discorrem sobre figuração e/ou a abstração, pode-se perceber que os artistas que fizeram a transição de uma fase para a outra são aqueles que rendem um debate ainda mais polêmico a partir da produção crítica que, de um lado, não consegue se desvincular totalmente das questões figurativas, e se nega a entender a arte abstrata fora dos parâmetros da arte decorativa, como estilo independente; e, do outro, vê na arte abstrata um novo estilo, uma forma de revolução nas artes (e também da sociedade) e que, por sua vez, não nega, mas critica de alguma forma os prazeres da figuração, que já não responde por completo aos anseios da modernidade.

O intuito desta análise é demonstrar como alguns conceitos, como o de arte abstrata, não eram dados como entendidos da mesma maneira por todos os críticos e como tal entendimento se baseava em contextos diferentes e, principalmente, em visões diferentes do que compreenderia a arte moderna em si. O conceito de arte decorativa, na visão de Campofiorito, é de extrema importância para se entender suas colocações extremadas e a negação que o crítico faz da arte abstrata. Além disso, é possível encontrar em textos de

²⁰⁹ PEDROSA, Mário. *Cícero Dias, ou a transição abstracionista*. In: PEDROSA, Mário; ARANTES, Otilia (org). *Acadêmicos e modernos: Textos escolhidos III*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004. p. 230.

²¹⁰ Para perceber a transição do figurativismo para o abstracionismo na obra de Dacosta veja as figuras 33 e 34 do caderno de imagens, pp. 195- 196 deste trabalho.

críticos apoiadores do movimento abstrato, como Pedrosa, uma visão de arte decorativa ligada de algum modo ao figurativismo, a um modernismo inicial, como dos fauves.

Essas questões que surgem através dos embates e polêmicas criados pelos críticos despertam o olhar dos historiadores para como alguns conceitos são recebidos e assimilados no Brasil, como é o caso dos conceitos de arte abstrata e de arte decorativa, e como esses conceitos servem de ponte para entender o que cada crítico compreende por arte moderna, por modernidade. Transições como essa, interpretadas com base no olhar da crítica, são imprescindíveis para que se possa questionar os usos desses conceitos na atualidade e, principalmente, para se entender como se deu a recepção desses conceitos no Brasil e, posteriormente, das obras que se encaixariam em cada um desses conceitos/estilos, o que leva a uma compreensão do porquê de um artista como Cícero Dias, como diz Angela Grando, ficar muito mais conhecido por sua fase figurativa do que por sua grande empreitada abstrata. Caso que ocorre não só com Dias, como também com outros artistas brasileiros.

Faz-se necessário pontuar que, nesse emaranhado de conceitos utilizados e compreendidos de maneiras diferenciadas pelos críticos de arte brasileiros, são erigidas várias noções que acabam por ser tornais centrais para a arte nacional. A militância que cada crítico faz em prol de uma vertente específica acaba por ser importantíssima para os contextos artístico e cultural da época. Campofiorito, em sua militância pelas artes aplicadas, e pela colocação dessas como fundamentais no processo artístico e não somente como técnica, teve uma atitude que pode ser colocada como “vanguardista” para sua época. Ao brigar pelas artes aplicadas, ao modificar o ensino dessas na Escola Nacional de Belas Artes, e ao ligá-las a um contexto social e popular, como o do carnaval, demonstra um pensamento e a uma atitude que estavam muito à frente de sua época.

A militância de Pedrosa em prol do abstracionismo foi fundamental para o surgimento das vanguardas abstrato-formais e para que a produção dessas fosse veiculada não só nacional, como internacionalmente. Tal engajamento do crítico, pensando aqui apenas na questão plástica, foi a base para que a arte brasileira não somente tomasse um rumo diferente, mas que também pudesse evoluir para parâmetros ainda não pensados nem internacionalmente, como foi o caso da vanguarda Neo-concreta, que modificou a forma de pensar e fazer arte.

Cada um desses engajamentos dos intelectuais ligados ao certame artístico, partem de pontos extremos e obtêm resultados diferenciados; mas, ao serem levantados de maneira conjunta, possibilitam ao historiador da crítica de arte uma visão muito mais ampla das relações conceituais que permeiam a literatura artística, podendo, assim, não só facilitar e abranger a análise de obras tanto antigas quanto atuais, como também compreender melhor as relações por trás da recepção das obras e da literatura crítica, que formam uma base mais ampla e diferenciada para os estudos das manifestações artísticas. No propósito deste trabalho, o de levantar alguns conceitos utilizados pela crítica de arte brasileira (em específico os utilizados por Campofiorito e Pedrosa) para ajudar a compreensão não só desses conceitos na atualidade, bem como de seus usos em diferentes contextos artísticos, mas também o de ampliar os parâmetros para a análise de como o conceito de arte moderna foi compreendido e edificado entre as décadas de 1940 e 1960 no Brasil, é preciso detalhar com mais afinco a questão da arte abstrata e do abstracionismo formal. O debate em torno dessa questão específica é de suma importância para que se entenda como o conceito de arte moderna se modifica no olhar de cada crítico e, assim sendo, possui não só uma, mas várias significações; e, ainda, que se pode pensar não apenas no que é ou não é moderno, em apenas um viés de modernidade, mas sim em várias modernidades.

Como se pode perceber até o presente momento, o debate protagonizado por Pedrosa e Campofiorito sobre arte abstrata surge em um contexto muito importante para a história da arte brasileira, um momento de grandes mudanças e da busca, por parte da crítica, por fortalecer questões que cada um dos críticos julgava importante para que a arte brasileira pudesse se colocar como tal, como brasileira. Nesse momento serão discutidas opiniões de outros críticos que se posicionaram sobre a questão da abstração. O intuito é perceber como, através desse debate e da construção que cada crítico faz do conceito de abstracionismo, é possível identificar as razões por trás da aceitação ou negação da arte abstrata e como as opiniões dos críticos sobre esse tema em específico têm uma relação intrínseca com o projeto que cada um dos críticos tinha para a arte brasileira.

3.2 - O caso da exposição do edifício da Sul-América: o debate sobre abstracionismo.

Como apontado anteriormente, nos últimos anos da década de 1940 e nos primeiros da década de 1950, vários críticos de arte se pronunciaram sobre a arte abstrata e sua incursão no cenário artístico brasileiro. Conforme pontuado por Magalhães, em seu texto sobre a exposição de inauguração do edifício da Sul-América²¹¹, a discussão da crítica de arte em torno do abstracionismo foi intensa e importante para que várias opiniões sobre a arte abstrata fossem abordadas no mesmo evento, e sob perspectivas bem diferentes. O mais importante a respeito desse evento, especificamente, foi o trabalho de reunir não só críticos de arte, como também artistas de renome nacional, como Cândido Portinari e Di Cavalcanti, para que expusessem suas impressões sobre a arte abstrata. Tal contato direto de opiniões pode ter sido o fator central para que o debate sobre abstracionismo no Brasil realmente se instaurasse.

É importante nesse momento que se faça uma revisão da mostra organizada por Degand, e também a respeito de como ela foi arquitetada e realizada no Brasil. A exposição que ocorreu no Rio de Janeiro, no recém-inaugurado edifício da Sul-América, foi, na realidade, a segunda versão da exposição, já que a primeira versão foi a exposição inaugural do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP)²¹². Segundo Magalhães, o curador geral Léon Degand veio ao Brasil para uma série de palestras, em setembro de 1948, e no início desse mesmo ano já formulava, em correspondência com Ciccillo Matarazzo, a exposição que inauguraria o MAM-SP. Na mesma correspondência, o curador belga já discute a questão da itinerância da mostra, pois era de seu interesse que a mesma ocorresse também no Rio de

²¹¹ MAGALHÃES, 2009, p. 121.

²¹² Dentre as obras citadas por Magalhães que faziam parte da exposição, há obras de Picasso, Monet, Renoir e Legér, que hoje fazem parte do acervo do MASP, São Paulo. Estas obras podem ser apreciadas nas imagens 35 a 38 no caderno de imagens, pp. 196 - 198 deste trabalho.

Janeiro. Além disso, outros países latino-americanos também demonstraram interesse em receber a mostra.²¹³

A importância do artigo de Magalhães está em demonstrar não só as diferentes opiniões da crítica sobre a arte abstrata, como também as composições diferentes que a mesma exposição possuiu no Rio e em São Paulo. Segundo Magalhães, apesar de a primeira versão da exposição ter ocorrido em março de 1949 em São Paulo, como exposição inaugural do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), a versão que ocorreu no Rio de Janeiro, por conta da inauguração do edifício da Sul-América, ainda que posterior à de São Paulo, foi tida como a versão oficial da exposição.

O catálogo paulistano computa, ao final, 95 obras expostas. A exposição aconteceu meses depois das conferências proferidas por Leon Degand, em São Paulo, e de suas reações. No caso carioca, armou-se uma estrutura maior: fala-se de 300 obras, que vão do impressionismo às obras abstratas dos anos 1940; o ciclo de debates aqui abordado aconteceu na semana de abertura da exposição; e embora a mostra tenha sido organizada dentro do edifício de um ente privado, recebeu o patrocínio e apoio nominal do Ministério da Educação e Saúde. [...] Outro aspecto relevante na organização dos debates é a presença de críticos paulistas e cariocas de tendências diversificadas - a exemplo da participação de Mário Pedrosa e Quirino Campofiorito. Isto significa que no formato carioca, a mostra de Degand ganhou uma dimensão oficial, em que ela se estrutura como estratégia política cultural, por assim dizer, e o debate se desdobra para além de uma escolha estética deste ou daquela tendência modernista.²¹⁴

A questão apontada por Magalhães é de suma importância para situar não só o contexto político-cultural que envolvia a exposição do Rio, como também o momento das primeiras discussões em torno do abstracionismo, e sobre como tais debates foram direcionados. É interessante perceber que, tanto o texto de Pedrosa quanto o de Campofiorito foram publicados também em jornais. Nesse sentido, a exposição do edifício da Sul-América

²¹³ Magalhães transcreve parte da carta de Degan a Matarazzo e fala, em seu artigo, um pouco mais sobre a itinerância das exposições. Segue a citação de Magalhães: “Carta de Léon Degand a Francisco Matarazzo Sobrinho, 22/05/1948: “(...) Il reste entendu que l’exposition ira ensuite à Rio de Janeiro. Par l’intermédiaire de M. Sgarbi, attaché artistique à l’ambassade d’Uruguay à Paris, M. Ozero-Mendoza, directeur des relations culturelles de la ville de Montevideo, a été mis au courant de nos projets et il se pourrait qu’il nous demande l’envoi de notre exposition quand elle sera à São Paulo.” Pasta Léon Degand, Arquivo Histórico Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo. A única itinerância que se realizou para além do Rio de Janeiro foi para o Instituto de Arte Moderno de Buenos Aires, onde a exposição foi aberta em 20 de julho de 1949 sob o título “El arte abstracto”. Cf. María Amalia García, “La construcción del arte abstracto. Impactos e interconexiones entre el internacionalismo cultural paulista y la escena artística argentina, 1949-1953” In: GARCÍA, María Amalia; SERVIDDIO, Luisa Fabiana & ROSSI, María Cristina. *Arte argentino y latinoamericano del siglo XX: sus interrelaciones – VII Premio Fundación Telefónica a la Investigación em Historia de las Artes Plásticas 2003*. Buenos Aires: Fundación Espigas, 2004, pp. 17-54.” In: MAGALHÃES, 2009, p. 121.

²¹⁴ MAGALHÃES, 2009, p. 127-128.

é importante não só por ser um marco para a chegada da arte abstrata no Brasil, mas também por fomentar direta e indiretamente o debate sobre o abstracionismo na crítica de arte brasileira. O mais interessante é que, apesar de a questão da arte abstrata já ter sido levantada anteriormente pelos críticos brasileiros, principalmente por Mário Pedrosa, os textos da exposição da Sul-América foram escritos a partir de um único propósito, o de discutir a exposição, ou seja, discutir e debater a abstração.

Foi a exposição organizada por Degand que reuniu opiniões e possibilitou que o debate sobre abstracionismo de fato se instalasse no Brasil, tanto que é possível notar que, a partir desse acontecimento, a discussão ampliou e cresceram o número de artigos que abordavam a arte abstrata. Tal dado é visível, por exemplo, nas publicações de Campofiorito, que, nos anos de 1949 e 1950, publicou muitas críticas sobre o assunto, praticamente uma por mês, e isso não significa que lhe faltava assunto; ao contrário, significa que a discussão em torno do abstracionismo tinha mesmo se tornado o centro das atenções.

Como visto anteriormente, a conferência organizada por Léon Degand, como abertura da exposição inaugural do edifício Sul-América, no Rio, contou com vários nomes da crítica de arte e resultou num grande catálogo, que foi impresso alguns meses após a abertura da exposição. Em crítica datada de 29 de setembro de 1949, Campofiorito fala do catálogo que teria sido feito sobre a exposição, que teria ocorrido em abril, e da importância dessa publicação ao reunir os textos que foram apresentados na conferência de abertura do evento.

Agora a “Sul-América, Terrestre, Marítimos e Acidentes” fez publicar um álbum que documenta esplendidamente o movimento intelectual e artístico provocado em nosso meio pela exposição de abril. Foi Origenes Lessa quem nessa lembrança gentil fez chegar as nossas mãos essa curiosa publicação, na qual percebe-se ainda o cuidado do Sr. Leonídio Ribeiro de continuar inteligentemente o sucesso da inauguração do SATMA. Toda a documentação sobre o certame aí aparece, no texto que recomendaria o melhor livro de arte, e na série de ilustrações que fixam instantâneas memoráveis e inúmeras telas que estiveram em exposição. Personalidades de grande destaque artístico intelectual, político e social marcam com a sua presença o brilhantismo dessa exposição em que o abstracionismo plástico esteve entregue a debatido e apaixonado julgamento.²¹⁵

Nesse texto que Campofiorito escreve e publica apenas alguns meses após a exposição e a conferência, é possível perceber um tom de contentamento com a realização,

²¹⁵ CAMPOFIORITO, Q. A “Sul-América” e a arte. *O Jornal*, Rio de Janeiro, Sessão Artes Plásticas, 29 de set. de 1949. (Acervo Quirino e Hilda Campofiorito, Solar do Jambeiro, Niterói - RJ)

proposta pelos organizadores, da exposição; e, principalmente com a possibilidade de um debate aberto sobre arte abstrata, Campofiorito fala principalmente num tom de agradecimento. Porém, também é interessante notar que neste texto não ocorre, por parte do crítico, um ataque ao abstracionismo, como é visível nos textos produzidos nos meses que antecedem tal publicação; há somente um agradecimento pelo evento, pela possibilidade da discussão. Apesar de suas duras críticas, no momento que sucede o acontecido em abril de 1949, principalmente nos meses de maio e junho do mesmo ano, o crítico sente-se respaldado pela conferência, principalmente nos nomes de Di Cavalcante e Cândido Portinari, que também fazem duras críticas ao abstracionismo.

Em crítica datada de 8 de maio de 1949, intitulada “*Sob julgamento a arte abstracionista*”, Campofiorito faz um panorama para seu leitor de como teria ocorrido a conferência; Trata-se de uma crítica importante pelo seu teor de parcialidade. Nela, o crítico fez várias caricaturas ²¹⁶, algumas com tom de deboche, dos intelectuais presentes no evento, e discute de forma sarcástica, beirando a comicidade, o evento. Campofiorito abre seu texto com suas próprias opiniões sobre a arte abstrata, expõe as noções básicas de seu pensamento no que concerne à abstração. No texto não há uma negação propriamente dita da arte abstrata como forma plástica, mesmo porque Campofiorito inicia sua explanação dizendo que a arte abstrata não é um pensamento, uma obra que não existe, como alguns chegam a pensar, mas sim que ela existe, que “é bastante concreta, e vive em telas e tintas como a pintura comum que todos conhecem, e quase todos preferem.”²¹⁷ É possível perceber, no início da crítica, que o grande problema do abstracionismo para Campofiorito reside não em sua forma plástica, mas em sua guerra ao realismo, em sua vontade de se retirar do mundo humano, das experiências humanas. Segundo o crítico, os abstracionistas gritam “guerra ao realismo”, e sua grande vontade é a de construir formas e sobrepor cores para que nada tenha a dizer.

Qualquer outro pintor desejaria dizer alguma coisa através de sua obra. O abstracionista dele difere sobretudo porque nada deseja dizer, porque esqueceu o mundo, pensa que não vive entre outros mortais, e acredita que ele próprio não passa de uma abstração. O abstracionista quer pintar simplesmente, fazer o jogo das cores e das formas, a esbanjar uma herança

²¹⁶ Esta publicação pode ser apreciada nas imagens 39 e 40, no caderno de imagens pp. 198 - 199 deste trabalho.

²¹⁷ CAMPOFIORITO, Q. Sob julgamento a arte abstracionista. *O Jornal*, Rio de Janeiro, Sessão Artes Plásticas, 8 de mai. de 1949. (Acervo Quirino e Hilda Campofiorito, Solar do Jambeiro, Niterói - RJ)

que lhe vem do “fauvisme” e do cubismo, e que ele esbanja mesmo com extrema loucura.²¹⁸

Para se manter nessa defesa, na defesa do real, de que tudo o que a pintura propõe é significativo e que a simples noção de uma pintura que nada tem a dizer já é contraditória, Campofiorito continua sua crítica apresentando ao leitor o debate que ocorreu na conferência. Nesse texto, o crítico cita vários dos nomes envolvidos no ciclo de palestras e suas falas, mas mostra visível preferência pelos críticos e artistas que se colocaram direta ou indiretamente contra a arte abstrata. É interessante perceber como Campofiorito coloca as impressões de Portinari e Di Cavalcanti²¹⁹ com relação ao abstracionismo; a forma como tais opiniões surgem no debate funciona como um grande estopim para que a discussão se acalorassem e, principalmente, para que Léon Degand se sentisse perturbado com as falas dos artistas brasileiros. Na fala de Di Cavalcanti, que, para Campofiorito, é surpreendentemente contra o abstracionismo, há um tom de fúria, e de negação não à corrente do abstracionismo, mas sim à corrente que procurava o não-figurativismo – isso sim é que seria o grande erro, a parte abominável do que pretendia a pintura abstrata. A fala de Di Cavalcanti foi tão provocativa e feroz que Campofiorito chega a dizer que naquele momento “Léon Degand faz-se vermelho como um pimentão maduro”²²⁰. Da mesma maneira foi recebida a fala de Portinari, que critica a busca da pintura abstrata no Brasil, pois os artistas brasileiros devem olhar para o seu povo e exprimir a realidade e não buscar em formas artísticas que mais se assemelhariam a um “brinquedo de ingênuos com barbantes e pedacinhos de papel”²²¹, a saída para a pintura brasileira. Todas essas falas, para Campofiorito, teriam sido o início do debate acalorado, principalmente por parte de Degand.

Leon Degand foi brilhante no elogio e na defesa da pintura abstracionista, mas os debatedores, prós e contra, não alcançaram animar a controvérsia. e para dar um pouco mais de calor aos debates, Leonidio Ribeiro, que presidia a sessão, leu duas declarações de Portinari e Di Cavalcanti contra a arte

²¹⁸ CAMPOFIORITO, Q. Sob julgamento a arte abstracionista. *O Jornal*, Rio de Janeiro, Sessão Artes Plásticas, 8 de mai. de 1949. (Acervo Quirino e Hilda Campofiorito, Solar do Jambeiro, Niterói - RJ)

²¹⁹ É importante lembrar que nenhum dos pintores estiveram presentes na conferência da exposição do SATMA. Segundo Campofiorito, seus textos, que já haviam sido publicados anteriormente, foram lidos por Leonidio Ribeiro na abertura das discussões.

²²⁰ CAMPOFIORITO, Q. Sob julgamento a arte abstracionista. *O Jornal*, Rio de Janeiro, Sessão Artes Plásticas, 8 de mai. de 1949. (Acervo Quirino e Hilda Campofiorito, Solar do Jambeiro, Niterói - RJ)

²²¹ Idem.

abstracionista e publicadas no último número de “Argumentos”. Foi fogo vivo no palheiro.²²²

No tom irônico que o texto propõe, Campofiorito se utiliza dessa comicidade para colocar frente a frente os debatedores pró-abstracionistas, mostrando como suas opiniões, na leitura proposta pelo crítico, são algumas vezes contraditórias. Seria de se esperar que, nesse momento, Campofiorito falasse principalmente a respeito das opiniões de Portinari e Di Cavalcanti, ou seja, usasse dos grandes nomes da pintura nacional para expor os problemas da arte abstrata, mas Campofiorito estava interessado no debate, nas incongruências, em como os próprios artistas e críticos que ali estavam a favor da arte abstrata ainda não tinham uma opinião acertada sobre o assunto, ou seja, mesmo entre os defensores do abstracionismo ainda era possível perceber grandes contradições em suas opiniões. Como instrumento para defender sua própria postura, Campofiorito se utiliza dessas incoerências, percebidas por ele mesmo, e faz questão de discorrer sobre algumas incongruências que os críticos pró-abstracionistas, como o próprio Léon Degand, teriam cometido em suas falas.

Leon Degand inflamou-se e procurou no fundo do saco os argumentos de defesa. Cometeu a grande contradição do debate por provocação de Pedro Corrêa de Araújo. Havia dito que a pintura abstracionista “nada pretende dizer”, e terminou afirmando que a arte não exprime sentimentos apenas pelos recursos da aparência das coisas, que os “abstracionistas” não estão fora do drama de nossa época, que tem a sua maneira particular de exprimi-lo: logo a pintura “não figurativa” também diz “alguma coisa

A opinião contraditória de Degand é relacionada, por Campofiorito, às impressões de um artista abstrato que não concorda com as palavras do crítico belga, para que o debate se torne ainda mais provocativo para o leitor. Como um artista abstrato pode discordar do abstracionismo? É dessa maneira que Campofiorito coloca a opinião de Pedro Corrêa de Araújo, um dos artistas que compunham a mesa de debates que o crítico explora em sua crítica de maio de 1949. Araújo era, segundo Campofiorito, um pintor abstracionista, mas não concorda com a declaração de Degand de que a pintura abstracionista nada tinha a dizer, pois, para ele, toda pintura tinha algo a dizer, senão não seria arte. O desacordo entre Degand e Araújo somou pontos para a posição que Campofiorito apresenta com relação ao abstracionismo. Se nem mesmo os debatedores que estavam em defesa da pintura abstrata podiam concordar, como prosseguir? Essa foi a maneira que Campofiorito achou não para

²²² CAMPOFIORITO, Quirino. op. cit.

dizer que a arte abstrata nada tinha de arte, como disse Di Cavalcanti, mas sim para colocar em questão o que seria a arte abstrata, e como ela funcionaria. A colocação de Campofiorito a respeito das contradições entre Degand e Araújo, em sua leitura, poderiam até mesmo significar que, naquele debate em específico, o abstracionismo estaria perdendo a batalha. Mas, ao fazer uma leitura atual desse texto de Campofiorito, é possível notar como, nesse tipo de debate, o conceito de abstracionismo ainda estava tomando forma no Brasil e, principalmente, qual foi o papel da crítica ao lançar esses conceitos ao público e como eles seriam recebidos. Nesse sentido, pode-se retornar ao que a pesquisadora Angela Grandó pontuou sobre o trabalho de Cícero Dias, quando diz que é deveras inusitado que o artista seja lembrado mais por seus trabalhos ligados à corrente figurativista do que pelas importantes obras do pintor que propõem uma análise abstrata, uma desintegração da forma.

O catálogo da exposição que ocorreu no Rio conta com um texto introdutório de Sérgio Milliet, intitulado “*Considerações sobre o abstracionismo*”²²³. O texto de Milliet não é abordado por Magalhães, pois não fazia parte do ciclo de discussões da conferência, e sim era o texto introdutório do catálogo da exposição. O texto de Milliet dava à mostra o grau de notoriedade de que ela precisava. Afinal, o crítico de arte já tinha, então, um espaço notório no circuito cultural brasileiro, e sua participação no catálogo da exposição carioca só comprova a teoria de Magalhães de que ela mesma teria ganhado um teor oficial, diferentemente da versão paulista. Pela importância de Milliet não só para a época, como também para a atualidade, é preciso nesse momento levantar alguns aspectos de seu texto de 1949 e analisá-lo em conjunto com o texto de Campofiorito, no intuito de ampliar as opiniões em torno do assunto e, principalmente, de expandir a discussão, com a opinião de outros críticos.

Apesar de suas posteriores críticas ao movimento concretista e sua primeira exposição, em 1952, principalmente no que tange ao manifesto que teria sido feito pelos artistas do Grupo Ruptura, Milliet não se coloca contra a arte abstrata dois anos antes, no seu texto de apresentação da exposição do SATMA. Milliet apresenta que o grande dilema da pintura abstrata está por trás do seu significado, e seu texto amplia a visão a respeito da arte

²²³ MILLIET, Sérgio. *Considerações sobre o abstracionismo*. In: Catálogo da Exposição de pintura e escultura sob os auspícios do Ministério da Educação e Saúde, por ocasião da inauguração do Edifício da Sul-América Terrestres, Marítimos e Acidentes Companhia de Seguros. Rio de Janeiro, 1949. (Acervo Biblioteca Mário de Andrade, Sala de Artes Sérgio Milliet).

abstrata, levando o leitor para a preocupação do sentido na arte. A partir da definição colocada por Degand do que seria a arte abstrata, ou seja, aquela que se afasta totalmente da pintura figurativa e que busca uma estética pura, o crítico brasileiro sabiamente reflete sobre o significado da obra de arte em si, não somente da pintura abstrata. Milliet lembra ao leitor que a música²²⁴ é uma das artes que se coloca a partir de uma incógnita, ou seja, é composta de sons e ritmos que não são coordenados propositalmente para reproduzir a natureza, mas assim mesmo pode ser grande obra de arte²²⁵. É muito interessante a colocação que Milliet faz, para explicar o sentido na pintura abstrata, voltando seu pensamento para a música e chegando à conclusão de que o que realmente afeta o ser humano é o seu vício, o seu hábito em relacionar a arte, principalmente as artes plásticas e, em especial, a pintura, com a imitação da natureza, da realidade.

Assim definido, o abstracionismo parece coisa simples de entender, tão simples, pelo menos, quanto a música, que se constitui de sons e ritmos expressivos e sem o intuito de reproduzir a natureza. Mas acontece que o homem é um animal apegado aos hábitos, condicionado pelas tradições, e que, em nossa civilização ocidental, se acostumou a ver artes plásticas, e em especial na pintura, uma cópia, uma imitação, quando muito uma interpretação do real. Paralelamente, habituou-se a encarar a música como uma expressão independente, abstrata, sem ligações de qualquer espécie com o mundo objetivo. Daí, ao ouvir uma sonata, não lhe passar pela cabeça a fatídica pergunta: que representa? E fazê-lo sempre que depara com uma tela diante de si. Ora, a partir do momento em que a preocupação da “semelhança” se apresenta, toda explicação perde qualquer sentido.²²⁶

Nesse ponto, Milliet aborda, em um só parágrafo, o cerne da discussão em torno da pintura abstrata. O desapego à figura é o real problema dos críticos que se colocam contra a

²²⁴ Aqui não se pode esquecer de que justamente a arte abstrata, em suas origens modernas, teve intensa relação com a música. Kandinsky adotou o termo “composição” para suas obras, retirando a ideia da composição musical. Em troca de correspondências com Schoenberg, compôs vários concertos em parceria com o músico, como o “Concerto em Roxo” e o “Concerto em Amarelo”. Mondrian, por sua vez, criou sua abstração em consonância com o jazz, chamando vários quadros de composições e, no final da vida, pintou o *Boggie-Woggie*. Isso demonstra que Milliet estava em sintonia com a discussão sobre abstracionismo na Europa, ideias que vinham desde 1910. Para mais, ver: GOMES, Filipa. *A Música na Obra de Kandinsky*. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2003. Disponível em: <http://www.arte.com.pt/text/filipag/musicakandinsky.pdf> Acesso em 13 maio 2013. Ver também: ABSTRACIONISMO. In: ENCICLOPÉDIA ITAU CULTURAL. Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=347 Acesso em 13 maio 2013.

²²⁵ Para acompanhar esta crítica de Milliet, ver as imagens 41 a 43 no caderno de imagens, pp. 199 - 200 deste trabalho.

²²⁶ MILLIET, Sérgio. *Considerações sobre o abstracionismo*. In: Catálogo da Exposição de pintura e escultura sob os auspícios do Ministério da Educação e Saúde, por ocasião da inauguração do Edifício da Sul-América Terrestres, Marítimos e Acidentes Companhia de Seguros. Rio de Janeiro, 1949. (Acervo Biblioteca Mário de Andrade, Sala de Artes Sérgio Milliet).

pintura abstrata, esse é o problema central exposto por Di Cavalcanti e por Portinari, nos textos que foram apresentados durante a conferência citada por Campofiorito. A dificuldade de lidar com a arte abstrata está inserida no hábito descrito por Milliet, o de ver a pintura como imitação da natureza, e, principalmente, o fato de ela não existir fora desse parâmetro. Pode-se dizer que o próprio Campofiorito estava diretamente preocupado com essas questões, mas é possível perceber que a essência das críticas de Campofiorito estaria ligada mais à hierarquização dos estilos artísticos – e, no caso específico da arte abstrata, à sobreposição do espaço abstrato ao espaço figurativo –, do que somente à questão do abandono da figura em si.

O texto de Milliet expõe outro lado do problema, aquele que leva à arte decorativa. O crítico não coloca, em nenhum momento de seu texto, a arte abstrata como sendo decorativa, mas corrobora com a colocação feita por Degand de que todas as artes nasceram da abstração. Milliet ainda aponta que, ao buscar entender uma pintura figurativa por meio dos seus significados e de suas semelhanças com o real, a tela carrega um trágico destino, visto que o ser humano não se preocupa em colocar significados em objetos decorativos, não se preocupa em dar significância a um tapete, a uma entalhe em madeira, mas a tela, ela não pode ser apenas cores e formas sem sentido visível e lógico. Ao ligar diretamente a questão da arte abstrata com o hábito do olhar figurativo, Milliet levanta o tema da arte decorativa, premissa que está contida no embate que Campofiorito apresenta, sempre que fala da noção de abstração na arte. Milliet também faz essa ligação, mas de maneira a fazer entender que a pintura abstrata é um dos estágios que as artes devem percorrer a fim de libertarem-se da visão habituada, e de lembrarem a função da arte em si.

Disse que o abstracionismo nascia da descoberta das invariantes da pintura. Com efeito. É quando o pintor percebe que as linhas de um pote não valem pictoricamente porque representam um pote, mas sim por constituírem um arabesco agradável sobre o fundo de planos e volumes, é quando ele percebe essa verdade esquecida há tantos séculos que a pintura se faz abstrata. Em seu segundo momento, tendo as linhas impressionado o pintor partido possível a ser tirado para a melhora da composição e da expressão, o quadro passa por uma metamorfose. O pintor desdobra seus planos, algo arbitrariamente, sem contudo perder o contato com os objetos. Ao mesmo

tempo toma certas liberdades em relação ao colorido e à composição do fundo.²²⁷

Neste momento, Milliet coloca a questão da pintura abstrata como uma etapa das artes, que surge a partir da pintura figurativa. E é isso, segundo o crítico, que ocorreu após Cézanne, após o cubismo e Kandinsky: a busca pela premissa da forma, que está contida na figura. É importante perceber que a arte decorativa que é apresentada por Milliet, e também por Degand, é uma arte que está em ligação direta com a sociedade, sem que a mesma a note. Milliet diz em seu texto que ninguém se pergunta sobre o que significa a decoração de um prato, ou a gravura de um copo, mas a tela, pelo hábito humano, está fadada a essas questões, senão ela não existe como obra de arte. Milliet propõe, ao indagar tal hábito humano, o que seria, enfim, a obra de arte; o que daria significado, valor a ela? Seria o tema, o assunto? Os elementos que a compõem? A experiência estética que ela proporciona? Milliet, seguindo tais questionamentos, diz, sobre a obra de arte:

A arte está então nos famosos elementos eternos, encontráveis em qualquer obra “que ficou”, de qualquer civilização. Ela está na harmonia, no equilíbrio, na invenção, de cuja soma e de cujo entrosamento nasce a expressão estética. Por esse motivo um trecho de Bach é arte, bem como um afresco de Miguel Angelo. Mas é igualmente arte, por idênticas razões, o “nanquin” chinês, ou o bronze de Benin.²²⁸

A ligação que o crítico propõe para o significado da obra de arte em si não parece, nesse texto, atribuir valores de hierarquização a estilos ou movimentos, mas sim o contrário. Milliet, ao expor as questões em torno da arte decorativa, estabelece a relação lógica das artes aplicadas como detentoras de seu papel fundamental para as artes plásticas como um todo – engajamento o qual será, como já dito neste trabalho, a briga central para Quirino Campofiorito em prol das artes aplicadas. Apesar de seu contentamento em relação à arte abstrata, e de sua posição em defesa do abstracionismo, Milliet faz o alerta: a racionalidade extrema pode transformar a visualidade abstrata e retirar dela o seu valor artístico. O importante para Milliet, nesse caso, é manter a sensibilidade, a emoção que está contida em

²²⁷ MILLIET, Sérgio. *Considerações sobre o abstracionismo*. In: Catálogo da Exposição de pintura e escultura sob os auspícios do Ministério da Educação e Saúde, por ocasião da inauguração do Edifício da Sul-América Terrestres, Marítimos e Acidentes Companhia de Seguros. Rio de Janeiro, 1949. (Acervo Biblioteca Mário de Andrade, Sala de Artes Sérgio Milliet).

²²⁸ MILLIET, Sérgio. op. cit.

qualquer obra de arte; sem ela, a obra de arte não existe como tal, ela perde seu significado e seu significante.

Na possibilidade de se tornar a obra de arte mera equação algébrica no que concerne à composição e simples formulário físico-químico em relação às cores, está o perigo maior do abstracionismo. O perigo da perda da invenção e da sensibilidade. É esse o temor de que nos sentimos tomados ao analisar telas de Fernand Léger e de Hans Arp. A continuarem as coisas nesse pé, logo teríamos os quadros “fabricados” mediante aplicação de resultados obtidos com máquinas de calcular e pantógrafos perfeitos.²²⁹

Ao propor que tal temor é sentido por vários, tanto intelectuais quanto artistas da época, Milliet certamente inclui no bojo o nome de Campofiorito. O temor da perda do poder criativo e do abandono das emoções humanas, da mecanização da arte, é uma das preocupações centrais não só de Milliet e de Campofiorito, como de muitos outros críticos da época. A colocação de Milliet, apesar de favorável à finalidade da arte abstrata como expressão artística independente aproxima-se mais, de alguma forma, da fala de Campofiorito do que da fala dos críticos que são citados em seu texto de maio de 1949. Apesar de algumas semelhanças de pensamento, como as questões da arte decorativa e da função da obra de arte, o texto de Milliet e suas colocações não é citado por Campofiorito, o que é, no mínimo, intrigante, mesmo porque tratava-se de um crítico importantíssimo no certame artístico não só brasileiro, como internacional. Campofiorito escreve bem mais à frente, em novembro de 1966, uma crítica sobre as concepções de Milliet no que concernia às artes aplicadas e artesanais, intitulada “*Sérgio Milliet e a Arte Aplicada*”²³⁰.

Em sua dissertação de mestrado, Macêdo apresenta a o texto de Campofiorito sobre Milliet como sendo importantíssimo para compor as concepções do crítico carioca, e aponta que Campofiorito faz em seu texto de 1966 uma “reverência à memória de Milliet que não mediu esforços em elucidar a importância da arte aplicada artesanal e industrial no Brasil”²³¹. A citação que Campofiorito faz de Milliet, em seu texto de novembro de 1966, demonstra muitas das noções aqui discutidas, pois Milliet elogia a crescente atitude de “[...] pintores e escultores descendo da torre de marfim da arte pura, da arte sem intenções, entram para o

²²⁹ MILLIET, Sérgio. op. cit.

²³⁰ CAMPOFIORITO, Q. Sérgio Milliet e a arte aplicada. *O Jornal*, Rio de Janeiro, Sessão Artes Plásticas, 29 de nov. de 1966. (Acervo Quirino e Hilda Campofiorito, Solar do Jambeiro, Niterói - RJ)

²³¹ MACÊDO, 2000, p. 95.

campo da arte aplicada educando o gosto do público e assinalando em suas realizações as ideias e as invenções de nosso século.”²³²

Em seu texto de maio de 1949, Campofiorito não cita outros nomes da crítica de arte, principalmente da crítica brasileira, que estariam presentes e a favor da arte abstrata, ou de outros que não estiveram presentes mas que tinham opinião formada sobre o assunto. Não se pode deixar de colocar, no entanto, que Milliet era um crítico paulista, sempre envolvido com tal certame, e a tensão entre paulistas e cariocas era muito elevada no contexto de finais da década de 1940 e início da década de 1950. Em seu texto, Campofiorito também não cita a fala que Mário Pedrosa fez no mesmo evento. Não foi possível verificar como foi organizada a conferência, ou se os debatedores falaram no mesmo dia, mas o texto de Campofiorito deixa claro que os participantes daquele dia foram poucos. Segundo ele: Léon Degand, o crítico belga curador da exposição; Eduardo Alvim Corrêa, filho do artista plástico Henrique Alvim Correa; Pedro Correa de Araújo, artista plástico; e Michel Simon, poeta francês. Houve também as leituras dos textos de Di Cavalcanti e Portinari, feitas por Leonidio Ribeiro. É sabido que Campofiorito teria tido contato com o texto de Pedrosa, mesmo que posteriormente, pois o cita em sua crítica de outubro do mesmo ano, em que aborda o lançamento do catálogo da exposição do SATMA.²³³

É interessante perceber que os críticos de renome que se colocariam a favor da arte abstrata não aparecem na leitura que Campofiorito faz em maio de 1949. Estaria o crítico se isolando de outras opiniões? Ou, até mesmo, estaria Campofiorito fugindo de dialogar diretamente com tais críticos? Não há uma leitura acertada desses porquês, e tentar fazer uma seria deveras abusar das fontes, pois o texto publicado em maio de 1949 trata unicamente de um debate, e pretende falar apenas daqueles que dele participaram. Porém, é possível analisar nessa crítica, e nas que Campofiorito publicaria mais à frente sobre o caso, que o tom proposital de deboche utilizado pelo crítico em maio de 1949 existe para questionar a arte abstrata em sua funcionalidade – ela significa ou não alguma coisa? Além disso, Campofiorito vai se utilizar do debate sobre abstracionismo para dar voz e espaço a outra batalha na qual se engajava, a das artes aplicadas, ou decorativas, e perceber de antemão as propostas críticas de

²³² MACÊDO, 2000, p. 95.

²³³ CAMPOFIORITO, Q. A Sul-América Terrestre e a arte. *O Jornal*, Rio de Janeiro, Sessão Artes Plásticas, 03 out. 1949. (Acervo Quirino e Hilda Campofiorito, Solar do Jambeiro, Niterói-RJ)

Campofiorito é a base para compreender a posição que o crítico vai tomar em relação à arte abstrata e, principalmente, a maneira como vai repassar isso aos seus leitores. Nesse sentido, propor questionamentos e mostrar contradições por trás das falas dos artistas e críticos é o ponto a que Campofiorito quer chegar; essa é a maneira que o crítico encontrou de levar para seus leitores algo além do debate sobre abstracionismo.

3.3 - Abstracionismo ou obstrucionismo? Quirino Campofiorito e a arte não-figurativa²³⁴.

A exposição do Edifício Sul-América, e as conferências que dela resultaram, abriram um espaço importante para a discussão sobre arte abstrata, pelos críticos brasileiros. Na realidade, a chegada do curador belga Léon Degand um ano antes da exposição, em 1948, já propiciou que as discussões em torno do tema se fizessem com mais fervor, tanto do lado dos que eram a favor da arte abstrata, quanto daqueles que se colocavam contra o que muitas vezes preferiam chamar de não-figurativismo. A negação da arte puramente abstrata tinha vários embasamentos na época: a descaracterização da figura como parte intrínseca da obra de arte; a mecanização da arte abstrata, que levaria à ausência de emoções e sentimentos por trás da obra; o ataque que se iniciava, por parte daqueles que defendiam o abstracionismo, ao realismo e às correntes figurativistas.

O que é certo, nas críticas que Campofiorito produziu sobre o tema no ano de 1949, é que, para o crítico, não havia como desvencilhar a arte abstrata das artes aplicadas. O valor artístico de uma obra abstrata só existe quando a mesma se propõe ao ornamental, e nada mais. As críticas de Campofiorito apresentam muitas lacunas, muitas dúvidas sobre a própria opinião do crítico sobre o tema, mas tal fato é compreensível e esperado, dado que o contexto era de uma dúvida geral dos brasileiros, não só dos críticos e dos artistas como do público também, em relação ao abstracionismo.

Acompanhando as conferências de Degand, Campofiorito escreveu, em 1949, um conjunto de seis críticas importantes ligadas à questão da arte abstrata, e quatro delas

²³⁴ Para acompanhar a leitura sobre as vanguardas concretistas, utilize as imagens 46 a 51 no caderno de imagens, pp. 202 - 204 deste trabalho.

unicamente para discutir as falas do crítico belga. A maioria delas expõe críticas severas à arte abstrata como estilo; outras propõem questionamentos e divagações sobre o tema; mas esse conjunto de escritos é de extrema importância para compreender melhor como a questão da abstração foi recebida não só pelos críticos que eram contra o estilo, mas principalmente por um crítico carioca que atuava, diretamente, no certame artístico de sua cidade, e que também atuava como professor da Escola Nacional de Belas Artes.

Em 8 março de 1949, Campofiorito publica a primeira crítica da série, intitulada “*A Luta*”²³⁵, em que expõe diretamente a sua preocupação em apresentar ao público leitor não somente a polêmica que havia se instaurado no Brasil sobre as artes figurativa e não-figurativa, mas principalmente a base de sua indagação em relação à arte abstrata, a da desvinculação total com o mundo real, com as emoções e sentimentos humanos, que, para o crítico, são a base da obra de arte em si. Sendo assim, como poderia o abstracionismo propor a desvinculação da natureza humana e mesmo assim ainda ser visto como um estilo artístico, ou, como ele mesmo coloca, como uma concepção artística? Para Campofiorito, “só existe uma concepção artística, que tem em sua origem o sentido emotivo da forma”²³⁶. Sendo assim, não há como discutir as artes figurativa e não-figurativa como resultado de concepções artísticas diferentes, isso seria incidir num erro, que, segundo o crítico, é o um dos muitos que marcam a polêmica em torno do abstracionismo.

A arte plástica é sempre a mesma, pintura, escultura ou arquitetura, manifeste-se ela figurativa ou não figurativamente. No primeiro caso ela adquire uma função altamente expressiva, comunicativa, satisfatória, como queiram. No segundo caso alcançará função bem diferente, não separando a emoção de sua total condição abstrata, sem conexão com a clareza dos sentimentos humanos. Será num caso e outro sempre a fixação de uma emoção plástica que se completa mais ou menos, conforme o artista possa ou queira aproximar-se de seus semelhantes na vida que a todos compete.²³⁷

Nesse trecho, é possível perceber duas convicções que se relacionam e guiam o pensamento de Campofiorito: a primeira, a respeito da arte, sublime por estar em contato permanente com as emoções e com a vida humana, sem a qual uma obra não obtém o grau de

²³⁵ CAMPOFIORITO, Q. *A Luta*. *O Jornal*, Rio de Janeiro, Sessão Artes Plásticas, 08 mar. 1949. (Acervo Quirino e Hilda Campofiorito, Solar do Jambeiro, Niterói-RJ)

²³⁶ CAMPOFIORITO, Q. *A Luta*. *O Jornal*, Rio de Janeiro, Sessão Artes Plásticas, 08 mar. 1949. (Acervo Quirino e Hilda Campofiorito, Solar do Jambeiro, Niterói-RJ)

²³⁷ CAMPOFIORITO, Q. *op. cit.*

relevância como obra de arte; e a segunda, a respeito da função social da obra de arte, que está intimamente ligada à própria noção de obra de arte, ou seja, ao poder que a obra possui de se conectar com a realidade, com as emoções e sentimentos da vida humana. Para Campofiorito, quando a arte abstrata se faz dentro desses limites, dessa condição primordial da obra de arte, ela é válida, mas nunca como expressão artística, como estilo, mas sempre como parte integrante, e não menos importante, das artes aplicadas. É complicado, a partir da leitura que Campofiorito faz da arte abstrata, colocar se o crítico era diretamente contra as expressões abstratas, ou diretamente a favor delas. O que é certo é que a noção de abstracionismo como um tipo de arte que prega a desvinculação da realidade é repugnada, veementemente, pelo crítico. Aliada a essa noção, a ideia de a arte figurativa ser “alvo” das críticas dos artistas abstracionistas, como forma “velha” de ver e perceber o mundo, também é duramente perseguida por Campofiorito. Pode-se, inclusive, afirmar com muita substancialidade que a verdadeira briga que Campofiorito encabeça é em defesa da arte figurativa, e para isso o crítico se vê forçado, em alguns momentos, a desqualificar totalmente a arte abstrata como estilo, a fim de qualificar a arte figurativa, da mesma maneira que os críticos pró-abstracionistas faziam com relação à arte figurativa; ou seja, era uma via de mão dupla.

Logo após as conferências de Degand, em abril de 1949, Campofiorito publica, nos dias 03, 05 e 06 de maio do mesmo ano, críticas que corroboram para essa linha de análise do abstracionismo. Na primeira, de 03 de maio, intitulada apenas “*Abstracionismo*”, Campofiorito propõe uma análise da fala de Degand, e, pela primeira vez, apresenta uma justificativa que seria muito usada pelos críticos do abstracionismo no Brasil, a de que “[...] o abstracionismo nada mais pode revelar de novidade, uma vez que se trata de uma pesquisa plástica inteiramente esgotada.”²³⁸ Tal visão não seria só dos críticos brasileiros, como também de muitos críticos internacionais que, ao se depararem com os trabalhos dos concretistas brasileiros nos salões internacionais, os chamavam de *bauhaus exercises*.

Mas Campofiorito vai além em seus questionamentos sobre a arte abstrata e, principalmente, no intuito de desqualificar a fala de Degand, intitula sua crítica seguinte, datada de 05 de maio de 1949, de “*Obstrucionismo*”. O crítico brasileiro começa pontuando que Degand, em sua conferência, “[...] constata o divórcio do público com a arte moderna.

²³⁸ CAMPOFIORITO, Q. Abstracionismo. *O Jornal*, Rio de Janeiro, Sessão Artes Plásticas, 03 mai. 1949. (Acervo Quirino e Hilda Campofiorito, Solar do Jambeiro, Niterói-RJ)

Acha que não existe nenhum abismo entre um e outro, e sim um certo atraso no gosto do público para a compreensão da arte de hoje.”²³⁹ Tal opinião de Degand provavelmente não fez agrados aos críticos brasileiros, porém, Campofiorito não se deteve a essa fala em específico, mas preferiu se opor à maneira como Degand descreveu algumas grandes obras do realismo fazendo uma ligação direta com a fotografia, no sentido de que, segundo o crítico belga, os grandes artistas realistas só fizeram o que a fotografia faria alguns anos depois. Eis uma opinião que não agradou a Campofiorito, que coloca a importância do realismo para as artes e pontua que uma pintura realista pode se tornar insuportável se beirar os extremos ou se for feita por pintores que não compreendem com profundidade o trato da pintura realista, da mesma maneira como ocorre em todos os estilos artísticos, e logicamente também ocorreria com a arte abstrata.

Havemos de concordar que há “abstracionistas” e “abstracionistas”. Poucos são aqueles capazes de tirar da “liberdade integral das cores e das formas” conclusões convincentes. Aliás, o maior perigo do “abstracionismo” reside justamente na facilidade que oferece à “chantage”. Positivamente uma penosa confusão se está passando na arte, e isso a troco de algo que não fica muito claro para o público nos debates sobre o “figurativismo” e “não figurativismo”, as duas orientações essenciais que agitam a pintura e a escultura presentemente e de cuja controvérsia decorre o artista em posição de apreciar a realidade da vida através dos problemas do homem, criando obra de fundamentos humanos (arte figurativa) ou em posição de insensibilizar seus sentimentos para a existência, criando obra de negação da vida (arte abstracionista).²⁴⁰

Ao apontar um perigo do abstracionismo, da facilidade de se chegar a um resultado sem estar inserido totalmente na busca da expressão abstrata, como fez Picasso e Braque, Campofiorito demonstra que o debate a respeito da figuração e da abstração surgia então no intuito de colocar uma como mais importante que a outra. Por um lado, os abstracionistas diziam que a pintura abstrata era a evolução da expressão artística, e que a pintura figurativa era uma visão atrasada do viver artístico, que já não respondia mais aos anseios da modernidade; por outro, os figurativistas, que, em defesa da relação da arte com a figura, propunham que, sem a arte figurativa, a arte abstrata não poderia existir de fato como experiência nova. Daí a forma pela qual Campofiorito define os conceitos apresentados por

²³⁹ CAMPOFIORITO, Quirino. Obstrucionismo. *O Jornal*, Rio de Janeiro, Sessão Artes Plásticas, 05 mai. 1949. (Acervo Quirino e Hilda Campofiorito, Solar do Jambeiro, Niterói-RJ)

²⁴⁰ Idem.

Léon Degand, principalmente no que diz respeito ao abstracionismo se desvincular do real. Assim, na leitura de Campofiorito, a arte figurativa seria aquela que é feita por meio da busca pelas emoções e sentimentos humanos, e a arte abstrata aparece como forma de negar a vida. E o maior problema seria o ponto extremo que tal conceito de arte poderia tomar.

À geometria cabe estudar a forma em sentido abstrato, mas isto para efeito de suas especulações de ordem bem diferente que as das artes plásticas. Se não fosse o exagero que se vai dando ao olhar das especulações abstracionistas nas artes plásticas, nós mesmos estaríamos aqui a defender-lhes o justo e limitado valor. Seguidamente nos fizemos arautos sinceros do “abstracionismo”, mas não queremos por isso nos prestar ao incentivo de um grave desvio que seguramente trará lamentáveis prejuízos tanto para a pintura como para a escultura. Por que não deixarmos a especulação abstracionista de modo assim definitivo para a produção decorativa?²⁴¹

Nesse ponto, Campofiorito retorna à sua posição dados os perigos do extremismo da abstração – que, como vimos, também foi pontuado por Milliet –, e demonstra claramente que a solução para o abstracionismo fugir de tais perigos seria a de ele ser uma especulação reservada às artes aplicadas, ao decorativismo. O crítico aqui pontua mais uma vez a sua opinião de não aceitar a arte abstrata como expressão independente, tanto é que fala claramente que, não fossem os exageros que se faziam então das artes abstratas, ele mesmo estaria a fomentar tal prática e a defender o seu valor, mas sempre dentro de seu limite, ou seja, o limite que lhe cabe dentro do trato ornamental, como base da expressão decorativa.

Ao final das considerações sobre as conferências de Degand, em seu artigo de 06 de maio de 1949, intitulado “*A pintura abstrata*”, Campofiorito abre a discussão falando a respeito da maneira pela qual a defesa do crítico belga ao abstracionismo se faz, colocando-o em um plano superior ao da arte figurativista; e ressalta que o teor de ataque ao figurativismo ficou mais ameno no discurso de Degand, que chega até reconhecer que a pintura figurativa também é digna de aplausos. Campofiorito volta a citar Picasso e Braque para formular que a grande questão em torno do abstracionismo se daria no que concerne não só ao *metiér*, à técnica, mas também ao amadurecimento do pintor, ao amadurecimento da expressão figurativa, que levaria à abstração. Afirma ainda a respeito do perigo de se fazer a arte dita abstrata sem esse amadurecimento, sem essas etapas, e assim beirar a banalidade. Campofiorito finaliza seu texto dizendo que não há problemas em aceitar o abstracionismo

²⁴¹ CAMPOFIORITO, Q. op. cit.

“dentro de seus limites”²⁴², deixando claro, novamente, o que entende por arte abstrata, sempre conectando-a às artes decorativas.

A preocupação de Campofiorito no que concerne à arte abstrata e sua relação com a arte decorativa não cessará tão cedo. Ainda no mesmo ano de 1949, um mês após o conjunto de textos publicados a respeito das conferências de Degand, Campofiorito volta ao assunto do abstracionismo, em artigo intitulado “*O limite do abstracionismo*”, datado de 03 de junho de 1949. Nesse texto, as especulações em torno da arte abstrata ainda são as mesmas, sendo a negação do realismo, da realidade, a pior cilada que o abstracionismo traria para os artistas e para o futuro das artes. O olhar para a forma pura, para Campofiorito, não compreende o olhar para o mundo, para a realidade do homem. Mas nesse texto de Campofiorito é que são mais claros os momentos de incrível relação com os dilemas da arte moderna de então, e é possível perceber a construção de um contexto importantíssimo não só para a história da crítica de arte, como para as artes como um todo no Brasil.

Afinal chegamos a uma conclusão: ainda é a arte moderna que rege o interesse da crítica. Não faz mal que lhe apontem defeitos e malícias graves, desde que não lhe pode negar a função social na sociedade que a gerou como querem uns, ou que a “degenerou” como querem outros. Independente da imagem cristalina que levará à posteridade, deste mundo ansioso por melhores dias, é a arte de nosso tempo uma sequência inegável de valorizações plásticas. Uma fuga? Sim, talvez. Pode a arte plástica haver avançado no irreal, perdido até aquele humanismo pelo desapego ao sentido realista. Mas não acreditamos que haja perdido o alto sentido das emoções que toda a arte deve trazer consigo.²⁴³

Ainda é a arte moderna que rege o interesse da crítica, pontua Campofiorito. De fato, em finais da década de 1940 e, principalmente, no início da década de 1950, seria a arte moderna – e principalmente as vertentes abstrato-formais – que ocuparia o interesse da crítica, que, por sua vez, assumiria posturas distintas, fosse para mostrar seus problemas e desqualificá-la, como fez Campofiorito, como para apresentá-la como nova solução não só plástica como social para o Brasil, como fez Mário Pedrosa. A batalha de Pedrosa pelo abstracionismo foi intensa e marcou por definitivo o rumo das artes plásticas no Brasil – afinal, seu apoio foi fundamental para o surgimento das vanguardas abstrato-formais nos

²⁴² CAMPOFIORITO, Quirino. A pintura abstrata. *O Jornal*, Rio de Janeiro, Sessão Artes Plásticas, 06 mai. 1949. (Acervo Quirino de Hilda Campofiorito, Solar do Jambeiro, Niterói-RJ)

²⁴³ CAMPOFIORITO, Quirino. O limite do abstracionismo. *O Jornal*, Rio de Janeiro, Sessão Artes Plásticas, 03 de jun. de 1949. (Acervo Quirino de Hilda Campofiorito, Solar do Jambeiro, Niterói-RJ)

primeiros anos da década de 1950. Como pontua Arantes, na introdução da coletânea de textos do crítico, intitulada “*Forma e percepção estética*”, Pedrosa “era, sem dúvida, o defensor mais empenhado da nossa atualização artística.”²⁴⁴

Arantes faz uma cronologia da batalha de Pedrosa pela arte abstrata, que se inicia em seu primeiro contato com as obras do artista Alexander Calder, em 1933; passa pela defesa do que o próprio crítico chamou de “arte virgem”; e também pela arte incomum; até se fundir com a criação da primeira Bienal, em 1951. A autora não deixa de pensar como todo esse processo de entendimento do mundo das artes, por parte do crítico, se edifica em torno de acontecimentos importantes, como a criação dos Museus de Arte Moderna do Rio de Janeiro e de São Paulo, em 1948, do Museu de Artes Assis Chateaubriand, das muitas conferências de artistas e críticos que ocorreram no Brasil de 1947 a 1950, e, por fim, a primeira Bienal ²⁴⁵, em 1951, que modificaria, como Arantes coloca, a “mentalidade reinante, a tal ponto que na década de 50, a abstração chegará a ser tendência dominante da arte brasileira”²⁴⁶.

É importante perceber que a defesa que não só Pedrosa, como outros críticos fazem em favor da arte abstrata é decisiva não só para o aumento dos trabalhos que seguiam a corrente abstrata, a partir de 1950, como também para que surgisse, em 1959, a vanguarda Neo-concreta. Arantes pontua como a chegada da abstração era, no caso do Brasil, um rompimento que, para a maioria dos críticos nacionais, não caberia para um país como o Brasil. Isso porque ainda se seguia a tradição do modernismo, da Semana de Arte Moderna, que, no final dos anos 30, ocupava um espaço cada vez maior no cenário artístico brasileiro. Não era de se estranhar então que os críticos de arte – como Mário de Andrade, Milliet, e também Campofiorito – se colocavam contra a arte abstrata, pois o Brasil ainda estava em busca da mesma vontade moderna de descobrir o país, e, por que não, de construir o país, por meio de uma afirmação da consciência artística, através da leitura que os artistas brasileiros faziam de sua própria nação. Desse modo, a chegada das correntes abstratas ao Brasil poria em risco um sistema de arte que finalmente parecia funcionar no país.

²⁴⁴ ARANTES, Otília. *Mário Pedrosa, um capítulo brasileiro na teoria da abstração*. In: PEDROSA, Mário; ARANTES, Otília (org). *Acadêmicos e modernos: Textos escolhidos III*. Prefácio. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004. p. 19.

²⁴⁵ Imagem 45 no caderno de imagens, p. 201 deste trabalho.

²⁴⁶ ARANTES, 2004, p. 19.

Nisto, davam seguimento a um empenho que vinha de longe: não se concebia entre nós atividade cultural que não estivesse a serviço da *figuração* do país, que não fosse ao mesmo tempo instrumento de conhecimento e consolidação da *imagem* do país ainda muito incerto de si mesmo - pintar era ajudar a descobri-lo e edificar em parcelas uma nação diminuída pelo complexo colonial. Acresce que o “desrecalque localista” (Antonio Cândido) em que se resolvera o modernismo da primeira hora, representara uma segunda descoberta do Brasil.²⁴⁷

A partir dessa colocação de Arantes, pode-se perceber em que contexto o debate em torno da arte abstrata surgia no país, e o porquê de muitos críticos ainda parecerem combater, com todas as forças, a empreitada abstrata no Brasil. A importância do debate sobre arte abstrata estava, principalmente, ligada à recepção de novas ideias, não só pelos artistas, mas pelo público em geral. Não se pode colocar que ela foi a única responsável por instaurar uma nova mentalidade em relação às artes plásticas no Brasil, mas é possível inferir, sem sombra de dúvidas, que ela foi essencial para que a percepção da época em relação às artes fosse colocada em xeque.

Antes mesmo de sua conferência para a inauguração do edifício da Sul-América, Pedrosa já participava ativamente da defesa da arte abstrata, tanto com publicações extensas em revistas, quanto com suas publicações em jornais da época. O texto de sua conferência, republicado duas vezes sob o título de “*A arte e as linguagens da realidade*”, é denso e extremamente crítico no sentido de externar a maneira como público, artistas e intelectuais viam a arte no Brasil. O texto versa claramente sobre a impossibilidade, como pontuou Arantes, do público brasileiro perceber alguma arte que não fosse aquela que se entregasse por inteiro à *figuração*, ou melhor, que não estivesse ligada diretamente à função de descrever um país, de construir a imagem de uma nação. Para Pedrosa, toda a crítica em torno do abstracionismo vem da maneira como o público vê, entende a arte, e, por fim, busca atribuir a ela uma função, e chega a uma conclusão latente: “O que todos exigem de um quadro ou de uma escultura é que possa ser traduzido em palavras e ideias feitas, bem ruminadas e convencionais.”²⁴⁸

Nessa fala de Pedrosa, é possível perceber em que pontos o crítico baseou seu texto da conferência. Ele não pretende expor as raízes da abstração, como fez o crítico belga Léon

²⁴⁷ ARANTES, 2004, p. 20.

²⁴⁸ PEDROSA, Mário. *A arte e as linguagens da realidade*. In: PEDROSA, Mário. *Dimensões da arte*. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, Ministério da Educação e Cultura, Serviço de Documentação, 1964. p. 11.

Degand; ao contrário, Pedrosa baseia sua argumentação no fato de que não seria a linguagem abstrata um disparate, ou uma mera aventura, como alguns críticos e artistas pregavam, mas era sim o público brasileiro que precisava mudar a maneira de se comunicar com as linguagens artísticas, mudar a sua visão de obra de arte como um todo, para entender a verdadeira função não só da abstração como da obra de arte em si.

A atitude com que o nosso público se submete a uma experiência estética é, em geral, a mais contrária possível à verdadeira resposta que seria de esperar. É idêntica à do sujeito que espera subir uma escada e vê-se, ao contrário, ao erguer o pé, diante do vácuo. É fatal que degrading de escada abaixo. É inevitável a decepção. A culpa, porém, não é nem da escada nem da arte moderna. É de sua distração e de seus maus hábitos mentais.²⁴⁹

A atitude do público em relação à arte abstrata é a maior vilã desta expressão artística. E essa atitude, para o crítico, é marcada por um velho hábito: a configuração que a Renascença trouxe de como se deve perceber a obra de arte. Assim, Pedrosa percorre as questões básicas da experiência estética, tanto na Era Medieval quanto na Renascença, para entender o porquê de o homem de então, de finais da década de 1940, não aceitar e repudiar a arte abstrata. Pedrosa se volta para a formação da percepção humana da obra de arte dentro da História da Arte para explicar o seu ponto de vista, e tudo se relaciona com a perspectiva linear, que foi pensada, ainda na Renascença, segundo o crítico, com o intuito de colocar o artista e o observador numa posição central, o que traria a “verdadeira representação do ‘objeto normal’”²⁵⁰. Mas, ao longo do tempo, o artista percebe que a perspectiva linear tem o seu porém – ela é estática –, e o artista percebe que tal perspectiva linear passa de uma descoberta privilegiada à uma pretensão que se esvaiu em pouco tempo.

Mas essa pretensão não durou muito. As coisas começaram a tremer, a remexer-se no lugar onde ele as havia colocado. O próprio espaço principiou-se a mover-se, a mudar. Perplexo, descobriu o artista que no universo, mesmo delimitado pela sua perspectiva, não há só um ponto de ancoragem possível. Criam-se situações ambíguas, em que êsses pontos se multiplicam.²⁵¹

Pedrosa, assim, argumenta que o mundo moderno, ou seja, o mundo que presenciou o surgimento do impressionismo, não se contenta mais com o estático. Além disso, a maneira

²⁴⁹ PEDROSA, 1964, p. 11.

²⁵⁰ PEDROSA, 1964, p. 15.

²⁵¹ Idem, p. 14-15.

como o ser humano percebe o tempo e o espaço já não é mais a mesma, e a perspectiva linear já não responde aos anseios desse novo mundo. O impressionismo chegaria, segundo a visão do crítico, para quebrar essa barreira, para que a percepção não fosse mais estática, que ela estivesse em perpétuo movimento. Assim, os impressionistas criam o que Pedrosa chama “revolução dos sentidos, que representaria o advento da arte moderna.”²⁵² Ao ligar a pintura impressionista e a revolução da luz e da cor a uma reviravolta na maneira pela qual o artista percebe o mundo à sua volta – e o artista, nesse caso, se desvincula do objeto, que acaba por desaparecer e tornar-se parte de uma mesma matéria composta por vibração e luz –, Pedrosa faz sua grande crítica ao figurativismo e ao realismo, e diz: “Os impressionistas vieram justamente para revelar, após vários séculos, que essa visão (a da perspectiva linear) era artificial e pobre.”²⁵³

Ao propor o pensamento da arte abstrata como base do impressionismo, Pedrosa arma um arcabouço difícil de ser rebatido, e os críticos que se colocavam contra o abstracionismo não poderiam, de maneira alguma, se colocar contra o impressionismo, contra um movimento reconhecido internacionalmente como marco da era moderna nas artes plásticas, e de tamanha intensidade. Então o que foi rebatido com veemência foi o que os críticos contrários ao abstracionismo, como Campofiorito, colocaram como um ataque severo de Pedrosa ao realismo.

Na realidade, a questão central de Pedrosa foge do ataque ao realismo. O crítico está interessado em criticar a visão unificada do objeto artístico: aquela que, se à época dos impressionistas (final do séc. XIX, início do séc. XX), já não representava o ritmo moderno, como ela poderia então representar o ritmo das artes naquele momento, mais de 50 anos após o advento da arte impressionista? É importante perceber que Pedrosa não critica a arte realista em si, mas a visão realista e unilateral da arte. O crítico pontua que a visão das artes que compreende o mundo moderno, a dos impressionistas, está ligada às sensações, aos sentidos, e que uma das intenções do artista deve ser a de buscar nos sentidos o rumo de seu

²⁵² PEDROSA, 1964, p. 17.

²⁵³ Idem, p. 16.

trabalho.²⁵⁴ O artista deve ampliar suas perspectivas, buscar em novas percepções uma arte que corresponda a um mundo em movimento e não estático, e porque não, linear. O artista não pode basear-se em uma única perspectiva da arte, isso seria como cegar o mundo de sua própria realidade, a realidade moderna.

Hoje, o antigo ponto de vista se multiplicou no espaço, projetado numa espécie de sequência cinematográfica. O mundo gira e os artistas modernos passaram a ser as forças dinâmicas que o envolvem. É impossível ao observador aéreo encontrar para suas fotografias uma linha de horizonte estável. Para a compreensão visual dos objetos ou de uma paisagem e suas relações espaciais, a linha do horizonte, fixa, latente ou visível - até ontem constituindo o plano de referência mais indispensável - desaparece. A ordem do espaço real e o espaço planimétrico do quadro agora podem sintonizar. A revolução estética moderna veio precisamente salvar o homem da vertigem e do turbilhão, quando a horizontal básica de seu apoio sobre a terra passou a rodar perdendo a estabilidade.²⁵⁵

O que Pedrosa aponta, então, nada mais é do que a crise da figuração, do olhar unilateral sobre a obra de arte. Os críticos que se colocam contra o abstracionismo e que estão dispostos a todo custo a defenderem o realismo e a figuração, estariam inseridos, na visão de Pedrosa, nesse contexto em que a terra passa a rodar e os conceitos em que antes os artistas se baseavam começam a perder a estabilidade. Tal crise da figuração se liga a uma crise da representação; e nesse caso a abstração parecia a saída para tal impasse, mas Pedrosa pontua que tal “solução da abstração” não era novidade, já que os impressionistas a tinham criado. Por isso Arantes fala que Pedrosa foi o crítico que mais lutou por uma atualização artística do Brasil em relação a outros polos. Mas Pedrosa sabia que tal “atualização” surgiria com críticas, e, por isso, em sua conferência na inauguração do edifício da Sul-América, o crítico se volta para o problema de forma a baseá-lo de maneira simples, nas conexões com o impressionismo, mas sem deixar de criticar uma visão unilateral da arte, ou, como ele mesmo coloca, citando Tintoretto, da escravidão de um só ponto de vista.²⁵⁶ A fala de Pedrosa não

²⁵⁴ Não se pode deixar de pensar que, no momento em que fez tal conferência, no ano de 1949, Pedrosa já havia publicado sua tese “*Da Natureza Afetiva da Forma na Obra de Arte*”, que se tornou um estudo pioneiro no intuito de aplicar as bases teóricas da *Gestalt* às artes plásticas. O pensamento de Pedrosa, então, estava totalmente voltado para a questão das formas e dos sentidos, questão que, segundo Arantes, vai percorrer as obras de Pedrosa desde as primeiras discussões que o crítico propõe sobre a arte técnica, nos anos 40, até as suas reflexões sobre a lógica da expressão, que surgem na década de 1960.

²⁵⁵ PEDROSA, Mário. *A arte e as linguagens da realidade*. In: PEDROSA, Mário. *Dimensões da arte*. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, Ministério da Educação e Cultura, Serviço de Documentação, 1964. p. 17.

²⁵⁶ PEDROSA, 1964, p.17.

marca a colocação da abstração como pauta nas discussões das artes no Brasil, mas, sim, marca a entrada definitiva da abstração tanto no cenário artístico como no certame crítico brasileiro.

Nesse sentido, é possível perceber nas palavras de Campofiorito, de seu texto supracitado de 1949, “*O limite do abstracionismo*”, a conotação de um mundo que estava em processo de se tornar abstrato; não era só a pintura, não era só a arte. O mundo em si estava cada vez mais se desvencilhando dos problemas do homem, do real. Campofiorito se pergunta: “Por que estimular a fuga da vida para esconder os fantasmas da realidade?”²⁵⁷. É uma das conexões que os intelectuais brasileiros fizeram ao se deparar com a crise da representação, e, especificamente no caso das artes plásticas, com a crise da figuração. Esse contexto, que Campofiorito chama de “queda vertiginosa ao abismo”, foi o mais propício para que se criassem, como propôs Pedrosa, novas perspectivas para a arte brasileira, novas formas de se tratar o objeto artístico, quebrando antigos paradigmas que pareciam enrijecidos na História da arte brasileira, como ocorreu com as proposições da vanguarda Neo-concreta, no final da década de 1950.

Diferentemente dos textos de Pedrosa – que focalizam a argumentação a respeito da importância da teoria da *Gestalt* para o entendimento das artes plásticas, e o seu apoio constante ao abstracionismo –, os escritos de Campofiorito, a partir de 1949, permaneceram no sentido de buscarem o limite dos usos da arte abstrata, que estaria em sua conexão viável com a arte decorativa. Dificilmente o crítico faz algum elogio direto ao abstracionismo, e, quando o faz, é sempre relacionado ao seu teor basicamente ornamental. Em um ou outro momento elogia algum pintor abstrato – como o faz em crítica de 1950, em que elogia o trabalho de Honoré Marcus Berard –, mas não poupa palavras ao derramar duras críticas aos trabalhos abstracionistas apresentados no Salão Nacional de Arte Moderna, da década de 1950. Campofiorito também não poupa críticas a trabalhos que tiveram grande visibilidade no Brasil, como, por exemplo, ao trabalho de Max Bill, em artigo de 1953, sobre a exposição seguida de conferência da obra “*Unidade Tripartida*”. Não há consenso do crítico com relação à arte abstrata como expressão válida e independente, da mesma maneira que não haverá aceitação, por sua parte, de seguimentos como a arte bruta. Para compreender a

²⁵⁷ CAMPOFIORITO, Quirino. O limite do abstracionismo. *O Jornal*, Rio de Janeiro, Sessão Artes Plásticas, 03 de jun. de 1949. (Acervo Quirino de Hilda Campofiorito, Solar do Jambeiro, Niterói-RJ)

posição de Campofiorito em relação ao abstracionismo, é preciso compreender como a noção de arte abstrata se fecha com o surgimento da vanguarda Neo-concreta. É o que será exposto a seguir.

3.4 - Campofiorito e o Neo-concretismo: as questões por trás do abstracionismo e da arte decorativa em finais da década de 1950.

Como foi possível notar, o debate sobre abstração marcou, definitivamente, o cenário artístico brasileiro. As discussões em torno das exposições, das bienais, das vanguardas concretistas tiveram um grande espaço na mídia, que fomentou todo esse processo de maneira a tentar abranger várias opiniões, o que é de extrema importância para o estudo da crítica de arte. A aceitação do abstracionismo como parte integrante do cenário artístico se estabeleceu entre uma legitimação não só da expressão abstrata em si, mas também do consentimento de novas perspectivas para a arte nacional. Desvencilhar-se da figura, do que os críticos como Campofiorito colocam como o real, a realidade humana, era visto como um perigo iminente. Mas a abstração não se rendeu e deixou de ser um “perigo iminente” para ocupar definitivamente o seu espaço nas artes brasileiras, principalmente por meio das vanguardas concretistas, com o *Grupo Ruptura*²⁵⁸, de São Paulo, e o *Grupo Frente*²⁵⁹, do Rio de Janeiro; além de ter tido apoio e influência dos movimentos de poesia concreta, como o *Grupo*

²⁵⁸ Em 9 de dezembro de 1952, escultores e pintores paulistas se reúnem para sua primeira exposição no Museu de Arte Moderna de São Paulo. Assim, o primeiro grupo de arte concreta oficializa sua existência. Nessa mesma exposição, os artistas assinaram e distribuíram o *Manifesto Ruptura*, que logo após deu nome ao grupo, *Grupo Ruptura*, que assim ficou conhecido. Assinaram o manifesto e participaram da exposição os artistas: Geraldo de Barros, Waldemar Cordeiro, Lothar Charoux, Kazmer Féjer, Leopoldo Haar, Sacilotto e Anato Wladyslaw.

²⁵⁹ Em 1954, forma-se, sob a liderança do artista plástico Ivan Serpa, o *Grupo Frente*, grupo de arte concreta formado em sua maioria por artistas cariocas. A formação inicial do *Grupo Frente* consistia em Lygia Pape, Lygia Clark, Hélio Oiticica e Wladimir Palatinick, além dos poetas Augusto de Campos, Wladimir Dias Pino e os críticos de arte Ferreira Gullar e Mário Pedrosa. Marcado pelo horror ao ecletismo e às noções parnasianas da arte pela arte, o grupo focava sua produção na arte abstrata formal. O crítico Mário Pedrosa, ao apresentar o grupo no catálogo de sua 2ª exposição no MAM do Rio de Janeiro, em julho de 1955, define muito bem os anseios que rodeavam a produção desses artistas. A arte para eles não estava a serviço dos ricos e ociosos; esta teria engendrada em si uma missão social, a de dar estilo a uma época e de educar os homens a exercerem seus sentidos com plenitude, modelando suas próprias emoções. In: PEDROSA, Mário. *O momento artístico*. In: PEDROSA, Mário; ARANTES, Otilia (org). *Acadêmicos e modernos, textos escolhidos III*. São Paulo: EDUSP, 1998. p. 241-260.

*Noigandres*²⁶⁰, dos irmãos Augusto e Haroldo de Campos, e Décio Pignatari. Porém, as discussões em torno da arte abstrata e de suas possibilidades estavam longe de acabar. Os projetos das vanguardas concretistas – principalmente do movimento de São Paulo, do Grupo Ruptura – acabaram por se entregar ao que os críticos apontaram como sendo uma mecanização da arte, e, apesar de terem sido de extrema importância para a proposta de uma nova perspectiva para as artes plásticas no Brasil, acabaram por se entregarem aos empregos tecnológicos, e por perderem a significação que se procurava por trás da abstração. Assim, a funcionalidade tomou o lugar da sensibilidade.

Em conclusão, se o concretismo, por sua radicalidade e vocação construtiva, poderia, como acreditava Mário Pedrosa, ter exercido um papel preponderante na “revolução da sensibilidade”, e tenha de fato, em seu esforço de tocar o essencial, “limpado” a forma de todas as duas impurezas, acabou na verdade por se enredar nas malhas do desenvolvimentismo tecnológico, como aliás todo projeto construtivo quando faz da própria construção uma norma. Foi o que ocorreu com boa parte da arte concreta: às significações puras vieram substituir o vazio das significações – simples signos intercambiáveis e funcionalizáveis.²⁶¹

A questão da radicalidade, que poderia ocorrer por parte da arte concreta, de um extremismo da racionalidade e de uma mecanização do fazer artístico, sempre foi uma preocupação para Mário Pedrosa, que nunca escondeu o seu descontentamento com os rumos do construtivismo. Porém, o concretismo, apesar de, como pontuou Arantes, ter sido fundamental para exercitar uma “revolução da sensibilidade”, não conseguiu se desviar do que a autora pontua como um dos problemas que todos os projetos construtivos que compreendem o fazer artístico como uma norma exata estão fadados a carregarem; não foi diferente com as vanguardas concretistas brasileiras, que acabaram por sucumbir à radicalidade da forma precisa e da normatização da arte. Pedrosa e Campofiorito, de maneiras diferentes, abordam a questão. Pedrosa teme o extremismo que cega a sensibilidade, quando o fazer artístico seria delegado ao radicalismo matemático da forma; Campofiorito teme o

²⁶⁰ O *Grupo Noigandres* foi um grupo de poetas formado em 1952 por Haroldo de Campos, Décio Pignatari, Augusto de Campos e, posteriormente, por Ronaldo Azeredo e José Lino Grünwald, em São Paulo. As poesias compostas pelo grupo resultaram em uma revista (1952-1962) que levou o mesmo nome do grupo, *Revista Noigandres*. Com esse grupo, se inicia o movimento da poesia concreta no Brasil e no seu círculo se desenvolve toda a teoria desse tipo de poesia em sua plenitude. Para mais, ver: KHOURI, Omar. *Noigandres e invenção. Revista porta-vozes da Poesia Concreta*. Revista FACOM, n. 16, 2 semestre de 2006. Disponível em: http://www.faap.br/revista_faap/revista_facom/facom_16/omar.pdf Acesso em 15 maio 2013.

²⁶¹ ARANTES, Otilia. *Mário Pedrosa: itinerário crítico*. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 66.

extremismo da abstração, que não daria lugar à figuração e que seria colocada como única possibilidade plástica para o mundo moderno. Nesse ponto, é interessante perceber que a radicalidade da forma que o movimento concretista – principalmente os paulistas do *Grupo Ruptura* – tomou estava muito mais próxima da leitura que Campofiorito tinha da abstração, que estava ligada totalmente à arte ornamental e decorativa, ou seja, funcional, do que do pensamento de Pedrosa, que via na abstração uma maneira de pensar a arte através de sua pureza e através das sensações da forma e da cor.

Entretanto, o pensamento radical dos concretistas com relação à produção artística levou os críticos contrários à arte abstrata, como Campofiorito, a verem a situação como um ponto a favor de sua argumentação. Em 1959, quando surge o movimento Neo-concretista, liderado por Ferreira Gullar, os críticos que se colocaram contra o abstracionismo desde o começo adquirem um novo argumento para as suas posições. As novas teorias do grupo Neo-concreto e, principalmente, o seu posicionamento aberto contra a visão radical dos concretistas, principalmente do *Grupo Ruptura*, induzem os críticos a pensarem que o abstracionismo tinha sido “derrotado por ele mesmo”; ou então, no caso de Campofiorito, especificamente, que o abstracionismo tinha realmente se reconhecido e se estabilizado dentro do campo das artes decorativas. No ano do surgimento da vanguarda Neo-concreta, 1959, Campofiorito dedica mais de uma vez o espaço mais precioso que possuía na imprensa, a primeira página da Terceira Sessão do circulante de domingo de *O Jornal*, que era a maior em espaço, e de maior visibilidade, pois tratava-se do exemplar que circulava aos domingos, para discutir não só as questões que envolviam a arte Neo-concreta, mas também para voltar à discussão sobre a vanguarda concretista e o abstracionismo ²⁶².

Entre maio e agosto de 1959, o crítico publica uma série de textos que, novamente, tentam expor a faceta decorativa do abstracionismo. São eles: “*Concretismo e Neo-concretismo. Em amistoso desacôrdo*”²⁶³, “*Ressonância da arte decorativa no mundo*

²⁶² Duas publicações de Campofiorito nesta terceira sessão podem ser apreciadas nas imagens 52 e 53 no caderno de imagens, p. 205 - 206 deste trabalho.

²⁶³ CAMPOFIORITO, Q. Concretismo e Neo-concretismo. Em *amistoso desacôrdo*. *O Jornal*, Rio de Janeiro, Terceira Sessão, 03 de maio de 1959. (Acervo Quirino de Hilda Campofiorito, Solar do Jambeiro, Niterói-RJ)

atual”²⁶⁴, “Roteiro da arte concreta”²⁶⁵, “Realidade pura pela plástica pura”²⁶⁶, e “Síntese das artes”²⁶⁷. Antes de entrar na discussão das impressões de Campofiorito sobre a arte Neo-concreta, é necessário aprofundar a compreensão das bases teóricas por trás do movimento Neo-concretista, para que assim seja possível contextualizar e compreender com mais exatidão as opiniões não só de Campofiorito como da crítica da época como um todo.

Em um artigo datado de abril de 1959, publicado na Revista Módulo, e intitulado “Da arte concreta à arte neoconcreta”²⁶⁸, Ferreira Gullar, um dos principais ativistas da vanguarda Neo-concreta, detalha os caminhos que levaram os artistas brasileiros a voltarem seus olhares para o abstracionismo, e em particular para a arte concreta. Além disso, discute como o próprio movimento das vanguardas concretistas, em especial o *Grupo Ruptura*, foi um dos motivos para que as manifestações, ideias e questionamento do grupo Neo-concreto surgissem. Gullar inicia a discussão expondo a chegada dos abstracionismo às telas dos pintores brasileiros; em seguida, fala a respeito da importância das primeiras Bienais de São Paulo, as de 1951 e 1953, especificamente, para que a arte concreta ganhasse o seu espaço; e, por fim, coloca a figura de Mário Pedrosa como essencial para que tal expressão pudesse ser trabalhada e valorizada no Brasil.

As primeiras experiências feitas no Brasil, no campo da pintura concreta, datam de 1951, quando, por sua vez, o crítico Mário Pedrosa, pondo em questão a arte brasileira mais ou menos oficializada, abriu caminho para uma renovação de nosso vocabulário visual. Dois artistas ouviram, primeiro, êsse apêlo para uma linguagem pictórica pura: Ivan Serpa e Almir Mavignier. Já na I Bienal de S. Paulo (1951), Serpa recebia o prêmio nacional para o melhor pintor jovem, com um quadro concreto.²⁶⁹

Gullar continua seu texto abordando a importância da efervescência, em torno da abstração, manifestada pelas vanguardas concretistas, mas coloca que foi na I Exposição

²⁶⁴ CAMPOFIORITO, Q. Ressonância da arte decorativa no mundo atual. *O Jornal*, Rio de Janeiro, Terceira Sessão, 21 de jun. de 1959. (Acervo Quirino de Hilda Campofiorito, Solar do Jambeiro, Niterói-RJ)

²⁶⁵ CAMPOFIORITO, Q. Roteiro da arte concreta. *O Jornal*, Rio de Janeiro, Terceira Sessão, 12 de jul. de 1959. (Acervo Quirino de Hilda Campofiorito, Solar do Jambeiro, Niterói-RJ)

²⁶⁶ CAMPOFIORITO, Q. Realidade pura pela plástica pura. *O Jornal*, Rio de Janeiro, Terceira Sessão, 26 de jul. de 1959. (Acervo Quirino de Hilda Campofiorito, Solar do Jambeiro, Niterói-RJ)

²⁶⁷ CAMPOFIORITO, Q. Arte e técnica modernas. *O Jornal*, Rio de Janeiro, Terceira Sessão, 23 de ago. de 1959. (Acervo Quirino de Hilda Campofiorito, Solar do Jambeiro, Niterói-RJ)

²⁶⁸ GULLAR, Ferreira. Da arte concreta a arte neoconcreta. *MODULO - Revista de arquitetura e artes*. Rio de Janeiro, Vol. 3, Nº 13, pp. 30-35, abril de 1959.

²⁶⁹ GULLAR, 1959, p. 30.

Nacional de Arte Concreta ²⁷⁰, que ocorreu tanto em São Paulo quanto no Rio de Janeiro, entre 1956 e 1957, que ficara perceptível o quanto o trabalho dos paulistas se diferenciava do trabalho dos cariocas ²⁷¹. Para Gullar, a exposição mostrou que, tanto na poesia quanto nas artes plásticas, ficou nítida a relação que os trabalhos paulistas tinham com um racionalismo e um objetivismo; e os cariocas, de modo totalmente diferente, demonstravam criações mais livres, intuitivas, sensoriais; diferença que o autor coloca como “arte dogmática” e “arte adogmática”²⁷², respectivamente. Das diferenças e contrastes encontrados nessa primeira exposição, surge a necessidade de trabalhar o objeto artístico de maneira diferenciada, e aí, segundo Gullar, surgem as primeiras teorias nas quais se basearia, posteriormente, o surgimento do grupo Neo-concreto.

A partir da I Exposição Nacional de Arte Concreta, as diferenças iniciais entre o grupo do Rio e o de S. Paulo se acentuaram. Os pintores paulistas continuaram em seu propósito de apenas falar ao ótico, criando tensões e vibrações de superfície. [...] Enquanto isso, a pintora Lygia Clark, levando adiante suas experiências com a “superfície modulada” e a “linha orgânica” ia livrando sua pintura de todo resquício mecanicista. [...] Nosso trabalho levou-nos a uma reconsideração dos conceitos de espaço, tempo, estrutura, etc., empregados pelos teóricos da arte não-figurativa geométrica.²⁷³

As diferenças de abordagem e de criação do objeto artístico marcam o surgimento do movimento Neo-concreto. A racionalidade extremista que havia tomado conta dos trabalhos dos artistas paulistas fez acentuar no trabalho dos cariocas a necessidade de trazer de volta a intuição para o momento da criação artística. Gullar é claro quando aponta, tanto nesse artigo quanto no próprio Manifesto Neo-concreto, que a intuição e a sensibilidade de criação do artista plástico são fundamentais. A questão central do movimento era recolocar o artista como criador da obra, como inventor dentro do processo artístico, “reafirmando as possibilidades criadoras do artista, independente das ciências e da ideologia”²⁷⁴. Enquanto os paulistas buscavam a forma matemática da obra de arte, fazendo uma relação direta da arte

²⁷⁰ Imagem 49 no caderno de imagens, p. 203 deste trabalho.

²⁷¹ Acompanhar esta leitura com as imagens 50, 51, 54 e 55 no caderno de imagens, p. 204 e 207 deste trabalho.

²⁷² GULLAR, 1959, p. 30.

²⁷³ GULLAR, 1959, p. 31.

²⁷⁴ GULLAR, 1959, p.31.

como produto, os cariocas do grupo Neo-concreto buscavam a essência da forma, a “forma orgânica”²⁷⁵, como foi por eles chamada.

Inserido nesse novo arcabouço de conceitos, o abstracionismo permanece sendo o “fio da meada” da criação artística. O que pretendiam os Neo-concretos era dar sentido orgânico e intuitivo à criação concreta, valores que haviam se perdido no momento em que a racionalidade e a mecanicidade tomaram conta da produção concretista – nesse caso, da produção paulista. A procura central dos Neo-concretos então era a de dar expressão ao vocabulário geométrico concreto, e não fugir da essência do abstrato, do geométrico.

Decerto, toda a discussão entre paulistas e cariocas ganhou a atenção não só dos grupos que estavam diretamente inseridos no cenário artístico brasileiro, como também da mídia, que não deixou, por meio de seus críticos, de comentar e de aprofundar o distanciamento de opiniões entre os trabalhos artísticos realizados no Rio e em São Paulo. Em 3 de maio de 1959, um mês após a publicação do artigo de Gullar, Campofiorito propõe, em sua sessão dedicada às artes plásticas do periódico *O Jornal*, uma discussão sobre o movimento Neo-concreto e de sua exposição no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. É importante ressaltar que o periódico reservou uma parte importante para discutir o evento, ou seja, como dito anteriormente, a questão em torno da arte Neo-concreta teve um importante espaço dentro da imprensa brasileira. O texto de Campofiorito, “*Concretismo e Neo-concretismo*”, em amigável desacordo, demonstra como a diferença entre os grupos tornava-se o centro das atenções da mídia. Porém, em seu texto, Campofiorito não se preocupa em expor e examinar tal diferença; a preocupação central do crítico está em analisar as questões por trás dos trabalhos apresentados pelo grupo Neo-concreto. Como se pode perceber na figura 52 ²⁷⁶, o crítico prepara o seu texto com o apoio das imagens das obras dos artistas do grupo Neo-concreto – trabalhos de Ivan Serpa, Lygia Clark e Geraldo de Barros – em

²⁷⁵ Gullar faz uma explicação sobre a “forma orgânica”: “Como se manifesta tal posição, por assim dizer existencial, na obra de arte neoconcreta? Antes de mais nada pela rejeição da forma seriada e dos efeitos puramente óticos, que nos obrigam a travar com o quadro (ou poema) uma relação ‘distante’, de mero expectador. O neoconcreto, ultrapassando esse nível superficial da percepção, cria estruturas tempo-espaciais orgânicas, como uma ‘concreção’ do próprio impulso interior de que a obra nasceu.”. In: GULLAR, 1959, p. 31.

²⁷⁶ p. 205 no caderno de imagens deste trabalho.

conjunto com obras essenciais da estética suprematista, como as obras de Malevich ²⁷⁷ e do artista sueco Olle Baertling²⁷⁸.

A intenção central de Campofiorito em seu texto é a de repassar ao leitor a importância das obras Neo-concretas para o setor da composição decorativa. Nesse momento, é possível perceber que não existe, na fala de Campofiorito, uma crítica mordaz ao abstracionismo, como era habitual em seus textos que datavam de finais da década de 1940 e início da década de 1950. O crítico está preocupado aqui em expor os “benefícios” que as obras Neo-concretas traziam às artes aplicadas. Fato deveras curioso, dada a forte batalha que o crítico travou anteriormente contra a arte abstrata. É importante colocar aqui que, em nenhum momento, Campofiorito faz menção ao abstracionismo como expressão pura, independente, que existiria fora das artes aplicadas; mas o uso das expressões “arte concreta” e “abstracionismo” aparece com intenção diferenciada. Isso pode estar ligado ao preceito por trás do movimento Neo-concreto, de recolocação das sensações humanas na obra de arte, do sentido da vida humana por trás da forma, que agora é tratada como “forma orgânica”.

Essa visão corrobora com as preocupações apresentadas por Campofiorito anteriormente, principalmente no que tange à representação dos sentidos por trás da vida humana. Outro ponto para tal mudança de atitude está na posição que a arte abstrata tomou no cenário artístico brasileiro após 1950 – a arte de formulação abstrata já não era mais um “questionamento”, como em 1949. No final da década de 1950, o abstracionismo já tinha ganhado seu espaço no cenário artístico, e estava presente na maioria dos Salões e Bienais, ou seja, a arte brasileira já podia ser reconhecida por meio do abstracionismo. Campofiorito pontua em seu texto que o movimento estético de ordem concretista “toma na evolução das ideias que caracterizam a arte contemporânea uma inegável importância²⁷⁹, mas não deixa de ligá-lo às artes decorativas.

Dentro do nosso interesse aqui, o de focalizar a contribuição que todos os problemas de ordem estética modernos dão, direta ou indiretamente, à criação decorativa (expressão ornamental), a linha concretista do abstracionismo (não representação das formas da natureza visível), merece a

²⁷⁷ Imagens 56 a 58 no caderno de imagens, p. 208 - 209 deste trabalho.

²⁷⁸ Imagem 59 no caderno de imagens, p. 209 deste trabalho.

²⁷⁹ CAMPOFIORITO, Q. Concretismo e Neo-concretismo. Em amistoso desacôrdo. *O Jornal*, Rio de Janeiro, Terceira Sessão, 03 de mai. de 1959. (Acervo Quirino de Hilda Campofiorito, Solar do Jambeiro, Niterói-RJ)

melhor estima, sobretudo no que concerne à arquitetura e à fabricação industrial.²⁸⁰

A intenção primeira de Campofiorito nesse texto é a de usar as questões em torno da arte Neo-concreta para explicar o processo criativo das artes aplicadas. O crítico deixa claro em seu texto que não é seu intuito concluir que na plástica concretista tudo diz respeito à criação decorativa, e que respeita a posição dos artistas, que preferem que suas obras se constituam de objetivações de puro sentido estético²⁸¹, mas ainda assim reserva-se o direito de fazer as ligações dos trabalhos expostos com as artes decorativas, e chega a pontuar que alguns dos princípios estéticos do grupo Neo-concreto ainda não haviam conseguido “superar” os ensinamentos da Bauhaus²⁸².

Não podemos esquecer que, nesse momento, o crítico ainda era o professor titular da cátedra de Arte Decorativa na Escola Nacional de Belas Artes, e foi o grande responsável por várias mudanças que ocorreram na Escola como um todo, mas principalmente no que diz respeito à disciplina de Arte Decorativa. Quando assume a cátedra, em 1949, Campofiorito inicia grandes mudanças na disciplina, e faz viagens para a Europa, com o intuito de pesquisar os moldes do ensino das artes decorativas fora do Brasil. Ele viaja para a França, a Itália e a Alemanha, e busca mecanismos diferenciados para colocar as artes aplicadas num patamar de igualdade no campo das expressões artísticas. Por conta de toda essa pesquisa sobre o decorativismo, o crítico associa diretamente os trabalhos dos Neo-concretistas ao

²⁸⁰ CAMPOFIORITO, Q. Concretismo e Neo-concretismo. Em amistoso desacôrdo. *O Jornal*, Rio de Janeiro, Terceira Sessão, 03 de mai. de 1959. (Acervo Quirino de Hilda Campofiorito, Solar do Jambeiro, Niterói-RJ).

²⁸¹ Idem.

²⁸² Bauhaus: “Criada em 1919, com a fusão da Academia de Belas Artes com a Escola de Artes Aplicadas de Weimar, Alemanha, a nova escola de artes aplicadas e arquitetura Bauhaus traz na origem um traço destacado de seu perfil: a tentativa de articulação entre arte e artesanato. Ao ideal do artista artesão defendido por Gropius soma-se a defesa da complementaridade das diferentes artes sob a égide do design e da arquitetura. O termo bauhaus - *haus*, "casa", *bauen*, "para construir" - permite flagrar o espírito que conduz o programa da escola: a idéia de que o aprendizado e o objetivo da arte ligam-se ao fazer artístico, o que evoca uma herança medieval de reintegração das artes e ofícios.”. BAUHAUS. In: ENCILOPEDIA ITAU CULTURAL DE ARTES VISUAIS. Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=368 Acesso em 16 maio 2013.

suprematismo²⁸³ russo e ao trabalho desenvolvido pela escola da Bauhaus. Em seu texto, além de compilar as imagens das obras dos artistas do suprematismo, Campofiorito faz um retorno aos preceitos históricos do suprematismo, passando das primeiras impressões de Malevich sobre o espaço, até a construção do que o crítico coloca como “quadrado branco em campo branco”²⁸⁴.

No texto de junho de 1959, intitulado “*Ressonância da arte decorativa no mundo atual*”²⁸⁵, Campofiorito volta a fazer uma dedicatória a Malevich e sua importância para a pesquisa a respeito das artes decorativas. Trata-se de mais um texto que busca a fixação da cronologia por trás dos principais movimentos de arte abstrata geométrica da Europa. O crítico fala da Bauhaus, do Raionismo²⁸⁶ e do Construtivismo, do Unismo e da Mecanofatura²⁸⁷, o que compõe uma aula de História da arte em uma página de jornal. É interessante perceber que o contraste entre as correntes europeias e os trabalhos brasileiros

²⁸³ Suprematismo: “Movimento russo de arte abstrata, o suprematismo surge por volta de 1913, mas sua sistematização teórica data de 1925, do manifesto *Do Cubismo ao Futurismo ao Suprematismo: o Novo Realismo na Pintura*, escrito por Kazimir Malevich em colaboração com o poeta Vladimir Maiakóvski. O suprematismo está diretamente ligado ao seu criador, Malevich, e às pesquisas formais levadas a cabo pelas vanguardas russas do começo do século XX. Nesse contexto, o suprematismo defende uma arte livre de finalidades práticas e comprometida com a pura visualidade plástica. Trata-se de romper com a ideia de imitação da natureza, com as formas ilusionistas, com a luz e cor naturalistas - experimentadas pelo impressionismo - e com qualquer referência ao mundo objetivo que o cubismo de certa forma ainda alimenta.”. SUPREMATISMO. In: ENCICLOPEDIA ITAU CULTURAL DE ARTES VISUAIS. Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=3842 Acesso em 16 maio 2013.

²⁸⁴ CAMPOFIORITO, Q. Concretismo e Neo-concretismo. Em amistoso desacôrdo. *O Jornal*, Rio de Janeiro, Terceira Sessão, 03 de mai. de 1959. (Acervo Quirino de Hilda Campofiorito, Solar do Jambeiro, Niterói-RJ)

²⁸⁵ CAMPOFIORITO, Q. Ressonância da arte decorativa no mundo atual. *O Jornal*, Rio de Janeiro, Terceira Sessão, 21 de jun. de 1959. (Acervo Quirino de Hilda Campofiorito, Solar do Jambeiro, Niterói-RJ)

²⁸⁶ Raionismo: “Raionismo, ou raísmo, termo que faz menção a um estilo pictórico desenvolvido na Rússia entre 1912 e 1914, tem como seus maiores representantes Mikhail Larionov (1881-1964) e Natalia Gontcharova (1881-1962). Remete diretamente à noção de raios de luz entrecruzados a partir dos quais a composição - geralmente orientada na diagonal - é construída. Luz e cor são os componentes fundamentais das obras raionistas.”. RAIONISMO. In: ENCICLOPEDIA ITAU CULTURAL DE ARTES VISUAIS. Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=5356 Acesso em 16 maio 2013.

²⁸⁷ Para aprofundar a questão que envolve a arte concreta, Campofiorito busca nos grupos europeus as questões históricas que envolvem a criação da forma pura na arte. Nesse momento, ele liga tais questões aos artistas que tinham sua formação em outras áreas que não fossem as Humanidades, e, para isso, cita os artistas de formação na área das Ciências Exatas. Nesse caso, cita o grupo polonês que fica designado como “Unismo”, e outro grupo, também polonês, que cria o movimento cunhado como “Mecanofatura”. Citando o crítico: “Raros são os pintores e escultores concretistas [europeus] destacados que não sejam arquitetos. Isto pode levar a uma apreciação mais exata dos interesses de ordem plástica que animam a corrente abstrato-geométrica. O ‘Unismo’ cabe ao grupo polonês que segue guiado teoricamente por Strzeminski. A autonomia absoluta do objeto criado. Do mesmo grupo sai o iniciador de um novo movimento, paralelo ao Construtivismo, que, é o Mecano-fatura. O pintor Berlewi tenta ligar a criação da forma à fabricação industrial, [...] visando simplesmente o objeto.” In: CAMPOFIORITO, Q. Ressonância da arte decorativa no mundo atual. *O Jornal*, Rio de Janeiro, Terceira Sessão, 21 de jun. de 1959. (Acervo Quirino de Hilda Campofiorito, Solar do Jambeiro, Niterói-RJ)

parece ser o problema central para o crítico, pois, ao se distanciarem dos motivos e teorias dos grupos Europeus, os brasileiros também se distanciavam das artes aplicadas em si. Um ponto lógico para os artistas brasileiros, que, de maneira alguma, pretendiam pontuar seus trabalhos dentro do campo das artes aplicadas, mas, para Campofiorito, era mais uma maneira que o crítico percebia de recolocar a questão do preconceito por trás das artes aplicadas. O que Campofiorito procurava, com muito empenho, era combater a hierarquização dos estilos artísticos, buscando o que ele chamava de “síntese das artes” que seria uma “justa harmonia do trabalho artístico em geral perfazendo um conjunto em perfeita colaboração.”²⁸⁸

A série de textos que Campofiorito produz nos meses posteriores às exposições e declarações do grupo Neo-concreto se pauta nos mesmos preceitos discutidos nesses dois textos. O crítico está sempre em busca do sentido das artes aplicadas dentro da produção abstrata, dando sempre sua contribuição, e sempre expondo o que os movimentos russo e alemão trouxeram de importante para a História da Arte, e sempre compreendendo-os no campo das artes aplicadas. Campofiorito cria uma série de textos que perpassam os grandes momentos que envolvem a história das correntes abstrato-formais na Europa, e seu intuito é, decerto, conectar o leitor aos preceitos que se aproximariam das artes decorativas. O crítico sempre busca citar os exemplos que lhe parecem mais importantes para o encontro do abstracionismo com as questões da arte ornamental, e nesse caso quase sempre cita o artista Athos Bulcão, que, para Campofiorito, era o verdadeiro abstracionista das artes decorativas.

Nos preceitos, enumerados por Gullar, da arte Neo-concreta, não parece haver ligação com as questões levantadas por Campofiorito, apesar de que o propósito do grupo liderado por Gullar de retomar os sentidos humanos na composição concreta parece se aproximar do que o Campofiorito temia face ao abstracionismo radical: a fuga do homem de seus sentimentos, de sua realidade. Mas não parece haver, em nenhum momento, uma aceitação, por parte do crítico, dos propósitos tanto do Neo-concretismo quanto do próprio Concretismo. As questões centrais que envolvem o abstracionismo geométrico, para o crítico, estão nos trabalhos realizados pelos grupos europeus; e as obras realizadas pelos brasileiros, apesar de vez ou outra remeterem aos grandes artistas, como Malevich, Kandinsky e Mondrian, não abarcam nem superam os conceitos desenvolvidos por tais artistas. Este parece o grande

²⁸⁸ CAMPOFIORITO, Q. Ressonância da arte decorativa no mundo atual. *O Jornal*, Rio de Janeiro, Terceira Sessão, 21 de jun. de 1959. (Acervo Quirino de Hilda Campofiorito, Solar do Jambeiro, Niterói-RJ)

estigma que os movimentos abstrato-formais brasileiros têm, seja na crítica brasileira, seja na internacional: a comparação com os trabalhos desenvolvidos na Europa a partir dos primeiros decênios do século XX.

E essa comparação permanece, mesmo algum tempo depois do surgimento de tais movimentos. Um exemplo está no texto que o crítico Mário Schenberg escreve, por conta da exposição intitulada *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte*, que se deu na Pinacoteca do estado de São Paulo, em 1977. O texto de Schenberg, intitulado “*Na hora de se fazer a avaliação*”²⁸⁹, é um compilado da história dos movimentos concretistas em comparação com a exposição, então em cartaz na Pinacoteca. Schenberg se pergunta se, em 1977 ²⁹⁰, já se poderia fazer uma avaliação acertada dos movimentos abstrato-formais, sendo que sua importância para a vida cultural brasileira teria sido de extraordinária notabilidade, e o crítico aponta que “a exposição permitia, sem dúvida, o início de uma avaliação crítica mais profunda dos momentos mais interessantes de nossa história cultural.”²⁹¹ Ao comentar a respeito dos movimentos em si, Schenberg diz que os movimentos brasileiros permitiram a assimilação no Brasil das novas linguagem então desenvolvidas na Europa, e cita os movimentos de Malevich, o De Stijl, a Bauhaus e as lições de Max Bill e Mondrian; mas a visão de Schenberg com relação ao desenvolvimento de tais linguagens no Brasil não é tão favorável.

Parece-me, porém, que o admirável senso metafísico subjacente às linguagens visuais de Mondrian e de Malevich não foi bem percebido pelos construtivistas brasileiros, com raríssimas exceções, como Mira Schendel, que absorvera o existencialismo de Heidegger e Kierkegaard, e depois descobriria os caminhos do Oriente, do I Ching ao Taoísmo e ao Zet.²⁹²

A opinião posterior de Schenberg proporciona uma visão mais focada do movimento, e o crítico termina seu texto dizendo que, apesar do declínio rápido das tendências construtivas no Brasil na década de 1960, em 1977 ainda não se poderia ter uma visão clara de qual seria o sentido que tal processo tomaria no futuro.

²⁸⁹ SCHENBERG, Mário. *Na hora de se fazer a avaliação*. In: Revista Arte Hoje, ano 1, n. 2, agosto de 1977. Rio de Janeiro: Rio Gráfica Editora, 1977. p. 16-17.

²⁹⁰ Para acompanhar esta leitura utilize as imagens 60 a 63 no caderno de imagens, pp. 210 - 211 deste trabalho.

²⁹¹ Idem, p.16.

²⁹² Idem.

Em texto do crítico Paulo Sérgio Duarte, “*Moderno fora dos eixos*”²⁹³, datado de 1992, a percepção em torno dos movimentos de arte concreta já é mais histórica e contextual. Ao analisar a coleção Adolpho Leirner²⁹⁴, que continha obras dos principais nomes do Concretismo e do Neo-concretismo, e é a mais importante coleção de arte construtiva brasileira, o crítico demonstra a complexidade que há em se analisar tais obras, pois, devido à sua diferenciação teórica e técnica, não se enquadram com facilidade nos capítulos que ajudam a ordenar a História da arte no Brasil, pois no caso do Concretismo e do Neo-concretismo, o Construtivismo ditou um norte, mas as referências dos movimentos são externas. Daí a posição de Duarte de colocá-los como “modernos fora dos eixos”, pois analisá-los sob o rótulo do abstracionismo geométrico torna-se vago, e não se consegue avançar nesse sentido²⁹⁵.

Mas é indicador de uma vontade de razão [a análise baseada no rótulo no abstracionismo geométrico] que busca nas formas idealizadas da matemática a organização da composição. Tudo isso é muito pouco para entender uma Mira Schendel ou um Sérgio Camargo, por exemplo. E como é vasto e complexo um mundo aparentemente simples de um Volpi. São modernos fora dos eixos. Apresenta qualidade variada e as obras foram produzidas num período que se estende do início dos anos 50 até os 70. É como se assistíssemos à sedimentação de um terreno sobre o qual, posteriormente, veio se assentar a camada mais recente, decidida e segura, mas ainda não densa o suficiente para se sobrepor a alguns desses pontos culminantes que a genealogia lhe fez anteceder. Acredito que esse ponto de vista deva ser levado em consideração para encontrarmos o método adequado de abordar a formação da arte no Brasil, apesar dos avanços demonstrados por estudo recentes.²⁹⁶

²⁹³ DUARTE, Paulo Sérgio. *Moderno fora dos eixos*. In: FERREIRA, Glória (org). *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006, p. 127-134.

²⁹⁴ Com cerca de cem obras, realizadas entre 1950 e 1965, as peças da coleção Leirner representam um dos momentos mais importantes da produção nacional, com obras emblemáticas como "Bicho", de Lygia Clark, ou "Metaesquema", de Hélio Oiticica. Entre outros, fazem parte da coleção artistas como Volpi, Mira Schendel, Sérgio Camargo, Waldemar Cordeiro e Cícero Dias. A coleção também contém obras de Waldemar Cordeiro (1925-1973), Mauricio Nogueira Lima, Hélio Oiticica (1937-1980), Lygia Pape (1929-2004), Lygia Clark (1920-1988), Alfredo Volpi (1896-1988), Mira Schendel (1919-1988), Sergio Camargo (1930-1990), entre outros. A historiadora da Arte Aracy Amaral publicou, no ano de 1999, o livro “*Arte Construtiva no Brasil: Coleção Adolpho Leirner*”, que se trata da obra mais completa sobre a coleção. Cf. AMARAL, Aracy. *Arte Construtiva no Brasil: Coleção Adolpho Leirner*. São Paulo: DBA/Melhoramentos, 1998. Patrocínio Lloyds Bank (sem lei de incentivo).

²⁹⁵ DUARTE, Paulo Sérgio. *Moderno fora dos eixos*. IN: FERREIRA, Glória (org). *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006, p. 128

²⁹⁶ Idem, p. 128.

A colocação de Duarte é acertada e aborda, diretamente, o estigma a partir do qual os movimentos construtivistas brasileiros foram estudados pela crítica da época, nesse caso, especificamente pelo olhar de Campofiorito. Não há desmerecimento em perceber o norte que o projeto construtivista europeu deu às produções brasileiras, e a importância de se enxergar esse norte é reconhecida; porém, analisar os movimentos com base no rótulo do abstracionismo geométrico, não é produtivo, dado que as referências dos movimentos brasileiros eram externas. Daí a dificuldade de análise dos movimentos de arte concreta por parte dos críticos que tendiam, sempre, a colocá-la ao lado dos movimentos europeus. Talvez por sua influência teórica sobre os grupos, e também por sua notável teorização da forma e da arte abstrata, o crítico Mário Pedrosa foi o que conseguiu burlar essas análises e partir para as questões centrais, as referências externas. Mas não se pode deixar de pensar que a influência do pensamento de Pedrosa, como aponta Arantes, Amaral, e Duarte, sobre o trabalho dos concretistas, e principalmente, dos Neo-concretistas, foi decisiva; ou seja, o crítico teve uma participação orgânica nas diretrizes e concepções por trás da vanguarda Neoconcreta, e não se pode deixar de lado as concepções que Pedrosa tinha da arte em si, como instrumento de mudança social. Arantes pontua que, para Pedrosa, “a função da arte era reeducar a sensibilidade, compassando-a com a modernidade, embora mantendo desta uma saudável autonomia crítica capaz de, ao mesmo tempo, subverter-lhe a ordem e fazer-nos vislumbrar os horizontes longínquos da utopia”²⁹⁷. Para Campofiorito, o pensamento por trás dos valores da arte não eram diferentes, e a busca pela arte seria o grande instrumento de mudança social que agiria, diretamente, na mudança e na harmonização dos sentidos. Porém, Campofiorito, devido à sua ligação com a Escola Nacional de Belas Artes, primeiro como aluno e depois como professor, procurou um propósito diferente dentro do cenário artístico brasileiro, o de contribuir diretamente para o ensino artístico e para a profissionalização do artistas, o que não estava, de maneira nenhuma, inserido no pensamento de Pedrosa.

Ao analisar tal época, Duarte também pontua as questões por trás dos movimentos de arte concreta e contextualiza o surgimento das vanguardas concretistas, dando uma visão de um “tempo em que se acreditava na inserção da cultura local no sistema do mundo através da busca de valores universais, de idiomas artísticos que, sem escapar as idiossincrasias de autor

²⁹⁷ PEDROSA, Mário; ARANTES, Otília (org). *Acadêmicos e modernos: Textos escolhidos III*. Prefácio. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2004. p. 32.

e de sua origem, fossem capaz de transcender o chão particular e se elevar a um ideal de comunicação.”.²⁹⁸ Tanto Pedrosa quanto Campofiorito, inseridos nesse contexto pontuado por Duarte, pensaram e posicionaram suas soluções no cenário artístico brasileiro de maneira diferente, logicamente influenciados pelas suas vivências. E esse posicionamento aparece com mais clareza e frequência após o advento do abstracionismo no cenário artístico brasileiro, principalmente após os trabalhos dos movimentos de arte concreta.

Independente de seus investimentos nos campos existencial ou construtivo, das diferenças de talento na tradução visual de suas questões, todas parecem trazer consigo a utopia de um iluminismo onde não haveria fronteiras entre os homens com a disseminação dos valores da arte e da ciência. Possuir um segmento importante da arte brasileira de modo articulado e coerente é, por isso mesmo, captar todo um movimento que atravessou a cultura e a sociedade e, ao mesmo tempo, a tomada de partido pela visão que retrata.²⁹⁹

Pedrosa buscou assinalar que a arte poderia trazer a harmonia dos sentidos que daria nova forma à vivência em sociedade. Mudar a percepção que se podia ter da arte era imprescindível para se alcançar uma mudança real na sociedade e para isso era necessário escapar da realidade capitalista, do mercado, da industrialização das artes, para se entregar à criação artística. Campofiorito buscou sempre colocar o artista como produtor independente, como profissional capaz de se inserir no mundo em que vivia. A arte, para Campofiorito, era sim o instrumento de mudança social, mas, para que isso ocorresse, o artista tinha a obrigação de atualizá-la conforme as necessidades de sua realidade, que, a partir de 1950, era a realidade da industrialização. Esse posicionamento diferenciado dos críticos em relação aos usos da arte na sociedade é a principal ponte para entender como cada um dos críticos desenvolve sua posição em relação ao abstracionismo, que, no momento de seu surgimento no Brasil, era visto como a saída mais provável para as mudanças social e cultural no Brasil. Nesse ponto, a participação efetiva dos críticos em torno da discussão sobre o abstracionismo é fundamental para o entendimento tanto do conceito de abstração em si, quanto para compreender melhor como a diferença entre o pensamento dos intelectuais brasileiros foi importante para que o cenário artístico brasileiro mudasse sua perspectiva, ou, conforme propôs Pedrosa, se atualizasse.

²⁹⁸ DUARTE, Paulo Sérgio. *Moderno fora dos eixos*. IN: FERREIRA, Glória (org). *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006, p. 127.

²⁹⁹ DUARTE, Paulo Sérgio. op. cit., p. 127.

Considerações finais

Os dois primeiros capítulos desta dissertação procuraram apresentar as fontes selecionadas utilizando um viés diferenciado, partindo-se de concepções semelhantes de pensamento, para assim se aprofundar nas diferenças e compreendê-las com maior amplitude; metodologia que se manteve durante todo o trabalho. Dessa maneira, o texto se apresentou como um pequeno quebra-cabeça, do qual cada artista, cada crítica é uma peça importante para entender o processo de pensamento de cada um dos críticos. A seleção das críticas, levando-se em consideração os artistas por elas analisados, não foi intencional; pelo contrário, ela surgiu em face das dificuldades em lidar com os temas e concepções levantados por cada autor. Então foi possível perceber que, ao focalizar as análises de textos a respeito dos mesmos artistas, era possível fazer uma análise mais precisa, que também corroborasse com o entendimento de que a crítica de arte engloba texto e imagem. Dessa maneira o leitor pôde acompanhar, por meio do caderno de imagens, como as concepções dos críticos se apresentaram diante das próprias obras. A solução da análise através das obras de artistas específicos, também ajudou na elaboração de uma metodologia comparativa, que buscou compreender o modo pelo qual as opiniões são posicionadas face ao mesmo objeto de análise.

A leitura do primeiro capítulo aproximou o leitor do processo de formação da crítica de arte como profissão, e como cada crítico a entendera e a praticara. Logicamente, a questão da militância apareceu como central, e isso será percebido ao longo de todo o trabalho. A tendência política de ambos os críticos apareceu também em suas convicções em torno do cenário artístico brasileiro, e não é à toa, pensando dessa maneira, que ambos os críticos tivessem se posicionado a favor da pintura de Eliseu Visconti, para definir a chegada de uma pintura moderna ao Brasil, pois a mesma era moderna, de fato (aqui, como moderna, leia-se “impressionista”). Ambos os críticos tinham um favoritismo pela expressão impressionista, mas com bases diferentes. Para Campofiorito, o impressionismo era o ápice do contato humano com sua realidade, com a natureza, através da cor; para Pedrosa, ele era o início da desvinculação do objeto, e esse tipo de relação pode ser percebida diretamente quando os críticos analisaram a trajetória de Pancetti. Pedrosa via no artista já um começo de uma vontade abstrata; enquanto, para Campofiorito, Pancetti era um dos grandes nomes da pintura figurativa.

Iniciar a análise desses dois críticos pela pintura de paisagem foi imprescindível, pois nela se teve o início das primeiras noções abstratas, e foi com ela, mais precisamente com Cézanne, com o impressionismo, que surgiu definitivamente a expressão de pintura moderna em todo o mundo. Mas o que para Campofiorito permanecia moderno em finais de 1940, para Pedrosa já não o era mais. Pedrosa buscava, assim, a atualização do cenário artístico brasileiro, que só poderia ocorrer através da vontade abstrata. Essa atualização viera acompanhada de outros acontecimentos, como é o caso das exposições dos internos do Centro Psiquiátrico Nacional do Engenho de Dentro. As obras dos internos abriram uma nova possibilidade para as artes no Brasil, e foram recebidas como uma possibilidade de mudança para o cenário artístico. Acompanhando as análises das obras dos internos e das mudanças que elas poderiam proporcionar nas artes como um todo, surgiram as primeiras noções e discussões em torno da pintura abstrata, isso ainda em 1947. Foi com essa exposição que Pedrosa fincou, definitivamente, seu pé no terreno da crítica de arte e produziu um dos textos mais importantes da área, *“Arte, necessidade vital”*. As ideias e noções por trás da pintura dos internos chega ao grande público, em 1949, quando o Brasil já não anseia mais a arte abstrata, ela já estava em produção no território nacional. Sendo assim, a exposição de 1949 dos artistas do Engenho de Dentro tomou dois rumos: o de mostrar ao público que a arte estava a serviço de todos, sem distinção; e o de propagar, junto ao público e à crítica, noções diferenciadas de apreciação estética, que eram as bases da pintura abstrata.

Com as primeiras noções da pintura abstrata se aprofundando, se fez necessário um panorama de como acontece a transição, no Brasil, e, principalmente, na visão da crítica de arte brasileira, da pintura figurativa para a pintura abstrata. O trabalho, nesse momento, se voltou a analisar críticas sobre os artistas Djanira e Cícero Dias, pois as análises de suas obras podem exemplificar melhor como essa transição aconteceu segundo a crítica. É importante perceber que tais episódios não são organizados cronologicamente, pois as críticas sobre esses dois artistas se distribuíram de modo esparso. Mas essa condição se tornou interessante, pois se pôde perceber que, no caso das críticas sobre Djanira, quando um texto e outro são publicados no intervalo de quase 10 anos, por exemplo, os críticos mantiveram o debate sobre o assunto da abstração e das concepções que a cercavam. Um dos grandes temas que os críticos discutiram no trabalho de Djanira, era o da arte primitiva, e este trabalho procurou demonstrar o quanto as noções de primitivismo e arte naif foram importantes para

compreender o cerne do debate sobre arte moderna e, em seguida, sobre arte abstrata. Campofiorito e outros críticos associados à Escola Nacional de Belas Artes acreditavam que Djanira era a grande pintora primitiva, que enaltecia o seu povo, suas raízes, sua ingenuidade. Pedrosa via na pintora uma grande paisagista; o crítico não negou o termo primitivo, mas não o aceitou. Para Pedrosa, a pintura primitiva era aquela dos povos primitivos. Nesse caso, Djanira era ingênua, mas somente nos temas, pois no traço era técnica e assertiva. Pedrosa já percebia na pintura de Djanira uma vontade de extravasar a figura e se entregar à forma pura. Mas essa transição ocorreria por definitivo nas obras de outros artistas, como Cícero Dias. É na análise do trabalho desse pintor que os críticos apresentaram as questões em torno da transição para a pintura abstrata. Campofiorito negava o enaltecimento da fase abstrata de Cícero Dias em detrimento de sua fase figurativa como foi possível constatar na exposição retrospectiva do artista organizada pelo crítico no MNBA do Rio de Janeiro. Pedrosa dizia que a presença demasiada das obras figurativas do pintor nessa exposição só fazia confundir o público, pois Cícero não era mais figurativo, já havia se tornado um pintor abstrato. Cícero Dias retornou ao Brasil em 1948, momento importante para a cultura brasileira, com a inauguração de vários museus, e sua exposição retrospectiva ocorreu em 1952, quando o país já havia presenciado as primeiras discussões sobre a arte abstrata em 1949, as vanguardas abstrato-formais, a I Bienal, e a construção de Brasília em 1951. Por isso, a análise da obra de Cícero Dias fez-se importante, mesmo sendo colocada com um pequeno desvio cronológico, pois tal discussão apontava quais seriam as noções por trás da transição para a pintura abstrata na visão dos críticos.

As exposições do Engenho de Dentro, a pintura de Djanira e a transição para a abstração de Cícero Dias foram importantes pois inauguraram uma fase de discussões que só cessaram na década de 1980. Elas trouxeram à tona uma das principais concepções (diferentes entre os críticos): o que é arte e o que é um artista; discussões que foram também levadas ao público. Para Campofiorito, a arte era a expressão maior do ser humano, a sublimidade, o seu maior instrumento de comunicação com a natureza e sua maior forma de exprimir sua realidade; e, nesse caso, o artista era o maior detentor dessa expressão única, e deveria fazê-la como profissional, com dedicação, amadurecimento e técnica. O artista era responsável por levar às grandes massas a cultura e, assim, fazer a ligação do mundo moderno com a tecnologia moderna. Mas esse pensamento ainda estava ligado às questões da formação de uma

identidade nacional; por isso, Campofiorito foi o grande defensor da pintura de Portinari e Di Cavalcanti, por exemplo, pois elas exprimiam o que existia de realmente “brasileiro” na arte. Pedrosa não acreditava nessas noções, pois buscava na arte a forma de comunicação sensorial total, que possibilitaria a todos os seres humanos a provocação dos sentidos. O crítico não acreditava no artista como grande detentor da arte – ela não era instrumento, ela era realidade sensorial. Por isso, o crítico desqualificava diretamente o mercado de arte, que a estratificava, posicionando-a num nível da elite. Pedrosa lia o artista visto pelos olhos do academicismo, como aquele privilegiado, que possuía os instrumentos para fazer a arte, como um dominador, um membro de uma elite que não estava disposta a dividir a grande arte. Pedrosa abominava tal pensamento e buscava, por meio da arte, uma igualdade de sentidos que todos pudessem alcançar e, com ela, mudar o seu pensamento e sua vivência.

Essas discrepâncias de pensamento a respeito das artes culminaram diretamente na discussão em torno da arte abstrata, e na exposição do edifício da Sul-América Terrestres, Marítimos e Acidentais em 1949, que foi o grande estopim para que o debate se criasse, e a chegada de Léon Degand no Brasil foi de suma importância para essa conjuntura. Nesse momento, pôde-se perceber em várias vozes a discussão em torno da arte abstrata. De um lado, os defensores do figurativismo; do outro, os defensores do abstracionismo. À primeira vista, parece apenas um jogo de preferências, em que cada um defendia aquilo que lhe cabia, mas não. O debate em torno do abstracionismo escondeu em sua raiz um debate político acirrado, que buscava firmar o destino das artes no Brasil, o destino da cultura brasileira. A grande problemática que este trabalho apresentou, nesse âmbito, foi a discussão em torno das artes aplicadas, artes decorativas ou ornamentais, que foi de suma importância para que Campofiorito militasse contra a arte abstrata como uma expressão isolada. Campofiorito não fazia distinção entre arte abstrata e arte decorativa; para ele, a arte abstrata era a arte decorativa. Tal noção foi a base de suas indagações sobre a abstração no Brasil, e se fez presente quando o crítico analisou as obras de Dias e de Djanira. A questão da arte decorativa foi importantíssima para entender o posicionamento de Campofiorito em relação ao abstracionismo. Ao negar à arte abstrata sua posição como expressão individual, que, sendo assim, só existiria como braço fundamental das artes aplicadas, Campofiorito colocou em seu discurso duas de suas maiores bandeiras, a da renovação da pintura figurativa e a de sua permanência; e o da realocação das artes aplicadas como artes primárias, e não como artes

menores. O argumento de Campofiorito o favorecia duplamente, pois mantinha sua posição a favor das artes figurativas e colocava as artes aplicadas em discussão; elas também ganharam uma visibilidade grande em suas críticas devido as discussões sobre o abstracionismo, ou seja, o seu público leitor pôde presenciar a discussão das artes aplicadas virem à tona.

Outro ponto importante foi a percepção da crise da racionalidade, que já aparecia nas pinturas dos internos do Engenho de Dentro, nas pinturas de Djanira e na análise das obras de Dias. Para Campofiorito, a abstração renegava a realidade, fugia dela. Essa fuga era a maior complicação que poderia existir no campo das artes, pois a realidade era a grande forma que deveria guardar as expressões artísticas; a realidade e a arte andavam juntas. Por isso, Campofiorito chegava a dizer, abertamente, que o que os abstracionistas queriam era enterrar a realidade, acabar com ela. Essa direção que, segundo ele, a arte abstrata tomava, de fugir ao realismo artístico, fez com que Campofiorito renegasse a arte abstrata e debatesse fervorosamente em favor do realismo na pintura. Muitos dos críticos que se colocavam a favor da arte abstrata, como o próprio Pedrosa e também Degand, fizeram duras críticas à pintura realista, o que fez com que os partidários do figurativismo debatessem a fundo essa questão. É importante perceber que a negação de qualquer etapa da pintura irritava profundamente Campofiorito; um pintor tinha que amadurecer, tinha que conhecer todos os caminhos da arte. A opinião de um professor, de um didático, e, acima de tudo, de um historiador da arte. Negar uma fase artística em detrimento da outra era, também, negar uma fase da História da arte, o que era impraticável na visão de Campofiorito, e o que parece ensurdecedor aos ouvidos de qualquer historiador.

Mas as crises – da racionalidade, da figuração – pareciam degradingolar no movimento Neo-concreto, em 1959. Pedrosa, que apoiou ferozmente os idealizadores da vanguarda, acreditava fielmente nas propostas dos Neo-concretos, e foi ele que, pela primeira vez, utilizou a expressão “arte pós-moderna” para definir um movimento artístico. A vanguarda Neo-concreta foi o passo final da arte abstrata no Brasil, foi o momento em que ela se encontrou com novas concepções e pôde ir além, pôde criar algo genuinamente novo. Campofiorito ainda via a arte Neo-concreta com os olhos de finais da década de 1940, quando Léon Degand fazia sua primeira interação com o cenário artístico brasileiro. Mas tal desconfiança é explicável, pois, para a arte abstrata, havia o caminho da explicação da arte decorativa; e para a arte Neo-concreta, o que havia? A novidade era muito grande para ser analisada sem

interrogações. Campofiorito via nas vanguardas concretistas o desejo pelo racional, pelo técnico, e isso fazia a ligação direta com as questões em torno da Bauhaus e do Suprematismo, que para ele eram os pilares da arte decorativa. Ao ligar a arte abstrata às concepções da arte aplicada, à técnica, o que restava então para a arte Neo-concreta, que fugiria desse entorno e se dedicaria à busca definitiva da forma pura e da sensibilidade? Campofiorito volta então a pensar nas vanguardas russa e alemã e, para ele, nem o Neo-concretismo, nem o Concretismo conseguiram ir além das vanguardas europeias na busca da aplicação das artes.

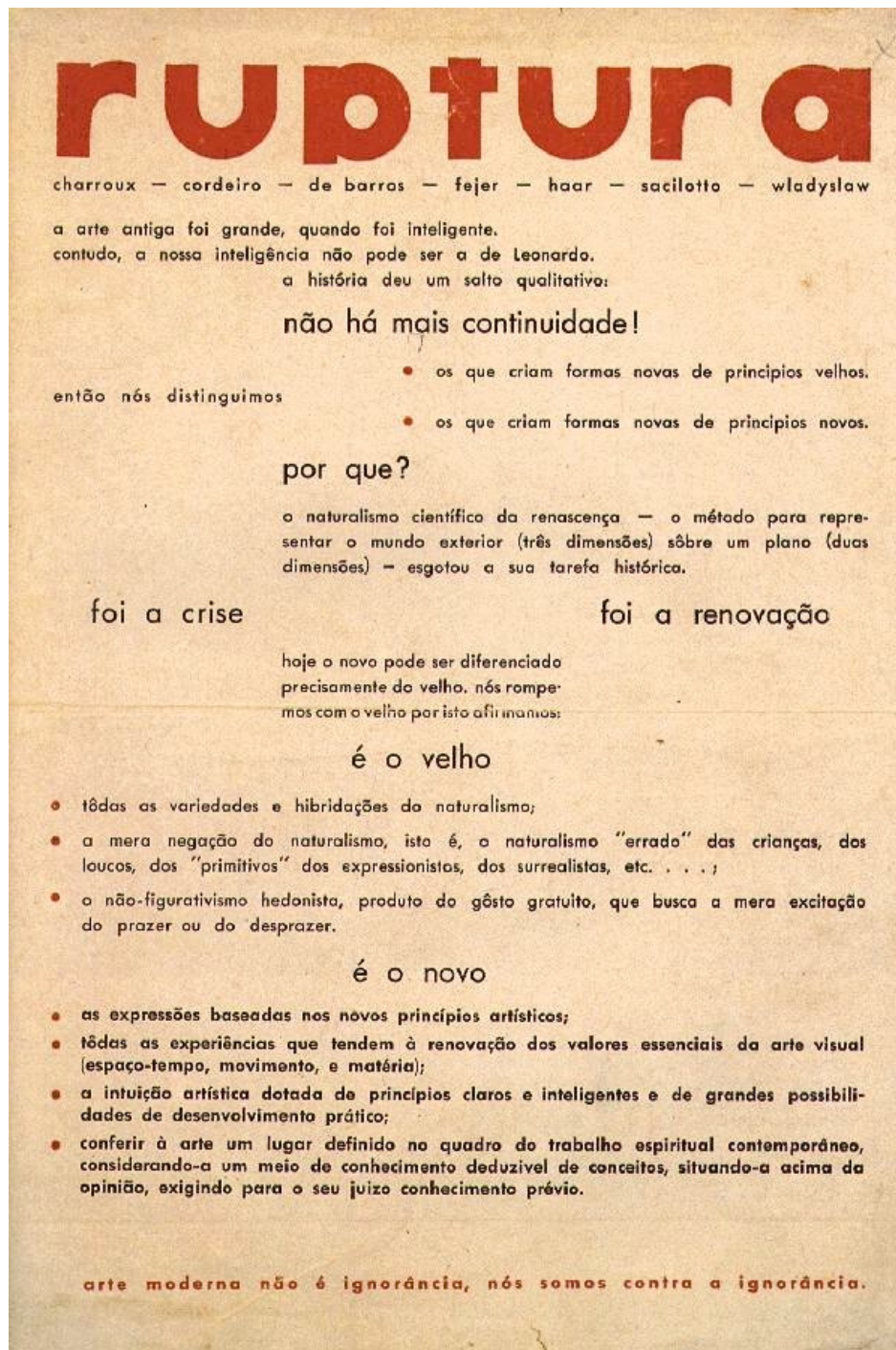
Pôde-se perceber como Campofiorito moldou suas ideias, a partir de uma forte ligação com a Escola Nacional de Belas Artes e com um ideal de modernidade que se erigiu no final da década de 1920 e início de 1930, o que caracteriza o conceito que Ridenti utilizou para descrever os intelectuais das décadas de 1940 e 1950, o conceito de brasilidade revolucionária. Pedrosa, porém, estava do outro lado dessa brasilidade, pode-se dizer que ele lutava diretamente contra ela; para ele, a revolução viria de outra forma, a da revolução dos sentidos, que seria provocada pela arte; revolução a qual não continha em nada a construção de uma identidade nacional. E o cenário artístico foi o palco para esse embate de concepções políticas e culturais, pois, através de suas convicções estéticas, os críticos deixaram transparecer suas bases políticas e sociais.

É importante perceber que o conceito de arte abstrata surgiu no Brasil em meio a esse emaranhado de convicções políticas e sociais que se edificavam a todo o momento. Mas não foi assim na Europa também? Sim, claramente. Mas o diferencial para se entender a apropriação desses conceitos no Brasil é a rede de intelectuais ligados ao conceito de modernidade que se erigiu ainda na década de 1930, dessa brasilidade revolucionária. Esse conceito é de suma importância para compreender mais a fundo o cenário artístico brasileiro. Sendo assim, estudar intelectuais como Quirino Campofiorito, que fazem parte dessa brasilidade revolucionária, se faz um caminho muito frutífero não só para a História da arte como também para a História cultural, pois eles foram uma parte ativa da conjuntura de criação de uma identidade nacional que se faz presente de alguma forma até os dias hoje. Assim, para entender esses intelectuais e o surgimento de muitos conceitos do mundo das artes no Brasil, torna-se importante a realização de uma análise comparativa. Esse trabalho trouxe tal análise para o campo da História da crítica de arte como uma metodologia

diferenciada, que pode abranger o olhar que se tem não só dos conceitos que permeiam o mundo das artes, mas também da História da arte em si, como área de estudo.

Caderno de Imagens

Fig. 1 – Manifesto Ruptura, 1952, impresso.



Fonte: <http://arteconcretista.wordpress.com/grupos-da-epoca/>, acesso em 24 abr. 2012

Fig. 2 – Manifesto Neo-concreto, 23 de março de 1959. Impresso em Jornal.



Fonte: [http://news.google.com/newspapers?](http://news.google.com/newspapers?nid=0qX8s2k1IRwC&dat=19590323&printsec=frontpage&hl=en)

[nid=0qX8s2k1IRwC&dat=19590323&printsec=frontpage&hl=en](http://news.google.com/newspapers?nid=0qX8s2k1IRwC&dat=19590323&printsec=frontpage&hl=en), p.93-101, acesso em 24 abr. 2012.

Fig. 3 – Nelson Leirner. *Porco Empalhado*, 1967, porco empalhado em engradado de madeira, 83x159x62cm Acervo Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo SP



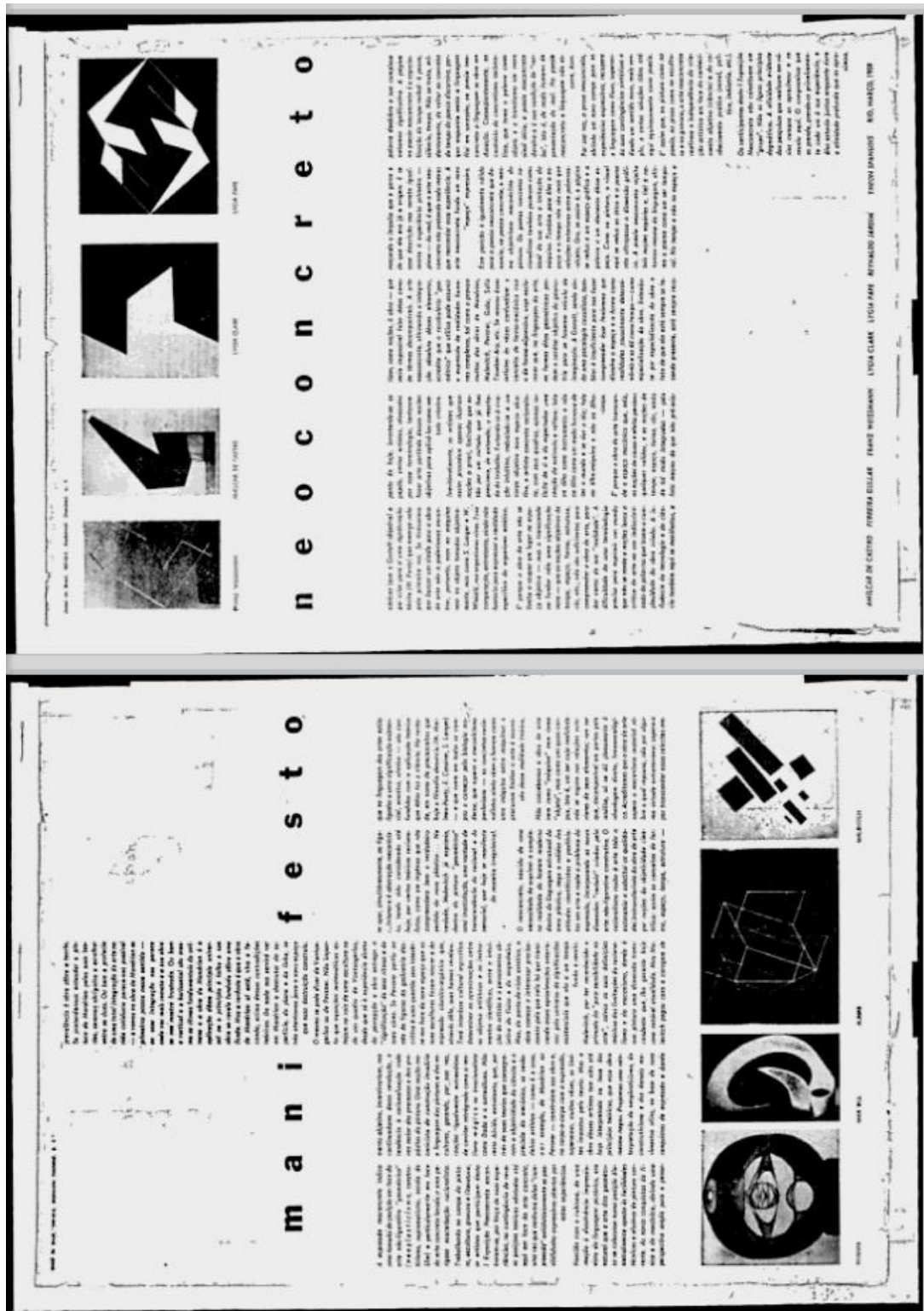
Fonte: <http://www.terra.com.br/istoe-temp/edicoes/2066/imprime141425.htm>, acesso em 25 abr. 2012.

Fig. 4 – Grupo Rex. *Rex Time*. 1966/67, Impressão em Jornal, (fac-simile).



Fonte: <http://bacanasbooks.blogspot.com.br/2011/02/rex-time-grupo-rex-196667.html>, acesso em 25 abr 2012.

Fig. 5 – Manifesto Neo-concreto (interior com teoria do não-objeto), 23 de março de 1959. Impresso em Jornal.



Fonte: <http://news.google.com/newspapers?>

nid=0qX8s2k1IRwC&dat=19590323&printsec=frontpage&hl=en, p.93-101, acesso em 24 abr. 2012.

Fig. 6 – Eliseu Visconti. Pano de Boca do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. 1902-1908. Theatro Municipal do Rio de Janeiro.



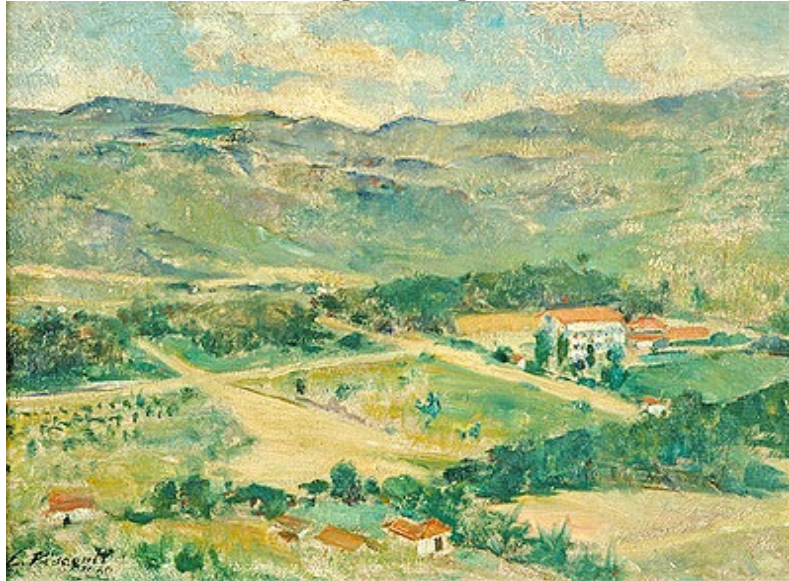
Fonte: http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=artistas_obras&acao=menos&inicio=17&cont_acao=3&cd_verbete=673, acesso em 23 mai. 2012.

Fig. 7 – Eliseu Visconti. *Tricoteuse*, 1905, óleo sobre tela, 30x46 cm, Coleção Particular.



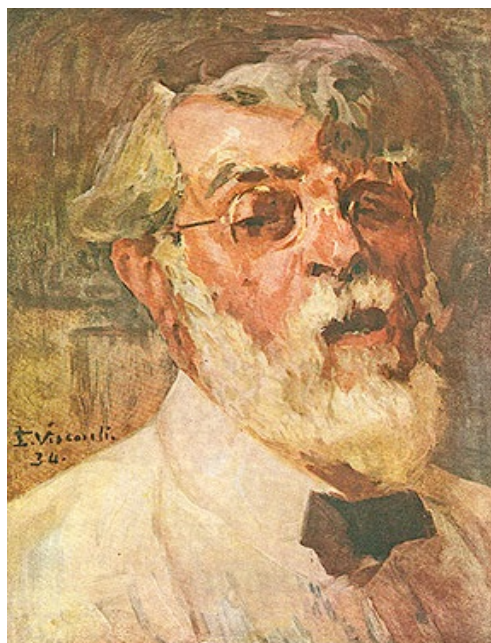
Fonte: http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=artistas_obras&acao=mais&inicio=9&cont_acao=2&cd_verbete=673, acesso em 23 mai. 2012

Fig. 8 – Eliseu Visconti. *Paisagem de Teresópolis - Fazenda Marzagão*, 1930, óleo sobre madeira, 35,5x43,2 cm, 58,7x67x4 cm [moldura]. Acervo Banco Itaú S.A. (São Paulo)



Fonte: http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=artistas_obras&acao=mais&inicio=17&cont_acao=3&cd_verbete=673, acesso 23 abr. 2012.

Fig. 9 – Eliseu Visconti. *Auto-Retrato de Eliseu Visconti*, 1934, óleo sobre tela. Propriedade de D. Louise Visconti.



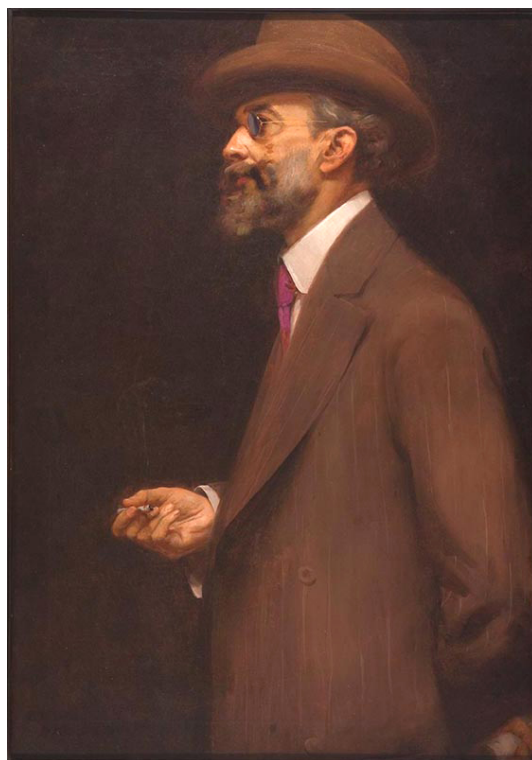
Fonte: http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=artistas_obras&acao=mais&inicio=25&cont_acao=4&cd_verbete=673, acesso em 23 abr. 2012.

Fig. 10 - Eliseu Visconti. *Retrato de Alberto*, 1912, OST. Coleção Particular.



Fonte: <http://www.eliseuvisconti.com.br/>, acesso em 30 de maio de 2013

Fig. 11 - Eliseu Visconti. *Retrato de Gonzaga Duque*, 1910, OST. Museu Nacional de Belas Artes, Rio e Janeiro.



Fonte: <http://www.eliseuvisconti.com.br/>, acesso em 30 de maio de 2013

Fig. 12 – José Pancetti. *Oficinas*, 1940. Óleo sobre tela, 74x94 cm.
Museu Nacional de Belas Artes (Rio de Janeiro, RJ)



Fonte: http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=artistas_obras&acao=mais&inicio=1&cont_acao=1&cd_verbete=899, acesso 30 mai. 2012.

Fig. 13 – José Pancetti. *Campos do Jordão*, 1944. Óleo sobre tela, 38,1x46,3 cm



Fonte: http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=artistas_obras&acao=mais&inicio=1&cont_acao=1&cd_verbete=899, acesso 30 mai. 2012.

Fig. 14 – José Pancetti. *Marinha* - série Bahia Musa da Paz, 1950. Óleo sobre tela, 36x55 cm. Museu de Arte Moderna (Salvador, BA)



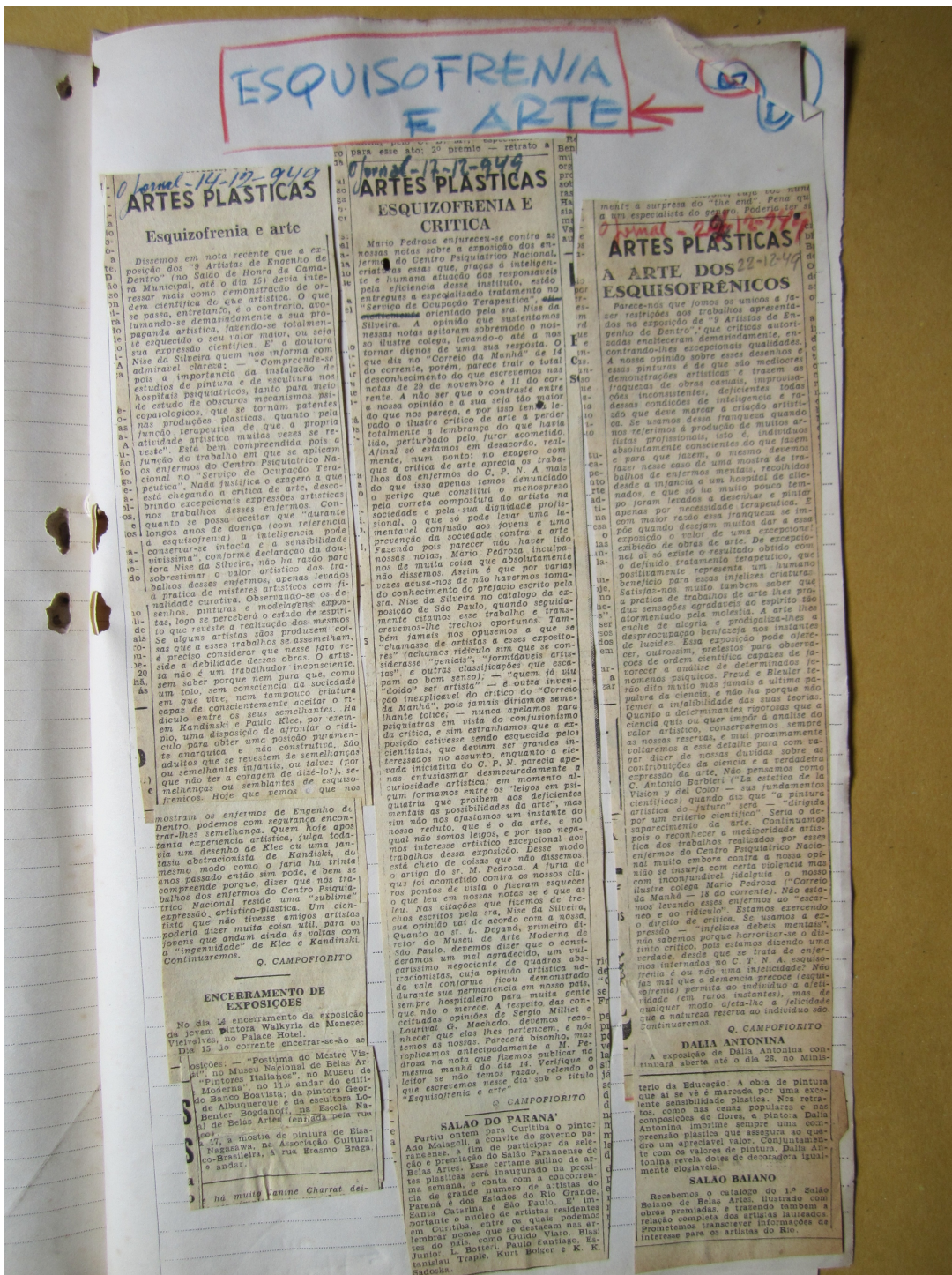
Fonte: http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=artistas_obras&acao=mais&inicio=25&cont_acao=4&cd_verbete=899, acesso em 30 mai. 2012.

Fig. 15 – José Pancetti. *Itapoã*, 1957. Óleo sobre tela, 45,5x55 cm.



Fonte: http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=artistas_obras&acao=mais&inicio=33&cont_acao=5&cd_verbete=899, acesso em 30 mai. 2012

Fig. 16 - Colunas em O Jornal, Quirino Campofiorito. Esquizofrenia e arte, dezembro de 1949, recorte de jornal. (Caderno de recortes de jornal organizado por Campofiorito, Registro à lápis feito pelo autor.



Fonte: Acervo Quirino e Hilda Campofiorito, Solar do Jambeiro, Niterói - RJ.
Fotografia de Beatriz Campos.

Fig. 17 - Coluna em *Correio da Manhã*, por Mário Pedrosa. *Os artistas do engenho de Dentro*, 14 de dezembro de 1949.

ARTES PLÁSTICAS

OS ARTISTAS DE ENGENHO DE DENTRO



Capela do Alto da Boa Vista — Desenho de Emídio

Alvaro Moreyra

Todos nós temos uma velha dívida com o diretor do "Teatro de Brinquedo", que abriu caminho, com sua inteligência, coragem, cultura, sensibilidade, para o movimento de bom teatro que tomou conta do país inteiro. Alvaro Moreyra há muito afastou-se do teatro. Era sua intenção não voltar mais. Eugênia Alvaro Moreyra, sua amiga, inspiradora e força maior do "Teatro de Brinquedo", morreu há um ano. Diante dessa perda, ninguém mais poderia acreditar que Alvaro Moreyra acedesse a voltar, como diretor de "Jogo do amor e do azar", de Marivaux, tradução de Waldir de Oliveira, que o Clube dos Inapáridos vai brevemente representar. Mas Alvaro Moreyra não podia recusar a um convite que lhe chegava de moços. Aceitou ensinar, com aquela sua conhecida eficiência, os três atos de Marivaux, que terão os seguintes intérpretes: Letizia de Almeida Cunha, Ives Benavides, Pedro Lonelino, Waldir de Oliveira, Abner Tralano, Mário Alcoforado. A volta de Alvaro Moreyra é uma notícia que deve alegrar a todos; é como uma homenagem à memória de Eugênia Alvaro Moreyra, que o temos agora dirigindo "Jogo do amor e do azar", de Marivaux.

"UM DEUS DORMIU LÁ EM CASA" ESTREARÁ HOJE, NO TEATRO DO COPACABANA

Guilherme Figueiredo é o autor dos três atos, dirigidos por Silveira Sampaio, denominados — "Um deus dormiu lá em casa" com cenários de Carlos Thiré, cuja estreia será hoje no teatro do Copacabana. Essa peça, que é produzida por Fernando de Barros, tem como intérpretes: Tomá Carrero, Vera Nunes, Paulo Autran e Armando Coulo. Artistas novos, a primeira, que vem do cinema, estreará em "Um deus dormiu lá em casa". Paulo Autran pertence ao Teatro Experimental de São Paulo. A crítica louvou sua atuação em "A margem da vida", "Pif Paf". Houve mesmo quem o considerasse um dos nossos melhores atores menores de trinta anos. Paulo Autran não partiu com os seus companheiros para São Paulo. Ficou para atuar em "Um deus dormiu lá em casa".

— E deixou a advocacia?

Paulo Autran sorriu: — Há quatro meses que tenho o escritório fechado, lá em S. Paulo. Uma vergonha.

— Fica ou não fica profissional?

— Vontade não me falta. Mas veremos.

Essa vaga "veremos" quer dizer que Paulo Autran deixará definitivamente a advocacia para ganhar o pão de cada dia como ator. Ganha o teatro mais essa vitória.

LIVROS NOVOS

"HISTÓRIA DA LITERATURA BAIANA", pelo sr. Pedro Calmon.

A "História da Literatura Baiana", publicada em separado na Coleção Documentos Brasileiros, sob a direção do sr. Otávio Tarquínio de Sousa, figura entre as memórias que a Prefeitura Municipal da Cidade do Salvador programou com o objetivo de comemorar o quarto centenário da fundação por Tomé de Sousa. Em vez de catalogar uns quantos rãs de nomes, procura o autor, sr. Pedro Calmon, erigir um inventário da cultura regional, atendo-se principalmente à pesquisa bibliográfica. Foi seu intuito ligar períodos literários, ilustrar épocas e completar a série de nomes que se encaixam desde os militantes atuais até os primeiros vultos de antanho, "quando amanheceu sobre as colinas baianas a civilização brasileira". Compôs assim uma crônica do espírito baiano. E também é a projeção desses expoentes regionais que se diria possível estudar grande parte da

do Centro piáquático, "não teve dúvidas em atribuir valor artístico verdadeiro a muitas das obras realizadas pelos internados". Nise da Silveira passa a explicar para os Camportoritos espantados a razão de ser daquela atribuição, e escreve: "Talvez esta opinião de um conhecedor de arte deixe muita gente surpreendida e perturbada. É que os loucos são considerados comumente seres embrutecidos e absurdos. Custará admitir que indivíduos assim rotulados em hospitais sejam capazes de realizar alguma coisa comparável às criações de legítimos artistas, — que se afirmem justo no domínio da arte, a mais alta atividade humana.

Está vendo, Camportorito, a respeito do psiquiatra que você procurava? Todo o trabalho da dra. Nise da Silveira consistiu precisamente em demonstrar a razão pela qual é possível ser-se louco e artista, ao mesmo tempo. Ela quis demonstrar precisamente que não há razão para espanto com tal afirmação. E, na realidade, respondeu antecipadamente a aquele crítico, quando, comungando da opinião vulgar, dita que os loucos "são seres embrutecidos" confundidos numa só categoria desprezível de "doentes mentais".

A ciência nos diz, entretanto, que loucos e normais não são fundamentalmente diferentes". Quando leigos na matéria investem com fúria contra doentes mentais artistas, proibindo-os do reino da criação artística, e taxando-os a todos de imbecis, pacíficos, que se pode fazer sendo dar de ombros. Há na velha sentença de que "ignorância não é argumento".

Quanto a nós, preferimos ficar com Nise da Silveira, com Degand, Lourival G. Machado, Sérgio Milliet para só falar na praça da casa, a ficar com a "cautérios" e o obscurantismo de nossa colega. Mas a doutora escreve: "Trata-se de artistas saídas ou de artistas doentes permanece misterioso o dom de captar as qualidades essencialmente significativas seja dos modelos interiores ou dos modelos do mundo exterior. Haverá doentes artistas e não artistas", do mesmo modo que "com força de criar" "dentro das fronteiras da normalidade" só muito poucos, mesmo contando as dezenas e dezenas de milhares de enfeites de nome firmado e profissão consagrada. Criação e sucesso nunca foram bastante para sagrar alguém como cidadão.

Essa nota já vai longa, mas apenas abordamos o tema entre to-

A exposição dos artistas de Engenho de Dentro tem inquietado muita gente. Em alguns casos, a inquietação vai até a hostilidade, inclusive às criações que ali expõem. O nosso colega Camportorito em sucessivas crônicas vem representando essa corrente hostil, feita de preconceitos caducos quanto aos privilégios da nossa corporação dos artistas profissionais, tidos como "normais".

Camportorito recusa-se a aceitar os trabalhos expostos no salão da Câmara dos Vereadores, graças à inteligência e sensibilidade de Jorge de Lima, que não é crítico nem sectário mas conhecedor seguro do ofício. No entanto, não o diz porque. Limita-se a referir aos ateados de saúde daqueles homens, e os interpretando mal, tal dizendo que aquilo não é arte, pois quem já viu "doído" ser artista?

É pena que o lustre colega não tivesse lido a nota introdutória do catálogo da exposição, organizada pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo. Do contrário, não teria atribuído aos "críticos" sectários, como nós e outros, essa extravagante idéia de chamar de artistas os expositores do salão da Câmara Municipal.

É pena, pois tivesse folheado o catálogo não teria apelado para os psiquiatras contra nós, fazedores de "contunatismo" junto ao piblico. A verdade, porém, é outra: O Museu de Arte Moderna, primeiramente sob a direção de L. Degand, consagrado crítico de arte de Paris, e depois sob a direção de Lourival Gomes Machado, professor universitário, a senção em pessoa, só tomou a iniciativa da exposição, por lhe parecer que "os artistas de Engenho de Dentro, ainda desconhecidos do grande público, sobretudo em São Paulo, mereciam e precisavam ter a sua exposição, tal como quaisquer outros artistas que, ao atingirem determinado nível em sua obra, devem ser trazidos à luz. Dentro desse ponto de vista, isto é, interessado exclusivamente pelo valor artístico das peças vindas de Engenho de Dentro, o Museu de Arte Moderna abriu-lhes suas portas".

A citação é longa, mas é, cremos, decisiva. Infelizmente o crítico de O Jornal não se deu ao trabalho de passar uma vista dolhos na admirável apreensão da dra. Nise da Silveira sobre os expositores, é um documento, o seu, de rigorosa precisão científica. O diabo é que ela concorda também com o nosso acatamento. Depois de verificar, com seu assentimento, que o diretor do mesmo Museu, ao visitar o estúdio

Fig. 18 - Emydgio de Barros. *Universal*, 1948, OST. Museu de Imagens do Inconsciente, Rio de Janeiro.



Fonte FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTE (FUNARTE). Instituto Nacional de Artes Plásticas. *Museu de Imagens do Inconsciente*. Rio de Janeiro, 1980, p.63. (Col. Museus Brasileiros, 2). Fotografia Marina Pinheiro.

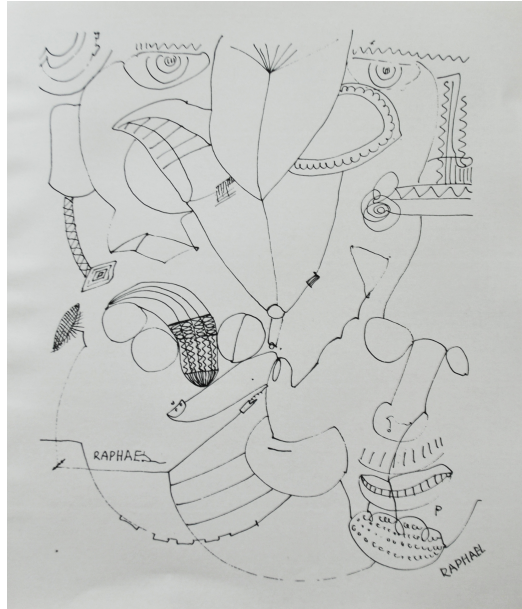
Fig. 19 - Emydgio de Barros. *O Municipal*, 1949, OST. Museu de Imagens do Inconsciente, Rio de Janeiro.



Fonte: FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTE (FUNARTE). Instituto Nacional de Artes Plásticas. *Museu de Imagens do Inconsciente*. Rio de Janeiro, 1980, p72. (Col. Museus Brasileiros, 2). Fotografia Marina Pinheiro.

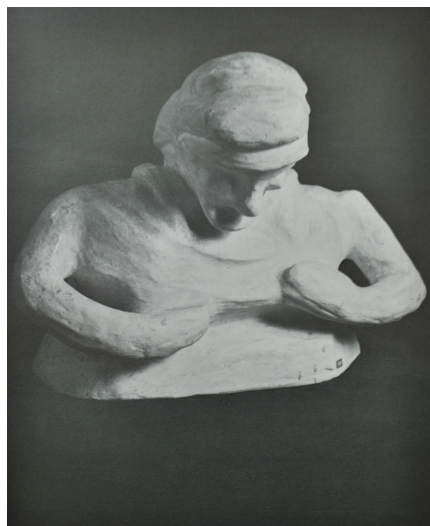
Fig. 20 - Raphael. *Sem título*, 1949, nanquim sobre papel. Museu de Imagens do Inconsciente, Rio de Janeiro.

Fonte: FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTE (FUNARTE). Instituto Nacional de



Artes Plásticas. *Museu de Imagens do Inconsciente*. Rio de Janeiro, 1980, p. 99 (Col. Museus Brasileiros, 2). Fotografia Marina Pinheiro.

Fig. 21 - Adelina. *Sem título*, 1949, modelagem em gesso. Museu de Imagens do Inconsciente, Rio de Janeiro.



Fonte: FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTE (FUNARTE). Instituto Nacional de Artes Plásticas. *Museu de Imagens do Inconsciente*. Rio de Janeiro, 1980, p 122. (Col. Museus Brasileiros, 2). Fotografia Marina Pinheiro.

Fig. 22 - Paul Gauguin. *Vision after the Sermon*, 1888, OST. Nacional Gallery of Scotland, Edinburgo.



Fonte: <http://silverandexact.files.wordpress.com/2010/08/vision-after-the-sermon-paul-gauguin-1888.jpg>, acesso em 30 de maio de 2013

Fig. 23 - Paul Gauguin. *Fatata te Miti (By the Sea)*, 1892, OST. National Gallery of Art, Washigton DC.



Fonte: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Paul_Gauguin_-_Fatata_te_Miti_\(By_the_Sea\).jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Paul_Gauguin_-_Fatata_te_Miti_(By_the_Sea).jpg), acesso em 30 de maio de 2013.

Fig. 24 – Djanira. *Caboclinhos*, 1952. Encáustica sobre tela, 118x166 cm. Museu Nacional de Belas Artes (Rio de Janeiro, RJ)



Fonte: http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=artistas_obras&acao=menos&inicio=17&cont_acao=3&cd_verbete=679, acesso em 30 mai. 2012.

Fig. 25 – Djanira. *Futebol Fla-Flu*, 1975. Acrílica s tela 96 x 161,5 cm. Acervo: Museu Nacional de Belas Artes - Ibram - MinC



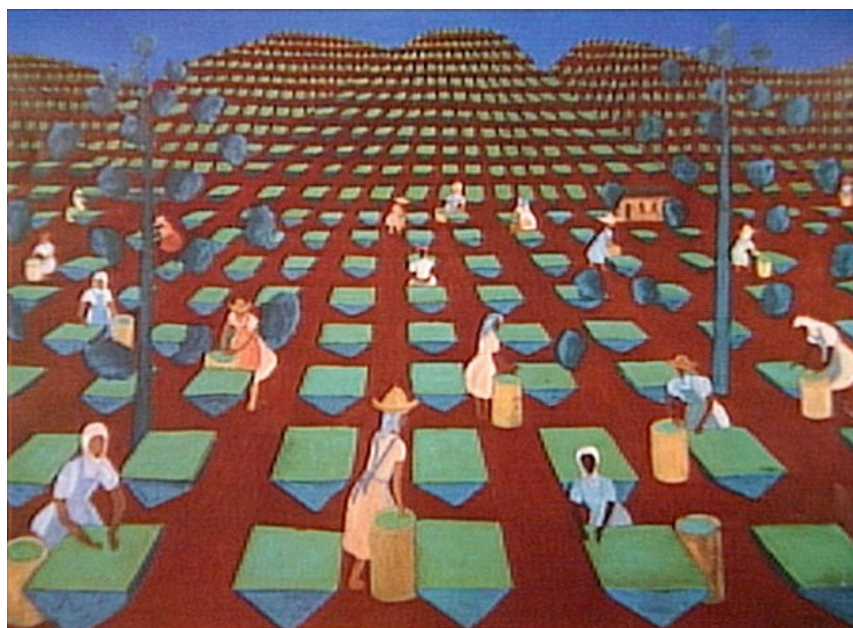
Fonte: <http://www.flickr.com/photos/51178866@N04/5020440369>, acesso em 30 mai. 2012.

Fig. 26 - Djanira. *Costureira*, 1951, tempera sobre tela. Coleção Particular.



Fonte: <http://tradutoracarol.com.br/wp-content/uploads/2011/04/costureiraf.jpg>, acesso em 30 de maio de 2013

Fig. 27 - Djanira. *Fazenda de Chá no Itacolomi*, 1958, óleo sobre tela. Coleção Particular.



Fonte: http://www.acervodearte.com.br/acervo/ver_obra.php?acervo=1433, acesso em 30 de maio de 2013.

Fig. 28 – Cícero Dias, *O Baile*, 1937. Óleo sobre tela, 54x65 cm. Coleção Particular.



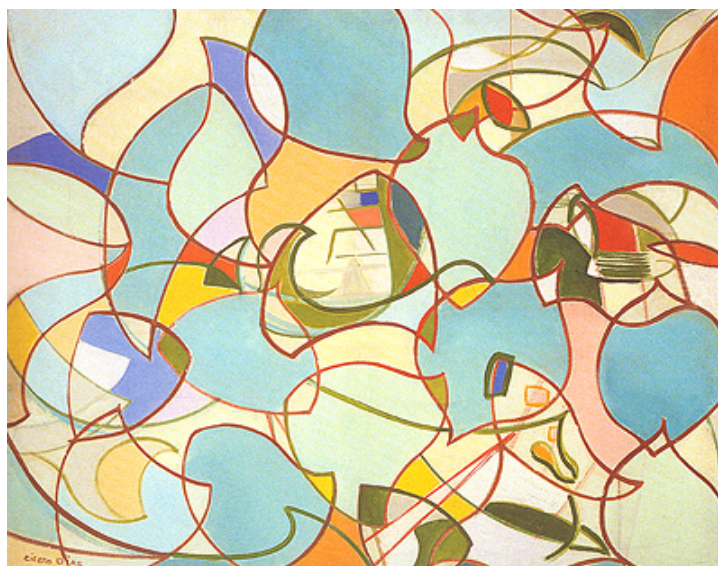
Fonte: http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=artistas_obras&acao=menos&inicio=33&cont_acao=5&cd_verbete=669, acesso em 30 mai. 2012.

Fig. 29 - Cícero Dias. *Moça no Barco*, déc.1980, OST. Museu do Estado de Pernambuco (Recife, PE)



Fonte: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas, acesso em 30 de maio de 2013

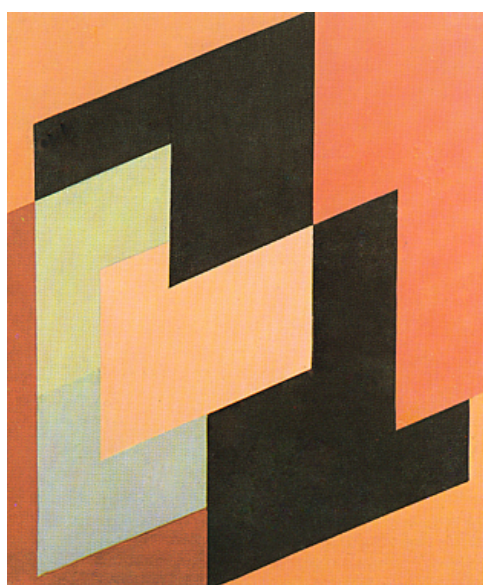
Fig. 30 - Cícero Dias. *Sem Título*, déc. 1940, OST, 80 x 100 cm, Coleção Particular.



Fonte: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_obras&acao=mais&inicio=17&cont_acao=3&cd_verbete=669, acesso em 30 de maio de 2013.

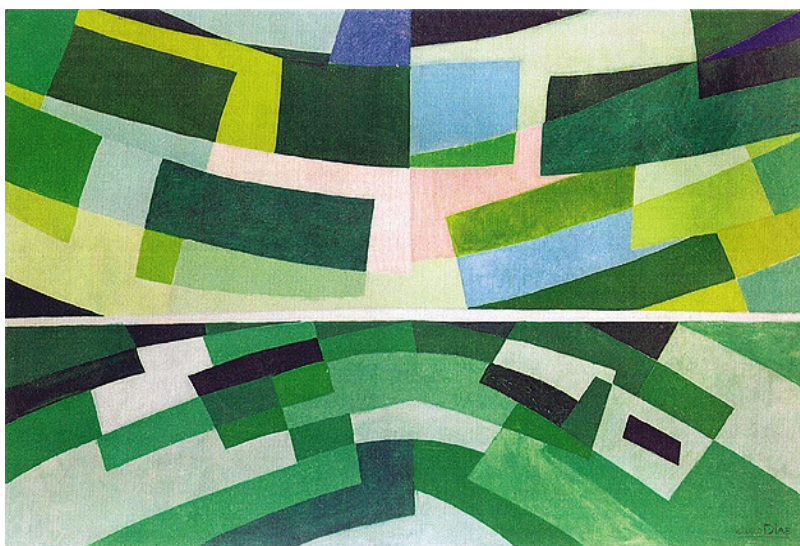
Fig. 31 - Cícero Dias. *Cronométrico*, 1947, OST. Coleção Particular.

Fonte: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_obras&acao=mais&inicio=17&cont_acao=3&cd_verbete=669, acesso em 30 de maio de 2013.



fuseaction=artistas_obras&acao=mais&inicio=17&cont_acao=3&cd_verbete=669, acesso em 30 de maio de 2013

Fig. 32 – Cicero Dias, *O Abismo da Verdura*, 1950. Óleo sobre Duratex ,71,7x104 cm.
Acervo Banco Itaú S.A. (São Paulo, SP).



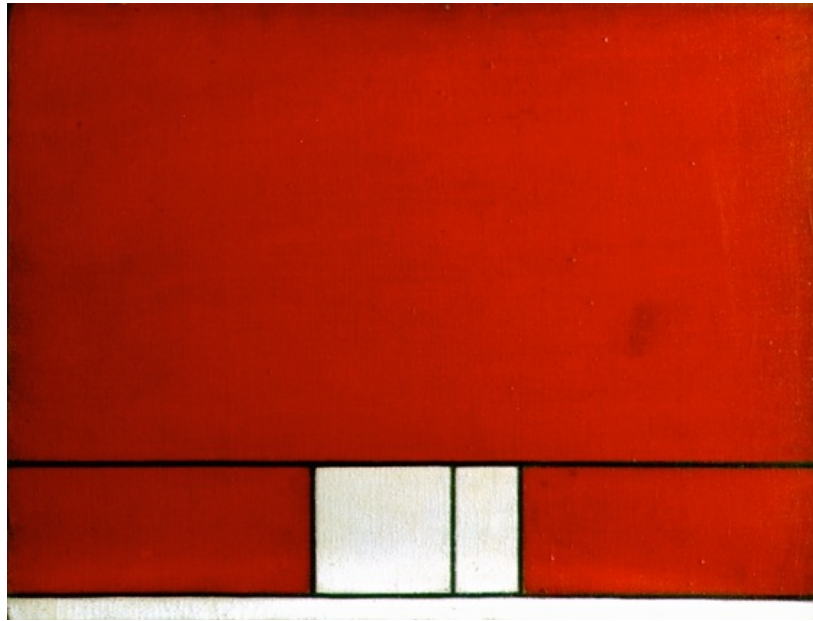
Fonte: http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=artistas_obras&acao=mais&inicio=25&cont_acao=4&cd_verbete=669, acesso em 30 mai. 2012.

Fig. 33 – Milton Dacosta, *Cena de Atelier*, 1944. Óleo sobre tela, 87x81 cm. Museu Nacional de Belas Artes (Rio de Janeiro, RJ)



Fonte: http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=artistas_obras&acao=menos&inicio=17&cont_acao=3&cd_verbete=2806, acesso em 30 mai. 2012.

Fig. 34 – Milton Dacosta, *Em Vermelho*, 1958. Óleo sobre tela, 34x42 cm.



Fonte: http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=artistas_obras&acao=mais&inicio=25&cont_acao=4&cd_verbete=2806, acesso em 30 mai. 2012.

Fig. 35 - Fernand Léger. *A compoteira de Peras*, 1923, OST, MASP, São Paulo



Fonte: http://masp.art.br/masp2010/acervo_detalheobra.php?id=313, acesso em 30 de maio de 2013.

Fig. 36 - Pablo Picasso. Retrato de Suzanne Bloch, 1904, OST. MASP, São Paulo.



Fonte: http://masp.art.br/masp2010/acervo_detalheobra.php?id=315, acesso em 30 de maio de 2013.

Fig. 37 - Claude Monet. *A Ponte Japonesa sobre a Lagoa das Ninféias em Giverny*, 1920-1924, OST. MASP, São Paulo.



Fonte: http://masp.art.br/masp2010/acervo_detalheobra.php?id=260, acesso em 30 de maio de 2013.

Fig. 38 - Pierre-Auguste Renoir. *Banhista Enxugando o Braço Direito (Grande Nu Sentado)*, 1912, OST. MASP, São Paulo



Fonte: http://masp.art.br/masp2010/acervo_detalleobra.php?id=271

Fig. 39 - Coluna em *O Jornal*, Quirino Campofiorito. *Sob julgamento a arte abstracionista*, 08 de maio de 1949, recorte de jornal.



Fonte: Acervo Quirino e Hilda Campofiorito, Solar do Jambeiro, Niterói - RJ.

Fotografia de Beatriz Campos.

Fig. 40 - Coluna em *O Jornal*, Quirino Campofiorito. *Sob julgamento a arte abstracionista*, 08 de maio de 1949, recorte de jornal. Fotografia de Marina Pinheiro.



Fonte: Acervo Quirino e Hilda Campofiorito, Solar do Jambeiro, Niterói - RJ.

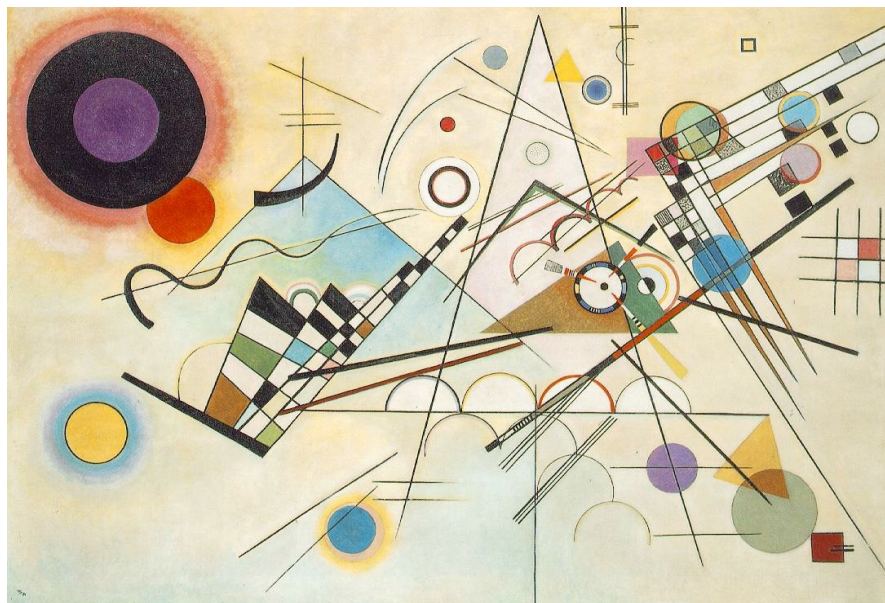
Fotografia de Beatriz Campos.

Fig. 41 - Wassily Kandinsky. *Contrasting Sounds*, 1924; Oil on cardboard, 70x49.5cm; Centre Georges Pompidou, Paris.



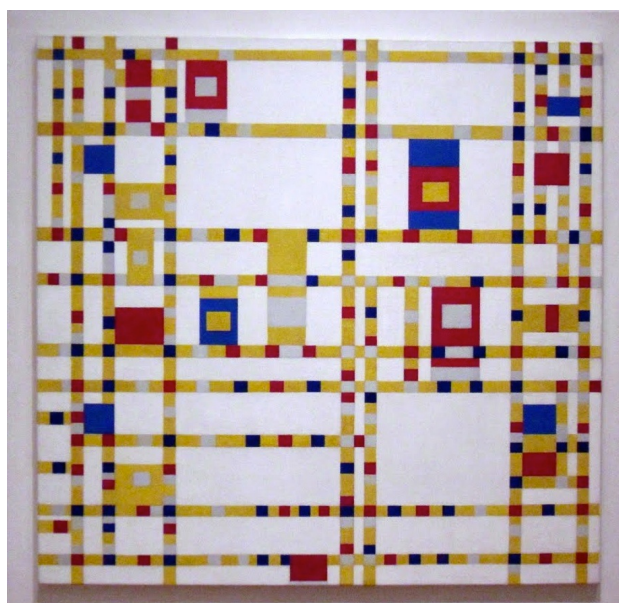
Fonte: <http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/kandinsky/kandinsky.contrasting-sounds.jpg>, acesso em 30 de maio de 2013.

Fig. 42 - Wassily Kandinsky. *Composition VIII*, 1923, OST. Solomon R. Guggenheim Museum, New York.



Fonte: <http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/kandinsky/kandinsky.comp-8.jpg>, acesso em 30 de maio de 2013.

Fig. 43 - Piet  Mondrian. *Broadway Boogie-Woogie*, 1943, OST. Museum Of Modern Art, New York.



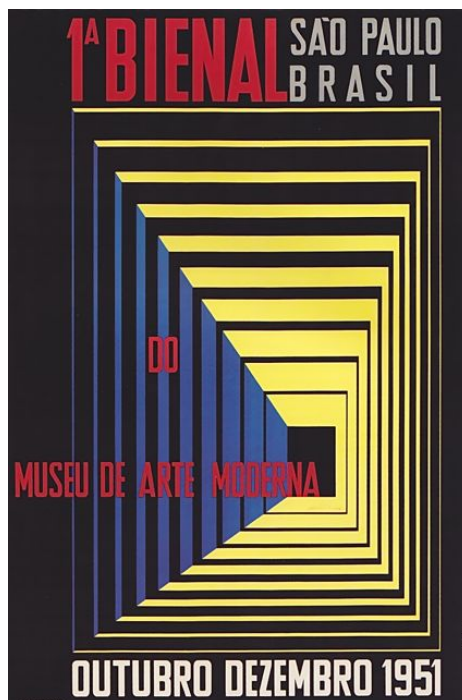
Fonte: http://4.bp.blogspot.com/_TH9dtz-MI9o/TGkveOoUfqI/AAAAAAAAABbs/8wPv5v1Q7WI/s1600/mondrian+3.jpg, acesso 30 de maio de 2013.

Fig. 44 - Max Bill. *Unidade Tripartida*, 1948-49. Escultura em aço inoxidável. Museu de Arte Contemporânea da Usp, São Paulo.



Fonte: <http://www.http://macvirtual.usp.br/>, acesso em 30 de maio de 2013.

Fig. 45 - Antonio Maluf. *Poster da Primeira Bienal de São Paulo*, 1951, MAM-SP.



Fonte: <http://mondo-blogo.blogspot.com.br/2010/12/constructive-art-posters-from-brazil.html>, acesso em 30 de maio de 2013

Fig. 46 - Anatol Wladyslaw. *Composição ortogonal n° 2*, 1952, óleo sobre tela.

Coleção Adolpho Leirner.

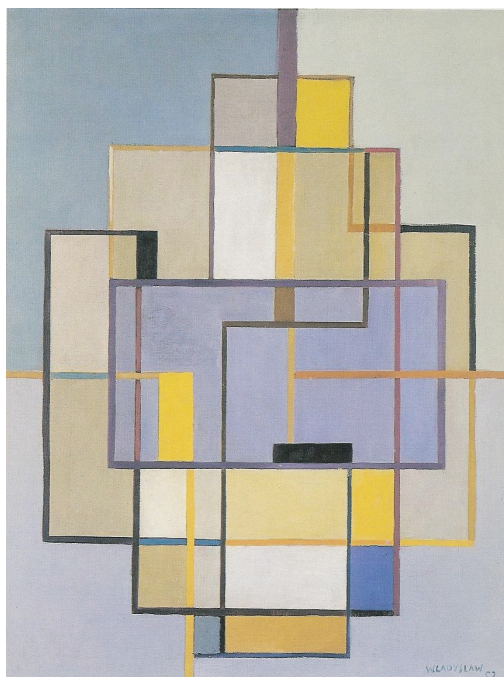
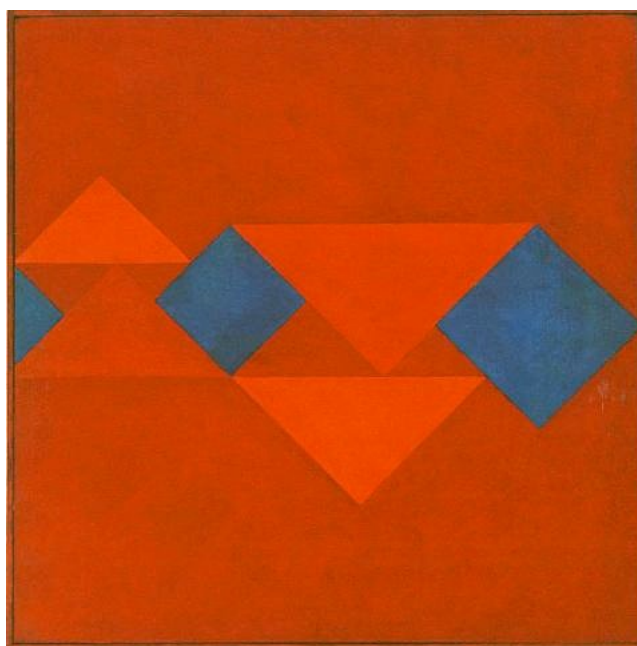


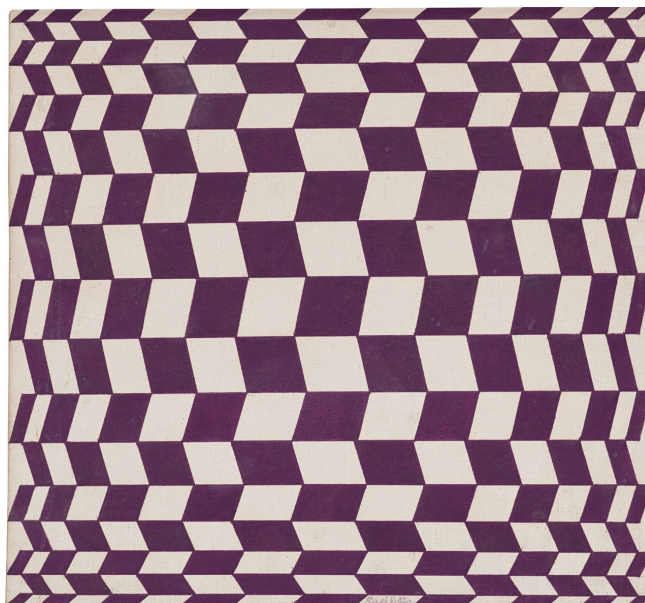
Fig. 47 - Waldemar Cordeiro. *Sem título*, 1958. Tinta industrial sobre madeira. Brito

Cimino Galeria, São Paulo.



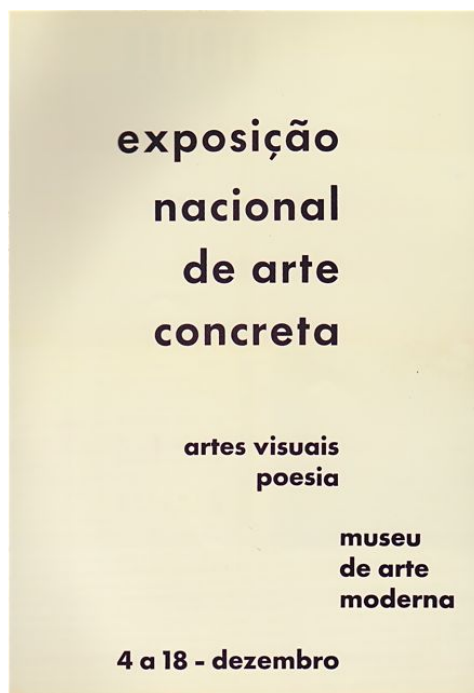
Fonte: <http://www.latinamericanart.com/en/artworks/waldemar-cordeiro-untitled.html>,
acesso em 30 de maio de 2013.

Fig. 48 - Luis Sacilotto. *C 8351*, 1980, têmpera sobre tela. Coleção Particular.



Fonte: <http://phillipsauction.tumblr.com/post/23610931637/luiz-sacilotto-brazilian-untitled-c-8351>, acesso em 30 de maio de 2013.

Fig. 49 - Primeira Exposição Nacional de Arte Concreta, 1956, Catálogo. MAM-SP



Fonte: <http://mondo-blogo.blogspot.com.br/2010/12/constructive-art-posters-from-brazil.html>, acesso em 30 de maio de 2013.

Fig. 50 - Willys de Castro. *Sem título*, 1956, guache sobre papel milimetrado (estudo final para pintura nº 112). Studio Nóbrega, São Paulo.



Fonte: <http://studionobrega.com/Collection>, acesso em 30 de maio de 2013.

Fig. 51 - Judith Lauand. *Quadro-objeto*, 1956, madeira pintada e colagem de material plástico. Studio Nóbrega, São Paulo



Fonte: <http://studionobrega.com/Collection>, acesso em 30 de maio de 2013.

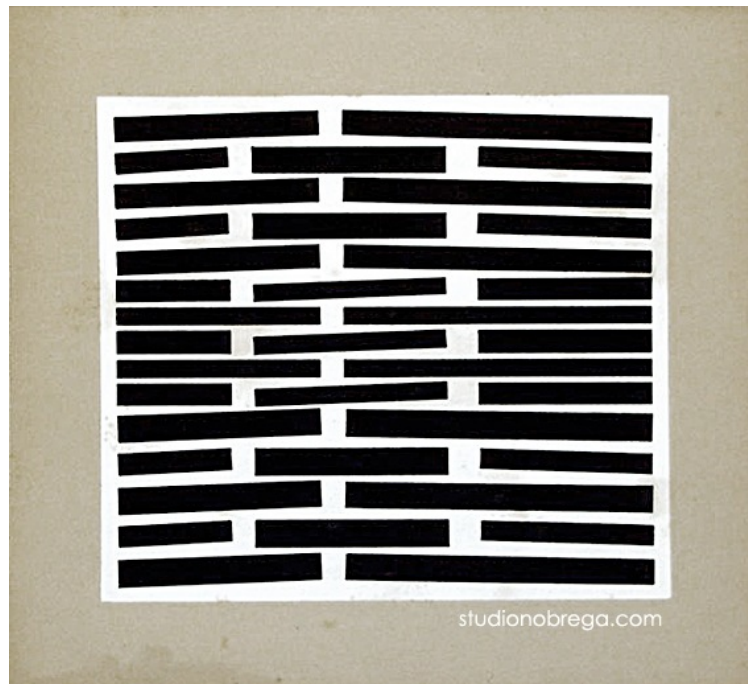
Fig. 53 - Coluna em O Jornal, Quirino Campofiorito. Arte e técnica modernas, 23 de agosto de 1959, recorte de jornal. Fotografia de Marina Pinheiro.



Fonte: Acervo pessoal.

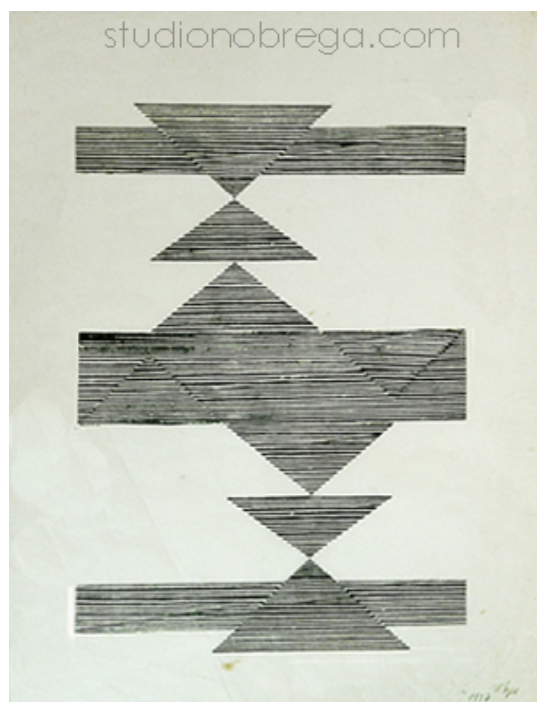
Fig. 54 - Hélio Oiticica. *Metaesquema n° 193*, Guache sobre cartão, déc. de 1950.

Studio Nóbrega, São Paulo



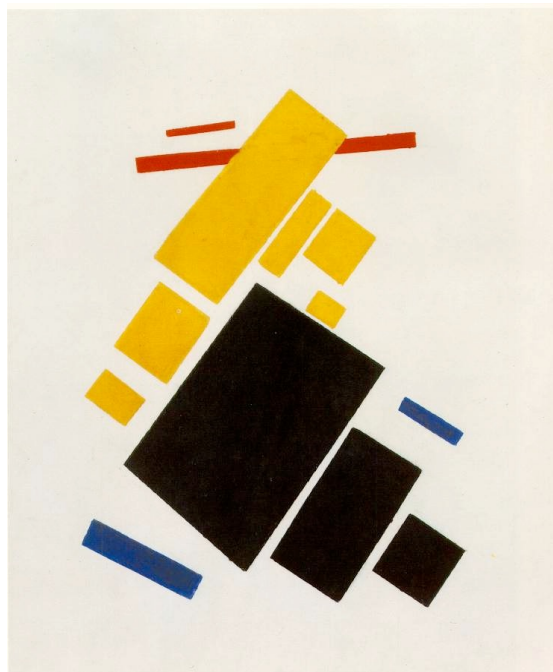
Fonte: <http://studionobrega.com/Collection>, acesso em 30 de maio de 2013.

Fig. 55 - Lygia Pape. *Tecelar*, 1957, Xilografia. Studio Nóbrega, São Paulo.



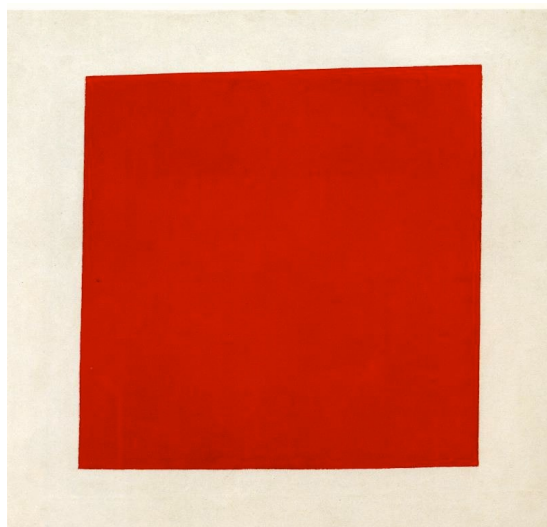
Fonte: <http://studionobrega.com/Collection>, acesso em 30 de maio de 2013.

Fig. 56 - Kasimir Malevich. *Suprematist Painting- Aeroplane Flying*, 1915, OST. The Museum of Modern Art, New York.



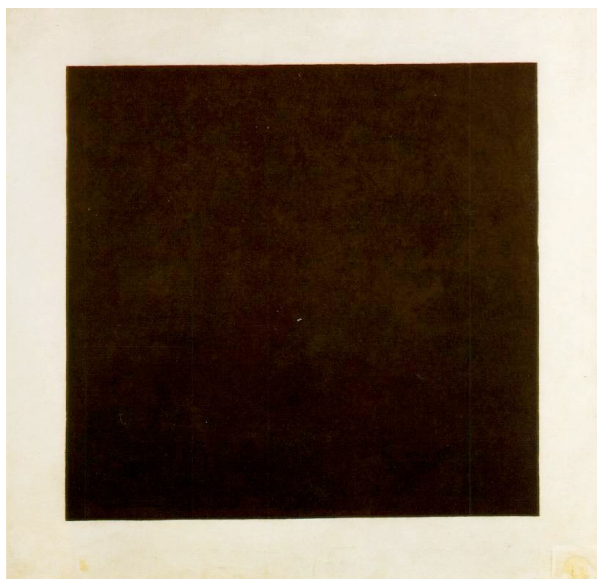
Fonte: <http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/malevich/sup/malevich.aeroplane-flying.jpg>, acesso em 30 de maio de 2013.

Fig. 57 - Kazemir Malevich. *Red Square- Painterly Realism of a Peasant Woman in Two Dimensions*, 1915, OST. State Russian Museum, St. Petersburg.



Fonte: <http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/malevich/sup/malevich.peasant-woman.jpg>, acesso em 30 de maio de 2013.

Fig. 58 - Malevich. *Black Square*, 1923-29. OST, State Russian Museum, St. Petersburg.



Fonte: <http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/malevich/sup/malevich.black-square.jpg>,
acesso em 30 de maio de 2013.

Fig. 59 - Olle Baertling. *Ardek*, 1963, OST. Coleção Tate Modern, Londres.



Fonte: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/baertling-ardek-t00747>, acesso em 30 de
maio de 2013.

Fig. 60 - Mira Schendel. *Sem título*, 1964, têmpera sobre madeira. Studio Nóbrega, São Paulo.



Fonte: <http://studionobrega.com/Collection>, acesso em 30 de maio de 2013.

Fig. 61 - Mira Schendel. *Sem título*, déc. de 1960, têmpera sobre tela. Stúdio Nóbrega, São Paulo.



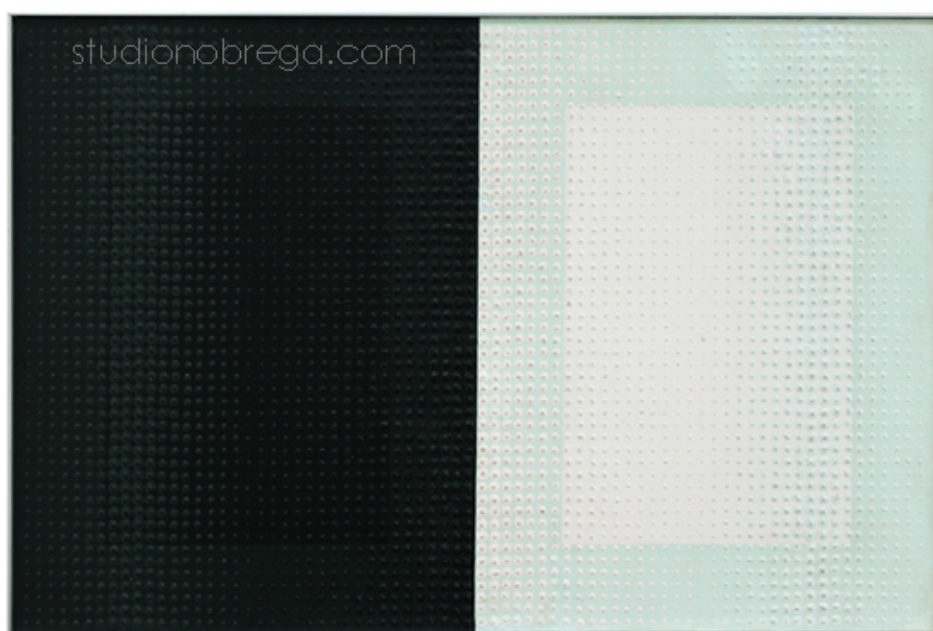
Fonte: <http://studionobrega.com/Collection>, acesso em 30 de maio de 2013.

Fig. 62 - Sergio Camargo. *Sem título*, 1968, escultura. Studio Nóbrega, São Paulo.



Fonte: <http://studionobrega.com/Collection>, acesso em 30 de maio de 2013.

Fig. 63 - Almir da Silva Mavignier. *Komposition*, 1956-1957, OST. Studio Nóbrega, São Paulo.



Fonte: <http://studionobrega.com/Collection>, acesso em 30 de maio de 2013.

Apêndice

Levantamento de fontes

O levantamento de dados desta pesquisa foi feito em duas fases; a primeira fase, primeiro semestre de 2011, foi dedicada para a busca e aquisição de todo o material disponível do crítico de arte Mário Pedrosa, que se encontra, em sua maioria, já publicado. Nessa fase foram levantados mais de 300 críticas, divididas em obras publicadas pela organização de Otília Arantes, Aracy Amaral, algumas críticas não publicadas, mas disponíveis na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, bem como obras publicadas pelo próprio autor, que foram encontradas em sebos e bibliotecas especializadas. Tais críticas se dividem nas seguintes obras:

PEDROSA, Mário. *Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília*. Aracy A. Amaral (org.), São Paulo, Perspectiva, 1981.

_____, Mário. *Mundo, Homem, Arte em Crise*. Aracy A. Amaral (org.), São Paulo, Perspectiva, 1986;

_____, Mário. *A política das artes*. Coleção Mário Pedrosa: Textos Escolhidos I. Otília Arantes (org.), São Paulo, Edusp, 1995.

_____, Mário. *Forma e percepção estética*. Coleção Mário Pedrosa: Textos Escolhidos II. Otília Arantes (org.), São Paulo, Edusp, 1995.

_____, Mário. *Acadêmicos e Modernos*. Coleção Mário Pedrosa: Textos Escolhidos II. Otília Arantes (org.), São Paulo, Edusp, 2004;

_____, Mário. *Modernidade cá e lá*. Coleção Mário Pedrosa: Textos Escolhidos IV. Otília Arantes (org.), São Paulo, Edusp, 2000;

_____, Mário. *Dimensões da arte*. Coleção Letras e Artes, José Simeão Leal (direção). Rio de Janeiro, Departamento de Imprensa Nacional, 1964.

A segunda fase, segundo semestre de 2011, foi dedicada ao levantamento das críticas de Quirino Campofiorito. Este material foi levantado no acervo privado do crítico em Niterói. Todo este material nunca foi publicado ou mesmo estudado isoladamente. São mais de 400 críticas reunidas entre os anos de 1944 a 1952 e de 1957 a 1960. O levantamento foi feito com base nas direções da pesquisa e nos temas mais utilizados, levando em conta o levantamento

dos textos de Pedrosa. Quirino Campofiorito produziu durante mais de 40 anos, e suas críticas eram publicadas diariamente nos jornais Diário da Noite e, posteriormente O Jornal, ambos do grupo Diários Associados. Também fizemos a seleção de material publicado em outros veículos como revistas e outros periódicos, além dos catálogos de apresentação de pintores. O levantamento das fontes de Campofiorito foi fundamentais para o embasamento final do trabalho. O acervo do crítico é muito extenso e a visita ao mesmo nos possibilitou um maior entendimento do trabalho de Campofiorito, principalmente pelo fato de termos acesso a uma parte da biblioteca do crítico, que também está disponível para consulta no Solar do Jambeiro em Niterói - RJ. Como o material recolhido é muito extenso, exporemos aqui os principais temas abordados em cada ano de levantamento, bem como o tanto de críticas selecionadas em cada ano. Segue uma lista das críticas levantadas:

1944 – Levantamento de críticas mais relacionadas com os problemas das artes no pós-guerra. Total de 6 (seis) críticas.

1945 – Continuando no tema das artes no pós-guerra, selecionamos material relacionado a artistas específicos, exposições, pintura na França, teoria da crítica e teoria da arte e arte nas Américas. Total de 47 (quarenta e sete) críticas.

1946 – Críticas sobre arte moderna e uma carta acerta ao ministro da cultura. Total de 3 (três) críticas.

1947 – Trabalhos sobre a função do crítico, arte e alienação, arte e psiquiatria, a função do artista e abstracionismo. Total de 6 (seis) críticas.

1948 – Trabalhos sobre artistas que influenciaram ou foram influenciados pelo concretismo, como Dacosta, críticas sobre o salão de artes, arte europeia contemporânea e artigos falando sobre o trabalho de Mário Pedrosa. Total de 16 (dezesesseis) críticas.

1949 – A maioria dos trabalhos levantados são sobre o abstracionismo formal e suas influencias e discussões sobre a arte figurativa; também trabalhos sobre a bienal (a primeira seria em 1950) e discussões sobre a arte na América Latina. Total de 36 (trinta e seis) críticas.

1950 – Trabalhos ainda sobre a bienal, abstracionismo, arte e necessidade vital, arte e psicanálise. Total de 28 (vinte e oito) críticas.

1951 – Levantamento restrito, o material disponível era pequeno, a maioria se perdeu por ocasião de traças. Dos levantados, os temos sobre arte e juventude e uma intrigante

discussão sobre a posição do crítico no mundo das artes, onde figuram outros críticos como Mário Barata. Total de 6 (seis) críticas.

1952 – Levantamento do ano todo, totalizando mais de 300 (trezentas) críticas. Fizemos o levantamento do ano de 1952 em sua totalidade para procurar continuidade de temas e também para avaliar a maneira como as críticas aparecem nos jornais.

1957 – Pouco material levantado, os temas relacionam entre o Salão de arte Moderna do Rio de Janeiro, arte no século XIX, materiais da arte, arte e mosaicos. Total de 7 (sete) críticas.

1958 – Temas como vanguarda nas artes, posicionamento da crítica, gravura, a reforma dos salões de arte do Rio de Janeiro e arte do século XIX. Total de 12 (doze) críticas.

1959 – Trabalhos sobre a quinta Bienal de artes de São Paulo, sobre o Pintor Pancetti, arte e técnica e congresso de críticos de arte. Total de 8 (oito) críticas.

1960 – Trabalhos sobre o MAM de São Paulo, Mário de Andrade, arte e vanguarda, e a Bienal. Total de 7 (sete) críticas.

Cronologia dos críticos

Mário Pedrosa³⁰⁰

1902 - Muda-se com a família para João Pessoa, onde seu pai será deputado estadual e vice-presidente da Paraíba.

1913-1915 - Frequenta o Institut Quinche, em Chateau de Vidy, em Lausanne, Suíça.

1918-1923 - Forma-se em direito pela Faculdade de Direito do Rio de Janeiro. Entre 1920 e 1923 interessa-se pelas questões sociais e pelo marxismo

1924 - Inicia seu trabalho como crítico literário no jornal *Diário da Noite*, de São Paulo.

1925 - Ingressa no Partido Comunista Brasileiro (PCB), em São Paulo.

1927-1929 - Viaja para Alemanha. É encaminhado a Moscou para a Escola Leninista, mas, por problemas de saúde, decide permanecer em Berlim onde dedica-se ao estudo de economia filosofia e estética, na Universidade de Berlim.

1927-1929 - Em Paris trava contato com o grupo surrealista, com André Breton (1896-1966), Benjamin Péret, Yves Tanguy (1900-1955) e Joan Miró (1893-1980).

1929 - Escreve um artigo sobre o compositor Heitor Villa-Lobos (1887-1959), publicado na *Revue Musicale*, em Paris.

1929 - Quando retorna de sua viagem a Europa, é expulso do PCB e integra o movimento trotskista brasileiro.

1929 - Escreve para *O Jornal*, no Rio de Janeiro.

1931 - Escreve para o jornal *o Diário da Noite*, de São Paulo.

1933 - Inicia seu trabalho como crítico de arte, no Clube dos Artistas Modernos (CAM), onde profere a conferência *As Tendências Sociais da Arte e Kaethe Kollwitz*, publicada no jornal antifascista *o Homem Livre*.

1934 - Escreve no jornal *o Diário da Noite*, em vários artigos, crítica sobre a primeira exposição de Candido Portinari (1903-1962), realizada em São Paulo. Mais tarde esses artigos são publicados no livro *Arte Necessidade Vital*, com o título *Impressões de Portinari*.

1936 - É um dos fundadores do Partido Operário Leninista (POL), monta gráfica para publicação de *Luta de Classe*.

1937-1941 - Vive em Paris, como exilado, do governo de Getúlio Vargas.

1941 - Retorna ao Brasil, mas é obrigado a deixar imediatamente o país. Segue para os Estados Unidos. Trabalha na União Panamericana

1942 - Publica no Boletim da União Panamericana, crítica aos painéis de Candido Portinari executados para a Biblioteca do Congresso norte-americano, em Washington. Estes ensaios serão posteriormente publicados no livro *Arte Necessidade Vital*

1943 - Trabalha no Escritório de Coordenação de Negócios Interamericanos, na seção de cinema, em Nova York.

1943-1945 - É correspondente do jornal carioca *Correio da Manhã*, em Nova York.

³⁰⁰ Cronologia encontrada em:

Enciclopédia Itaú Cultural de Artes Visuais. Verbetes: *Pedrosa, Mário*. Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbete=2733&cd_item=3&cd_idioma=28555, acesso em 30 mai. 2012. ARANTES, Otília. *Mário Pedrosa: itinerário crítico*. São Paulo: Cosacnaify, 2004.

1944 - Publica crítica de uma exposição de Alexandre Calder (1898-1976) realizada no Museu de Arte de Nova York

1946 - Cria a seção de Artes Plásticas do *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, para a qual escreve com regularidade até 1951 e esporadicamente até 1968.

1947- Entra para o Partido Socialista

1948 - Viaja para a Europa, onde realiza, para o *Correio da Manhã*, entrevistas com André Gide (1869-1951), Albert Camus (1913-1960), André Malraux (1901-1976), David Rossuet (1912-1997) e James Burnham (1905-1987). Na Itália torna-se amigo de Giorgio Morandi (1890-1964)

1948 - Publica o ensaio *A Máquina, Calder, Leger e Outros em Política e Letras* - republicado em *Arte Necessidade Vital*.

1948 - Realiza conferência, *Calder e a Música dos Ritmos Visuais*, no Ministério da Educação e Saúde (MES) e no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM/SP) em recepção ao artista.

1949 - A Casa do Estudante do Brasil publica seus artigos sob o título *Arte, Necessidade Vital*.

1949 - Concorre à cátedra de História da Arte e Estética da Faculdade de Arquitetura do Brasil, no Rio de Janeiro, com a tese *Da Natureza Afetiva da Forma*.

1950 - Organiza exposição dos pacientes do Centro Psiquiátrico de Engenho de Dentro, na Câmara de Vereadores do Rio de Janeiro - com a colaboração de Almir Mavignier (1925) e orientação da Dra. Nise da Silveira.

1951 - É livre-docente da Faculdade de Arquitetura do Brasil

1951-1954 - Escreve para a *Tribuna da Imprensa*, no Rio de Janeiro.

1952 - É professor catedrático de História no Colégio D. Pedro II, no Rio de Janeiro.

1952 - Em comemoração ao 30º Aniversário da Semana de Arte Moderna faz conferência no Ministério da Educação, publicada na revista *Politika* (nºs 15 a 21) e em *Dimensões da Arte*.

1952 - Faz a apresentação do catálogo da 1ª Exposição de Arte Infantil do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ)

1952 - Participa do debate *Realismo X Abstracionismo* com Flávio de Aquino (1919-1987), Campofiorito, Mário Barata (1921), Marc Berkowitz e Oswaldo Goeldi (1895-1961), no Ministério da Educação, no Rio de Janeiro.

1953 - Participa do Congresso Internacional de Críticos, realizado em Dublin, Irlanda, onde apresenta como relator a tese *Relações entre a Ciência e a Arte* - publicada em *Dimensões da Arte*.

1953 - Organiza o programa artístico da 2ª Bienal Internacional de São Paulo

1955 - Faz a apresentação do catálogo da 2ª exposição do grupo Frente, no MAM/RJ.

1956 - É conferencista na inauguração da 1ª Exposição de Arte Concreta realizada em São Paulo

1957 - Participa do VI Congresso de Críticos de Arte e da assembléia da Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA), realizados em Palermo e Nápoles, Itália. É eleito vice-presidente da associação

1957 - Recebe uma bolsa, por indicação de Mário Barata - presidente da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA), para estudar as relações da arte japonesa com a Europa e as Américas - no projeto de aproximação Oriente - Ocidente desenvolvido pela Unesco.

1957 - Colabora na reformulação do *Jornal do Brasil* criando a coluna Artes Visuais. Escreve sobre as diferenças entre os concretos paulistas e cariocas. Tem início a ruptura entre os grupos de São Paulo e Rio de Janeiro - concretos e neo-concretos

1958 - Faz parte da assembléia Geral de Críticos de Arte (AGCA-AICA), em Bruxelas, Bélgica.

1958 - Envia série de artigos, sobre a arte e cultura japonesas, para o *Jornal do Brasil*. Escreve para a Unesco o estudo *A Caligrafia Sinojaponesa Moderna e a Arte Abstrata do Ocidente*.

1959 - Organiza Congresso Extraordinário Internacional de Críticos de Arte, realizado em Brasília, São Paulo e Rio de Janeiro. Apresenta o trabalho Brasília, a Cidade Nova, Síntese das Artes

1960 - Participa do VII Congresso de Críticos da AICA, realizado em Varsóvia, com o tema Arte Moderna, Fenômeno Internacional.

1961 - É nomeado diretor do MAM/SP

1962 - Representa o Brasil na XIV Assembléia da AICA, realizada no México.

1962 - É membro do conselho Internationales Kunstzentrum ev. Erlench am Main com objetivo de criar o Musée à Croissance Illimitée projetado por Le Corbusier

1962 - É eleito Presidente da Associação Brasileira de Críticos de Arte

1963 - Candidata-se à presidência da Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA), é derrotado por Giulio Carlo Argan (1909-1992).

1963 - Escreve sobre arte e política para o *Correio da Manhã* e dá aulas no colégio D. Pedro II

1964 - É publicado uma série textos seus em *Dimensões da Arte*,

coletânea do MEC dirigida por José Simeão Leal.

1965 - Viaja para Portugal com bolsa da Fundação Gulbenkian

1966 - Os livros *A Opção Imperialista* e a *A Opção Brasileira* são publicados pela Editora Civilização Brasileira

1967 - Leciona História da Arte e Estética na Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

1968 - Participa da Assembléia Geral da AICA em Bordeaux, França.

1968 - Após viagem por outros países da Europa permanece por um tempo em Lisboa devido à decretação do Ato Institucional (AI-5) no Brasil

1968 - Participa da organização da Bienal de Nuremberg, Alemanha.

1969 - Protesta contra a censura estabelecida pelo Itamaraty às obras selecionadas para a VI Bienal de Paris

1969 - Lidera movimento de boicote à Bienal Internacional de São Paulo

1970 - Escreve *A Bienal de cá pra lá* - publicado em 1973 por Ferreira Gullar (1930) em *Arte Brasileira Hoje* e reeditado em *Mundo Homem Arte em Crise*

1970 - Eleito vice-presidente da AICA

1970 - É publicada pelo *New York Review of Books* carta aberta ao Presidente Garrastazu Medici com assinaturas de intelectuais e artistas responsabilizando o governo pela integridade física de Mário Pedrosa. Constam da lista nomes como os de Pablo Picasso, Max Bill (1908-1994), Alexander Calder, Henri Moore.

1970 - Busca asilo político, em Santiago, Chile, ao ser acusado de difamação do regime militar instalado no Brasil, quando denuncia a tortura a presos políticos.

1971 - Integra o Instituto de Arte Latino-americana e dá aulas de História da Arte Latino-americana na Faculdade de Belas-Artes, em Santiago, Chile.

1973-1977 - Neste período mora na Cidade do México e Paris

1975 - Publicação do livro *Mundo Homem arte em crise, textos selecionados*, organizado por Aracy Amaral e editado pela Editora Perspectiva.

1975 - Escreve *Un tournant chez Calder* - apresentação dos trabalhos de Calder na galeria Maeght. Publicado na *Folha de S. Paulo* em 1991

1977 - Retorna ao Brasil ao ser revogado seu mandato de prisão

1978 - Realiza a comunicação *Variações sem Tema ou a Arte de Retaguarda*, na I Bienal Latinoamericana, realizada na Cidade do México.

1978 - Escreve para a *Folha de S. Paulo*

1978 - Empenha-se na reconstrução do Museu de Arte Moderna (MAM/RJ)

1979 - Em comemoração aos seus 80 anos a Galeria Jean Boghici realiza exposição

1979 - Publicação de ensaios sob o título *Arte Forma e Personalidade*, com prefácio de Otília Arantes.

1979 - A Editora Kairós publica a tese *Da Natureza Afetiva da Forma*

1979 - Escreve para o *Jornal da República*, em São Paulo.

1980 - Recebe homenagem da Fundação Bienal de São Paulo (FBSP), concepção de Aracy Amaral, então curadora da FBSP, quando então é instituído o Prêmio Mario Pedrosa.

1980 - Participa da fundação do Partido dos Trabalhadores (PT), no

Colégio Sion, sendo o primeiro intelectual a se filiar.

1981 - A Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA) denomina Mário Pedrosa o Troféu ABCA criado em 1978

1981 - Publicação do livro *Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília*, textos selecionados, organizado por Aracy Amaral e editado pela Editora Perspectiva.

1991 - Lançamento do Livro Mário Pedrosa - Itinerário Crítico de Otília Arantes e ciclo de debates intitulado *Arte e Política*

1995 - Publicação do livro *Política da Artes* com textos de Mário Pedrosa, reunidos e organizados por Otília Arantes.

1996 - Publicação do livro *Forma e Percepção Estética* com textos de Mário Pedrosa, reunidos e organizados por Otília Arantes.

1998 - Publicação do livro *Acadêmicos e Modernos* com textos de Mário Pedrosa, reunidos e organizados por Otília Arantes.

2000 - Publicação do livro *Modernidade Cá e Lá* com textos de Mário Pedrosa, reunidos e organizados por Otília Arantes.

Quirino Campofiorito³⁰¹

1912 - Muda-se para o Rio de Janeiro

1914 - Reside em Niterói, Rio de Janeiro.

1917 - Trabalha como ilustrador nas revistas *Tico-Tico* e *Revista Infantil*. Como caricaturista publica nos periódicos *A Maça*, *O Malho*, *D. Quixote* e *A Máscara*

1920/1929 - Estuda pintura na Escola Nacional de Belas Artes - Enba. É aluno de Modesto Brocos, Baptista da Costa, Augusto Bracet e Rodolfo Chambelland.

1926 - Assina a coluna de artes plásticas do jornal *A Reação*

1927 - Dirige a *Revista Infantil*

1927/1929 - Recebe o Prêmio Cocural da Fonseca, conferido pela Enba ao aluno que mais se distingue nas exposições de fim de ano.

1929 - Recebe o prêmio de viagem ao exterior, da Enba.

1929/1930 - Trabalha como desenhista publicitário da Metro-Goldwin-Mayer

1929/1932 - Viaja para Paris. Estuda no Ateliê de Pongheon da Académie Julian e na Academie de la Grande Chaumière

1932/1934 - Fixa residência em Roma. Frequenta o curso de pintura da Scuola di Belle Arti di Roma, estuda com os professores Bataglia e Umberto Coromaldi. Também frequenta os cursos de desenho do Círculo Artístico e da Academia Inglesa de Roma. Paralelamente aos estudos em Roma, realiza uma série de

viagens de estudo pela Alemanha, Holanda, Bélgica, Espanha e Inglaterra.

1935 - De volta ao Brasil, reside por um curto período no Rio de Janeiro. Cria e dirige o jornal mensal *Belas-Artes*, pioneiro no Brasil a tratar exclusivamente de arte, fechado em 1940 devido exigências impostas pelo Departamento de Imprensa e Propaganda, DIP, do governo Getúlio Vargas.

1935 - Muda-se para Araraquara, São Paulo. Organiza, dirige e leciona pintura na Escola de Belas Artes de Araraquara.

1937 - Volta a residir no Rio de Janeiro

1938/1949 - Leciona desenho e artes decorativas na Enba

1939 - Participa da fundação da Associação dos Artistas Plásticos, compondo sua diretoria juntamente com Candido Portinari, Lelio Landucci, Santa Rosa, Luiz Jardim e Alcides da Rocha Miranda.

1940 - Integra a comissão organizadora da Divisão Moderna do Salão Nacional de Belas Artes - SNBA

1942 - Eleito diretor de artes plásticas da Associação dos Artistas Plásticos e presidente do Núcleo Bernardelli

1949 - Torna-se membro fundador da Associação Brasileira dos Críticos de Arte - ABCA, órgão filiado à Unesco.

1949 - Defende tese na Universidade do Brasil, obtendo o título de doutor em artes.

1950 - É efetivado na cátedra de arte decorativa da Enba

³⁰¹ Cronologia: Enciclopédia Itaú Cultural de Artes Visuais. Verbete: *Campofiorito, Quirino*. Disponível em:

http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbete=3083&cd_item=3&cd_idioma=28555, acesso em 30 mai. 2012. CAMPOFIORITO, Quirino. *Retrospectiva*. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes (catálogo de exposição comemorativa dos 90 anos do artista), 1992.

1950 - Participa da fundação e integra o Conselho Consultivo do Movimento Nacional pela Proibição das Armas Atômicas, composta também por Evandro Lins e Silva, Graciliano Ramos e Oscar Niemeyer.

1951 - Integra a comissão de seleção da 1ª Bienal Internacional de São Paulo

1951/1953 - Realiza várias viagens para a Europa em missão oficial do governo brasileiro

1957 - Em missão cultural da Universidade do Brasil, viaja para a Europa, a fim de proceder a observação de programas de ensino das artes decorativas em vários centros, em vista da reforma do regulamento da Enba

1957 - Estuda a técnica do mosaico em Ravena, Itália.

1958 - É eleito vice-diretor da Enba

1961 - Participa do júri da 6ª Bienal Internacional de São Paulo

1961/1963 - Integra a Comissão Nacional de Belas Artes

1965 - Ministra curso de Composição Decorativa a convite da Universidade Federal do Pará - UFPA, em Belém.

1965 - Publica um álbum de gravuras retratando antigas igrejas do Rio de Janeiro, pelas Edições Brumlik.

1967 - Recebe o título de Cidadão Araquarense da Câmara Municipal

1967 - Participa do júri da 9ª Bienal Internacional de São Paulo, na Fundação Bienal.

1967 - Torna-se representante da Congregação da Enba junto ao Conselho Universitário da UFRJ. Também é eleito vice-presidente da ABCA

1969 - É aposentado arbitrariamente, pelo AI-5, como representante da Congregação da Enba junto ao Conselho Universitário da UFRJ.

1969 - Integra a subcomissão organizadora do 18º Salão Nacional de Arte Moderna - SNAM

1971 - O Conselho de Artes Plásticas do Museu da Imagem e do Som - MIS/RJ concede-lhe o Prêmio Estácio de Sá

1974 - Integra o júri do 6º Panorama de Arte Atual Brasileira, no MAM/SP.

1979 - Homenageado com a criação da Biblioteca de Artes Quirino Campofiorito no Centro Cultural Paschoal Carlos Magno, em Niterói.

1979 - Integra o júri do 2º Salão Nacional de Artes Plásticas, no MAM/RJ.

1980 - Considerado Melhor Artista do Ano pela ABCA

1981 - Ganha o título de Professor Emérito pela UFRJ

1982 - Recebe os prêmios Fernando Chinaglia 1982 da União Brasileira de Escritores e Gonzaga Duque da APCA. Também recebe o título de Cidadão Niteroiense e a medalha Arabóia.

1983 - É reintegrado, através da anistia, como membro da Congregação da Enba no Conselho da UFRJ.

1983 - Publica *História da Pintura Brasileira no Século XIX* pela editora Pinakothek - vendedor do Prêmio Jabuti da Câmara Brasileira do Livro

1985 - Condecorado com a medalha Martim Afonso de Souza, pelo Instituto Histórico e Geográfico de Guarujá-Bertioga, São Paulo.

1985 - Publica o livro *Silvio Pinto vida e obra em depoimentos* pela Editora Cabicieri

1986 - É lançado o livro de sua autoria *A pintura de Bustamante Sá*, pela Editora Cabicieri.

1987 - Recebe a medalha comemorativa Rodrigo Melo Franco de Andrade, por ocasião do cinquentenário da SPHAN.

1991 - Publica o livro *Paulina Kaz, desenho e pintura*.

1992 – *Viaja á Europa. Membro Conselho Consultivo do Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro. Titular da coluna de artes plásticas do Jornal de*

Letras desde 1973. Publicado catálogo Quirino Campofiorito: Retrospectiva. Da exposição comemorativa dos 90 anos do artista no Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro – RJ e Museu Antônio Parreiras, Niterói – RJ.

Referências

ABREU, Alzira Alves de (org.). *A imprensa em transição: o jornalismo brasileiro nos anos 50*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getulio Vargas, 1996.

_____. *A modernização da imprensa (1970-2000)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002

AGUILAR, Nelson (org./curadoria geral). *Catálogo da Mostra do Redescobrimento*. São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, 2000.

ANDRADE, Jeferson Ribeiro de. *Um jornal assassinado: a última batalha do Correio da Manhã*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.

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

AMARAL, Aracy A. (org.). *Arte Construtiva no Brasil: Coleção Adolpho Leirner*, São Paulo, Companhia Melhoramentos/DBA Artes Gráficas, 1998.

ANDRADE, Mário de. *Aspectos das Artes Plásticas no Brasil*. Belo Horizonte, Itatiaia, 1984;

ARANTES, Otília Beatriz Fiori. *O Lugar da Arquitetura depois dos Modernos*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo/Studio Nobel, 1993.

_____. *Mário Pedrosa: Itinerário Crítico*. São Paulo, Cosac & Naify, 2004.

ARANTES, Otilia e Paulo Eduardo. *Sentido da Formação/ Três Estudos sobre Antonio Candido, Gilda de Mello e Souza e Lucio Costa*. São Paulo, Paz e Terra, 1998.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte e Crítica de Arte*. Lisboa, Editorial Estampa, 1988.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. Trad. Denise Bottmann e Frederico Carotti. 2 reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

BENEVIDES, Maria Victoria. *O Governo Kubitschek: desenvolvimento econômico e estabilidade política, 1956-1961*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

BANDEIRA, João (org.). *Arte Concreta Paulista: Documento*. São Paulo, Cosac & Naify/Centro Universitário Maria Antônia da USP, 2002.

BARROS, José D'Assunção. *História Comparada: um novo modo de ver e fazer a história*. Revista de História Comparada, Vol. 1, nº1, junho/2007.

BASBAUM, Ricardo (org.). *Arte Contemporânea Brasileira: Texturas, Dicções, Ficções, Estratégias*. Rio de Janeiro, Rios Ambiciosos, 2001.

BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna*. 5ª edição. Organização: Teixeira Coelho. Rio de Janeiro: Paz e Terra - Coleção Leitura, 1996.

BAUMAN, Zigmunt. *Modernidade Líquida*. Tradução Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BLOCH, Marc. *Apologia da História, ou o ofício de historiador*. Tradução André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BRITO, Ronaldo. *Experiência Crítica: Textos Selecionados*, Sueli de Lima (org.), São Paulo, Cosac & Naify, 2005.

BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: Vértice e Ruptura do Projeto Construtivo Brasileiro*. Rio de Janeiro, FUNARTE/Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1985.

CAMPOFIORITO, Quirino. *História da Pintura Brasileira no Século XIX*. Edições Pinakothek. Cinco volumes. Rio de Janeiro, 1983.

_____. *Paulina Kaz: pintura e desenho*. Projeto gráfico Salvador Monteiro. Rio de Janeiro, 1991.

_____. *Sylvio Pinto: vida e obra em depoimentos*. Rio de Janeiro: Cabicieri Editorial, 1985.

_____. *Retrospectiva*. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes (catálogo de exposição comemorativa), 1992.

CAMPOFIORITO, Quirino. *Entrevista com Campofiorito*. 2000. Niterói: Dissertação de Mestrado em Ciências da Arte, UFF. Entrevista concedida à Fábio Ricardo Reis de Macêdo.

CANDIDO, Antonio. *Educação pela Noite e outros Ensaios*. São Paulo, Ática, 1989.

_____. Prefácio. In: MICELI, Sérgio. *Intelectuais e Classe Dirigente no Brasil (1920-1945)*. São Paulo: Difel, 1979.

_____. *Formação da Literatura Brasileira: Momentos Decisivos*. Belo Horizonte, Itatiaia, 2000.

_____. *Literatura e Sociedade*. São Paulo, Cia. Editora Nacional, 1978.

_____. *Textos de Intervenção*. Vinicius Dantas (selec., apres. e notas), São Paulo, Duas Cidades/Editora 34, 2002.

CAVALCANTI, Ana M. T.; DAZZI, Camila e VALLE, Arthur (org). *Oitocentos – arte brasileira do império à primeira república*. V. 1. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ/DezenoveVinte, 2008.

CINTRAO, Rejane; NASCIMENTO, Ana Paula (curadoras). *Grupo Ruptura: Revisitando a exposição inaugural*. São Paulo: Cosac & Naify, Centro Universitário Maria Antonia da USP, 2002.

CLARK, Lygia; OITICICA, Hélio. *Cartas: 1964-1974*. Luciano Figueiredo (org), Silvano Santiago (pref.), Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 1996.

CORBISIER, Roland. *Formação e Problema da Cultura Brasileira*. Rio de Janeiro, Ed. MECA/ISEB, 1958.

COSTA, Helouise. *Waldemar Cordeiro e a Fotografia*. São Paulo, Cosac & Naify, 2002.

COSTA, Lúcio. *Registro de uma Vivência*. São Paulo/ Brasília, Empresa das Artes/ UnB, 2006.

Enciclopédia Itaú Cultural de Artes Visuais. http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm

DE MACEDO, Fabio. *Núcleo Bernardelli: una enseñanza artística liberadora en la construcción del arte moderno en Brasil*. 19&20, Rio de Janeiro, v. II, n. 3, jul. de 2007. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/nucleo_bernardelli.htm>.

_____. *Recursos y Procedimientos en la Formación de la Dicción Pictórica de José Pancetti*. 19&20, Rio de Janeiro, v. V, n. 3, jul. 2010. Disponível em: <<http://www.dezenovevinte.net/obras/pancetti.htm>>.

DUARTE, Paulo Sérgio. *Moderno fora dos eixos*. In: FERREIRA, Glória (org). *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006, p. 127-134.

FABRIS, Annateresa. *Futurismo e Cubismo no Brasil*. São Paulo, Fundação Memorial da América Latina, 1999.

FABRIS, A.; GONÇALVES, L.R. (org.). *Os lugares da crítica de Arte*. São Paulo: ABCA: Imprensa Oficial do Estado, 2005.

FAVARETTO, Celso. *A Invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1992.

FERREIRA, Glória (org.). *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2008.

FICO, Carlos. *Reinventando o Otimismo. Ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil*. Rio de Janeiro, Editora Fundação Getúlio Vargas, 1997.

FOUCAULT, Michel. *História da Loucura na Idade Clássica*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

FREINET, Célestin. *Ensaio de Psicologia Sensível*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTE (FUNARTE). Instituto Nacional de Artes Plásticas. *Museu de Imagens do Inconsciente*. Rio de Janeiro, 1980, 192p. (Col. Museus Brasileiros, 2)

FURTADO, Celso. *A Construção Interrompida*. São Paulo, Paz e Terra, 1992.

_____, Celso. *Formação Econômica do Brasil*. São Paulo, Companhia das Letras, 2007.

GEIGER, Anna Bella; COCCHIARALE, Fernando. *Abstracionismo Geométrico e Informal: a Vanguarda Brasileira nos Anos Cinquenta*. Rio de Janeiro, Fundação Nacional de Arte/FUNARTE, 1987.

GOMES, Paulo Emílio Sales. *Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento*. São Paulo, Paz e Terra, 1996.

GOMES, Angela de Castro. *O Brasil de JK*. Rio de Janeiro, Editora FGV/CPDOC, 1991.

_____. *Essa gente do Rio... os intelectuais cariocas e o modernismo*. In: Estudos Históricos Nº 11, Rio de Janeiro, 1993, p. 62-77.

_____. O populismo e as ciências sociais no Brasil: notas sobre a trajetória de um conceito. *Tempo*, vol. 1, n. 2, dez. 1996. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996, p. 31-58.

GRANDO, Angela. *Por uma abstração construída: Fluxos da obra*. In: XXX COLÓQUIO DO CBHA: arte, obra, fluxos. 2010, Rio de Janeiro. *Anais do XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Rio de Janeiro: CBHA, 2010. p. 1140 - 1149.

GREENBERG, Clement. *Arte e cultura: ensaios críticos*. São Paulo: Ática, 1996.

GULLAR, Ferreira. *Etapas da Arte Contemporânea: do Cubismo à Arte Concreta*. Rio de Janeiro, Revan, 1998.

GULLAR, Ferreira. Da arte concreta a arte neoconcreta. *MODULO - Revista de arquitetura e artes*. Rio de Janeiro, Vol. 3, Nº 13, pp. 30-35, abril de 1959.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Modernização dos sentidos*. São Paulo, Editora 34, 1998.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.

HEGEL, G. W. F. *Cursos de estética*. Volumes I e II. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

Hilda e Quirino Campofiorito: Vida e Obra. Fundação de Arte de Niterói, 2002.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 1969.

IGGERS, Georg G. *Historiography in the Twentieth Century: from scientific objectivity to the postmodern challenge*. Wesleyan University Press. Hannover and London 1997, pp.101-117.

_____. *Rationality and History*. Lecture which he gave at East China Normal University, 2007.

KNAUSS, Paulo. *Aproximações disciplinares: história, arte e imagem*. Revista ArtCultura, Porto Alegre - RS, v. 15, n. 28, p.151-168, dez. 2008.

LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo, Duas Cidades; Ed. 34, 2000 (Coleção Espírito Crítico).

LEITE, José Roberto Teixeira. *Dicionário Crítico da Pintura no Brasil*. Rio de Janeiro:

Artlivre, 1988.

LE GOFF, J. *História e Memória*. 2. Ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.

LINS, Vera. *Novos pierrôs, velhos saltimbancos: os escritos de Gonzaga Duque e o final do século XIX carioca*. Curitiba: Secretaria do Estado da Cultura, 1998. 164 p.

_____. *Poesia e Crítica: uns e outros*. 1. Ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005. v. 1. 166 p.

_____. *Crítica e utopia na virada do século*. Papéis Avulsos. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1996. v. 25. 30 p.

_____. *A arte da crítica*. Digestivo Cultural, 2011. Disponível em: http://www.digestivocultural.com/ensaios/ensaio.asp?codigo=229&titulo=A_arte_da_critica, acessado em 10 abr. 2012.

_____. *A crítica de arte e o Jornal*. Suplemento Literário +, Secretaria De Estado de Cultura de Minas Gerais, Belo Horizonte, setembro de 2007, p. 4. Disponível em: <http://www3.cultura.mg.gov.br/arquivos/SuplementoLiterario/File/sl-setembro-2007-1.pdf>. Acesso em 29 mai. 2012.

LOURENÇO, Maria Cecília França. *Museus Acolhem o Moderno*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

MACÊDO, Fábio Ricardo Reis de. *Campofiorito e a questão da arte menor*. Rio de Janeiro: Programa de pós-graduação em Ciências da Arte, UFF, 2000.

MAGALHÃES, Ana Gonçalves. *O debate crítico na exposição do Edifício Sul-América, Rio de Janeiro, 1949*. In: XXIX COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE. *Historiografia da Arte no Brasil: um balanço das contribuições recentes - Homenagem a Walter Zanini*. 2009, Vitória. Anais do XXIX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, Vitória: CBHA, 2009, pp. 120 - 128.

MATTOS, Claudia Valladão de (org). *Goethe e Hackert: sobre a pintura de paisagem. Quadros da natureza na Europa e no Brasil*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2008. 151 p.

MELLO, Luiz Carlos. *Nise da Silveira: caminhos de uma psiquiatra rebelde*. Curitiba: Museu Oscar Niemeyer, 2009.

MILLIET, Maria Alice. *Tendências construtivas e os limites da linguagem plástica*. In: AGUILAR, Nelson (org.). *Catálogo da Mostra do Redescobrimento*. São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, 2000.

MILLIET, Sérgio. *Considerações sobre o abstracionismo*. In: Catálogo da Exposição de pintura e escultura sob os auspícios do Ministério da Educação e Saúde, por ocasião da inauguração do Edifício da Sul-América Terrestres, Marítimos e Acidentes Companhia de Seguros. Rio de Janeiro, 1949. (Acervo Biblioteca Mário de Andrade, Sala de Artes Sérgio Milliet).

MORAIS, Frederico. *Núcleo Bernardelli: arte brasileira nos anos 30 e 40*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1982. 136 p.

MORIN, Violette. *L'objet biographique*. In: Communications, 13, 1969. Les objets, p. 131-139. Url: http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_1969_num_13_1_1189, acesso em 29 mai. 2012.

OLIVEIRA, Francisco de. *Crítica à Razão Dualista & O Ornitorrinco*. São Paulo, Boitempo Editorial, 2003.

OLIVEIRA, Helder. *Por sobre as águas: um estudo sobre a pintura de marinha no Brasil*. In: CAVALCANTI, Ana M. T.; DAZZI, Camila e VALLE, Arthur (org). *Oitocentos – arte brasileira do império à primeira república*. V. 1. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ/DezenoveVinte, 2008. p. 510-515.

ORTIZ, Renato José P. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo, Brasiliense, 5ª edição, 1994.

PEDROSA, Mário. *Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília*. Aracy A. Amaral (org.), São Paulo, Perspectiva, 1981.

_____, Mário. *Mundo, Homem, Arte em Crise*. Aracy A. Amaral (org.), São Paulo, Perspectiva, 1986.

_____, Mário. *A política das artes*. Coleção Mário Pedrosa: Textos Escolhidos I. Otília Arantes (org.), São Paulo, Edusp, 1995.

_____, Mário. *Forma e percepção estética*. Coleção Mário Pedrosa: Textos Escolhidos II. Otília Arantes (org.), São Paulo, Edusp, 1995.

_____, Mário. *Acadêmicos e Modernos*. Coleção Mário Pedrosa: Textos Escolhidos II. Otília Arantes (org.), São Paulo, Edusp, 2004.

_____, Mário. *Modernidade cá e lá*. Coleção Mário Pedrosa: Textos Escolhidos IV. Otília Arantes (org.), São Paulo, Edusp, 2000.

_____, Mário. *Dimensões da arte*. Coleção Letras e Artes, José Simeão Leal (direção). Rio de Janeiro, Departamento de Imprensa Nacional, 1964.

POCOCK, John G. A. *Linguagens do Ideário Político*. São Paulo: EDUSP, 2003.

PGNATARI, Décio. *Semiótica da arte e da arquitetura*. São Paulo, Ateliê Editorial, 2004.

REIS, Paulo. *Arte de vanguarda no Brasil*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2006.

Revista do Brasil. Governo do Estado do Rio de Janeiro, Secretaria de Ciência e Cultura, 1984.

ROSENBERG, Harold. *Objeto ansioso*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

SALZSTEIN, Sônia. *Volpi*. Rio de Janeiro, Campos Gerais/Sílvia Roesler, 2000.

SANTIAGO, Silviano. *Crítica cultural, crítica literária: desafios do fim de século*. Revista Iberoamericana. Vol. LXIII, Nº 180, 1997; p. 363-377.

SCIOLLA, Gianni Carlo. *La critica d'arte del novecento*. Itália: UTET Libreria Srl, 2006 (1ª edição 1995).

SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas Latino-americanas: Polêmicas, manifestos e textos críticos*. São Paulo, Iluminuras, Edusp, Fapesp, 1995.

SCHWARZ, Roberto. *Um Mestre na Periferia do Capitalismo: Machado de Assis*, São Paulo, Duas Cidades, 1990.

_____. *Sequências Brasileiras: Ensaio*. São Paulo, Companhia das Letras, 1999.

_____. *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

SCHENBERG, Mário. *Na hora de se fazer a avaliação*. In: Revista Arte Hoje, ano 1, n. 2, agosto de 1977. Rio de Janeiro: Rio Gráfica Editora, 1977. p. 16-17.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Mauad Editora, 1999.

VENTURI, Lionello. *História da crítica de arte*. Tradução Rui Eduardo Santana Brito. Lisboa: Edições 70, 1958.

WISNIK, Guilherme (org.). *O Risco: Lucio Costa e a Utopia Moderna: depoimentos do filme de Geraldo Motta Filho*. Rio de Janeiro, Bang Bang Filmes Produções, 2003;

XAVIER, Alberto (org.). *Depoimento de uma Geração - Arquitetura Moderna Brasileira*. São Paulo, Cosac & Naify, 2003.

XEXÉO, Pedro Martins Caldas, BARATA, Mário, ABREU, Laura Maria Neves de. *A arte sob o olhar de Djanira*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul Design e Editora LTDA, 2005. (Coleção Museu Nacional de Belas Artes).

ZANINI, Walter (org.). *História geral da arte no Brasil*. 2v. São Paulo: Fundação Djalma Guimarães, Instituto Walther Moreira Salles, 1983.