

A crítica internacional e o Brasil sob o signo da arte

Profa. Dra. Sheila Cabo Geraldo

Professora da UFRJ

Membro do CBHA

Como parte da minha pesquisa, que investiga as condições da escrita da história da arte, assim como as implicações políticas dessa escrita, venho trabalhando¹ em um levantamento das teses que tratam de história da arte nos cursos de mestrado e doutorado no Brasil do período entre o final dos anos 1980 e do ano de 2005. A intenção é fazer um cruzamento entre as áreas de Arte, História, Filosofia, Comunicação, Arquitetura e Urbanismo, podendo, assim, ter uma dimensão de como a pesquisa universitária vem, em diversos campos, constituindo a História da Arte no Brasil contemporâneo.

Pensando que a história da arte seja uma trama na qual a teoria e a crítica de arte estão implicadas², considere ainda a necessidade de levantar não só a formação da história da arte, mas também da teoria e da crítica, o que me levou à leitura e análise, enquanto estudo de caso, dos *Anais do Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte*, da Associação Internacional de Críticos de Arte, ocorrido entre 17 e 25 de setembro de 1959, no Brasil. Mesmo considerando as vozes discordantes, que viram no acontecimento apenas uma estratégia de divulgação³ do programa de gover-

¹Essa é uma pesquisa que venho desenvolvendo juntamente com a aluna de Graduação Danielle Rodrigues Amaro, bolsista de Iniciação Científica no Instituto de Artes da UERJ.

²O historiador de arte age, necessariamente, como teórico e crítico, já que, ao tratar dos objetos, proposições e experiências artísticas, é impelido a refletir sobre a maneira como se insere na discussão maior da própria arte, o que envolve o julgamento crítico e a reflexão no campo da teoria artística. Cf. ARGAN, Giulio Carlo. A crítica de arte e a história da arte. In: _____. *Arte e crítica de arte*. Lisboa: Editorial Estampa, 1988. p. 142.

³O historiador da arquitetura Bruno Zevi, durante a sétima sessão, ocorrida em São Paulo, denuncia e repudia uma matéria que saíra no jornal O Globo, onde seu nome era citado como aquele que teria feito críticas ao plano urbanístico de Lúcio Costa. Segundo Zevi, a matéria também declarava que o Congresso teria sido organizado para conseguir apoio dos críticos internacionais ao governo brasileiro no seu empreendimento de construir Brasília. *Anais do Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte. Brasília*. São Paulo, Rio de Janeiro. 17 - 25 de setembro de 1959. p. 145.

no de Juscelino Kubitschek, esse encontro me pareceu um dado importante para o processo de diagnóstico da formação da história e da crítica dos últimos 47 anos em nosso país, já que reuniu importantes nomes da arquitetura, assim como da história e da crítica de arte e arquitetura, tanto nacionais, quanto internacionais. Estiveram no encontro os arquitetos Richard Neutra e Aero Saarinen, os artistas, críticos e historiadores Tomás Maldonado, Meyer Schapiro, Willian Holford, Bruno Zevi, Gillo Dorfles e Giulio Carlo Argan, que dialogaram com Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, Mario Pedrosa, Mario Barata, Flexa Ribeiro, Carlos Cavalcanti, Flavio da Aquino, Ferreira Gullar e Faya Ostrower, entre outros, totalizando 47 pessoas.⁴

Organizado por Mário Pedrosa, o evento seguiu o tema geral “Cidade nova – a síntese das artes”, desenvolvendo-se em oito sub-temas: Cidade nova; Urbanismo; Técnica e expressividade; A Arquitetura; Artes plásticas; Artes industriais; Arte educação e A situação das artes na cidade. As sessões correspondentes a esses itens foram organizadas de maneira que aspectos importantes fossem alvos de intensos debates, como o que tratou da submissão ou integração dos projetos arquitetônicos ao planejamento urbano, assim como o que girou em torno da tecnologia industrial como base da arquitetura funcional, que acabou derivando uma discussão sobre o papel do desenho industrial na sociedade moderna. Importante foi, ainda, o debate que problematizou a função da que era, então, chamada “educação artística”, como parte do projeto urbanístico moderno, mas, sobretudo, o debate desencadeado pelo tema geral, a tão discutida “síntese das artes”, que estaria representada pelo urbanismo e pela arquitetura.

Itinerante, o Congresso começou em Brasília, continuou em São Paulo e terminou no Rio de Janeiro, capital do país. A cidade de Brasília, que ainda estava em construção, foi o centro das discussões, já que os participantes internacionais haviam sido convidados para fazer críticas ao projeto urbanístico de Lúcio Costa, assim como aos projetos arquitetônicos de Oscar Niemeyer.⁵ Além do traçado da cidade e dos prédios em construção, os críticos, historiadores, arquitetos e urbanistas puderam conferir e avaliar, ainda, na segunda etapa do encontro, a V Bienal de São Paulo, que já estava no prédio do Ibirapuera, também com traçado de Niemeyer, e, no Rio de Janeiro, a finalização das obras de construção do Museu de Arte Moderna,

⁴Cf. MADEIRA, Maria Angélica. Itinerâncias urbanas. Disponível em: www.unb/ics/sol/itinerancias/grupo/angelica.html.

⁵Na intervenção que fizera na sétima sessão, Zevi disse textualmente: “... quando fomos convidados na Europa por nosso amigo Sr. Mario Pedrosa ele afirmou claramente que não queria que fôssemos fazer apologia de Brasília, mas que manifestássemos livremente nossa opinião. Realmente temos que reconhecer isso”. Anais do Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte. Brasília. São Paulo, Rio de Janeiro. 17 - 25 de setembro de 1959. p. 145.

de Afonso Eduardo Reidy, onde aconteceu a terceira etapa.

Na sessão inaugural Giulio Carlo Argan fala em nome de Lionello Venturi, presidente de honra da AICA, impedido de comparecer. Argan explica que esse era um Congresso Extraordinário por dois motivos: pelo fato de ser o primeiro encontro da AICA em um continente americano e também pelo tema, já que estavam podendo “estudar o nascimento de uma grande cidade moderna”.⁶ Após Argan, Mario Pedrosa fala da importância de terem reunido “personalidades eminentes da crítica de arte, do urbanismo e da arquitetura, que vieram ver essa cidade em formação e discutir problemas não só da cidade nova, mas também do enquadramento desta cidade no nosso país também em crescimento acelerado, e um problema ainda mais sério que é o de situar essa cidade, como símbolo de nossa época, na civilização mundial”.⁷

O meu interesse por esse Congresso surgiu com a leitura da obra crítica de Mário Pedrosa. Fiquei impressionada com seu empenho na realização desse encontro, que me pareceu parte fundamental da própria construção da cidade. Ao ler os Anais do Congresso, na Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro, o que tinha sido uma primeira impressão foi, paulatinamente, se confirmando. Já nas primeiras páginas encontramos o discurso de Juscelino Kubitschek⁸, que, depois de fazer enormes elogios à concepção urbanística da cidade, exorta os participantes a fazerem críticas: “Sois críticos, a insatisfação é o seu clima”.⁹

O então presidente do Brasil, em que pese a sua euforia desenvolvimentista, entende a importância de ter ali tais personalidades da história e da crítica de arte, como atesta seu discurso que finaliza dizendo que o povo brasileiro se orgulha de receber “alguns dos mais altos expoentes da crítica de arte e arquitetura em todo o mundo”. E conclui: “Vossa visita se inscreverá como um dos acontecimentos mais importantes da vida cultural deste país, onde o vosso nome é, há muito, admirado e respeitado.”¹⁰

Não me parece que as premonições de Juscelino tenham se tornado um fato. As referências que encontrei a esse encontro, salvo nos textos do próprio Pedrosa,¹¹ são quase sempre citações rápidas¹², o que me faz de-

⁶ARGAN, G.C. *Anais do Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte*. Brasília, São Paulo, Rio de Janeiro. 17 - 25 de setembro de 1959. p. 3.

⁷Pedrosa, M. *Idem*, pp. 3 e 4.

⁸KUBITSCHKEK, J. *Anais do Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte*. Brasília, São Paulo, Rio de Janeiro. 17 - 25 de setembro de 1959. p. 4.

⁹*Ibidem*, p. 5

¹⁰*Ibidem*, p. 6

¹¹PEDROSA, Mário. *Textos escolhidos*. Organização Otília Arantes. São Paulo: Edusp, 1995/ 2000. 4 Volumes.

¹²Cf. GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. Arte contemporânea e a crítica. In: _____. *Os lugares da crítica de arte*. Organização de Lisbeth Rebollo Gonçalves e Annateresa Fabris. São Paulo: ABCA/ Imprensa Oficial, 2005.

preender o pouco interesse despertado nos historiadores, assim como tem existido pouco interesse em fazer desse país um lugar em que a pesquisa e o debate em história e crítica de arte realmente se efetivem no sentido de uma internacionalização que não seja a busca da inserção internacional, como tem acontecido com o mercado de arte nas duas últimas décadas.¹³

Pedrosa, ao falar na primeira sessão, anuncia que não se aterá ao tema “A cidade nova – a síntese das artes”, preferindo refletir sobre a situação de Brasília no contexto nacional. Tendo já publicado na revista *Arquitetura Contemporânea*, em 1957¹⁴, um texto em que, após severos questionamentos sobre o local escolhido para a criação da nova capital, elogia o plano de Lúcio Costa, o crítico abre seu discurso dizendo que a construção da cidade colocava para o país a discussão da relação da arte com a sociedade, que é, em si, uma discussão política. Diz, então: “A cidade como obra de arte, hoje, em Brasília, é um problema prático, um problema experimental, e não mais um problema teórico...”¹⁵ Construir Brasília, que, nas palavras de Pedrosa, se caracterizaria como “uma obra de arte coletiva”, significava entender que “a arte se introduz na vida de nossa época não mais como obra isolada, mas como um conjunto de atividades criadoras do homem”.¹⁶

Argumentando com a visão impregnada não só pelo funcionalismo racionalista da arquitetura e do urbanismo de Le Corbusier, mas também pelo programa político-utópico de Gropius que incorporara as bases do Construtivismo Russo – quando a arte é um modo de conhecimento que, informando os diversos setores da vida, contribuiria para a transformação em sociedade –, Pedrosa refere-se à construção de Brasília como “um ensaio de utopia” e declara: “Nossa época é a época em que a utopia se transforma em plano, e é principalmente aí que se encontra a mais alta atividade criadora do homem – a da planificação. Esta relação entre utopia e planificação constitui, a meu ver, o pensamento estético mais profundo e mais fundamental de nosso tempo...”¹⁷

¹³SALZSTEIN, Sônia. Mario Pedrosa: o crítico de arte. In: _____. *Mário Pedrosa e o Brasil*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2001.

¹⁴PEDROSA, Mário. Reflexões em torno da nova capital. In: _____. *Reproduzido em Pedrosa, Mário. Acadêmicos e Modernos*. Textos escolhidos III. Org. Otília Arantes São Paulo: Edusp, 2004.

¹⁵PEDROSA, M. *Anais do Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte*. AICA, Brasília, São Paulo, Rio de Janeiro: 17 - 25 de setembro de 1959. p. 8.

¹⁶*Idem*.

¹⁷Cf. ARANTES, Otília. Prefácio dos Textos Escolhidos I, Política das artes. A pesquisadora faz referência à presença da interpretação marxista na obra crítica de Pedrosa na década de 30, o que foi, aos poucos, sendo associada à discussão estética, sobretudo após os ensaios sobre Portinari e Calder, entre 1942/44. *Op.cit.* p 16- 17.

Empenhado na criação de uma arte nova para um país novo, acreditava que esse processo se daria, como escreve Ronaldo Brito,¹⁸ a partir de “uma vontade clara e racional de construção”, o que também implicava em “dar as costas à tradição irracionalista, metafísica, à qual a velha Europa permanecia atrelada”.¹⁹ Assim, Pedrosa identifica o que chamou de “crise bem profunda da arte individual”.²⁰ Contra os que reclamavam da artificialidade da cidade que se erguia, cita a própria história do país, marcada pela criação artificial de núcleos urbanos e diz que mais do que lançar o urbanismo, Brasília tem a função de regionalização, ou seja, a cidade deveria estar à frente de um plano que chama “estabilizador de colonização” e que passa pela reforma agrária. Assim, a “obra de arte coletiva”, como diz, “trata-se em verdade de uma política de planificação, com uma idéia coletiva, social e estética, mais alta, mais profunda, mais ampla.”²¹

Bruno Zevi, na sessão dedicada ao urbanismo, de que participaram também Willian Holford e Richard Neutra como palestrantes, e Aero Saarinen e Mário Pedrosa como debatedores, diz que, uma vez convidado a apontar os problemas do plano, não pode deixar de constatar que “os defeitos de Brasília são os defeitos de nossa cultura”. Chamado por Pedrosa para falar sobre a “dinâmica das estruturas urbanas”, diz que o problema é que “a dinâmica do mecanismo urbano já não tem mais o mesmo ritmo – não sincroniza mais com a dinâmica do habitante humano”.²² Considera como tarefa de seu tempo “encontrar um instrumento que nos permita restabelecer a harmonia alcançada nas cidades entre a eficiência mecânica e a possibilidade humana de viver nessas cidades”.²³

Tomando Brasília como exemplo, Zevi passa, então, a analisar o que considera a formação e a dinâmica de uma cidade: o plano-piloto, a dinâmica da arquitetura e a dinâmica do acabamento urbano, que pressupõe, no seu entendimento, a síntese das artes, ou seja, a colaboração da pintura e da escultura com a arquitetura.

¹⁸BRITO, Ronaldo. As lições avançadas do Mestre Pedrosa. *Opinião*, ago. 1975. Republicado. In: _____. *Experiência crítica*, São Paulo: Cosac & Naify, 2005. p. 49.

¹⁹*Idem*.

²⁰PEDROSA, Mário. *Anais do Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte*. Brasília, São Paulo, Rio de Janeiro. 17 - 25 de setembro de 1959,

²¹*Idem*.

²²ZEVI, Bruno. *Anais do Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte*. Brasília, São Paulo, Rio de Janeiro. 17 - 25 de setembro de 1959, p. 21.

²³Zevi cita uma conferência de Lúcio Costa em Veneza, em que o arquiteto declarava-se confiante na planificação de cidades artificiais, já que acreditava que estas se tornariam automaticamente dinâmicas após a fundação, ou seja, passariam a interagir com a presença humana. Comparando essa conferência com uma declaração de Niemeyer para uma revista francesa, ressalta o fato de que Niemeyer não se mostrou tão confiante nesse processo. ZEVI. *Op. cit.*

A historiadora Valerie Fraser²⁴, discutindo o fato de o plano-piloto não ter incluído a criação de um museu de arte em Brasília, ressalta que, em verdade, o plano não incluía intenções de integrar a pintura e a escultura, um assunto debatido, sobretudo, com a intervenção de Willian Holford, que se mostrou contrário ao que chamou “uma integração artificial das artes”, concordando com Le Corbusier, que a arquitetura, por si só é uma “síntese das artes”.

Também o historiador e crítico norte-americano Meyer Schapiro, na quinta sessão²⁵, em São Paulo, falando sobre a pintura e a escultura no contexto urbanístico, recusa o conceito de síntese das artes, que, em seu entendimento, seria um pensamento embasado em uma ideologia que prevê o “fim da arte individual”.²⁶ Segundo o crítico, a síntese e a integração não têm que estar necessariamente atrelada ao rigor de planificação, em que todas as partes têm que se ajustar e combinar umas com as outras.

Grande parte dos debates que se seguiam às palestras girou em torno do sentido e da validade da expressão “síntese das artes”, que, afinal, era o tema do Congresso.²⁷ Em um esforço de síntese, podemos dizer que as posições ficaram definidas com as apresentações de Bruno Zevi, que, mesmo anunciando o esgotamento da arquitetura e do urbanismo modernos, considera a síntese desejável, apesar de ainda não alcançada, de Schapiro, que, alertando para o perigo de uma determinação da arte pela ideologia, sobretudo totalitária, reclama uma integração crítica, mas, sobretudo, a supremacia da subjetividade em arte, e de Pedrosa, que pensa a síntese e a

²⁴FRASER, Valerie. Brasília: a national capital without a national museum. In: _____. *The Architecture of Museum*. Manchester University Press, 2003. Republicado como “Brasília: uma capital nacional sem um museu nacional.” In: http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/portal/painel/artigos/val_faser.

²⁵Andre Bloc, que foi o primeiro a falar nessa sessão, retoma o tema do encontro, ou seja, a síntese das artes e discursa sobre a relação da arquitetura com a pintura e com a escultura reportando-se aos nomes de Oud e Rietvelt, assim como ao grupo De Stijl e Le Corbusier. Bloc defende uma espécie de integração, que no Brasil ele vê ocorrer com os projetos arquitetônicos de Niemeyer, assim como com os de Reidy. Relacionando esses projetos com o que Saarinen fez para o laboratório da General Motors, em Detroit, conclama os críticos da arquitetura no sentido de uma valorização da aproximação potente da arquitetura com as artes plásticas. BLOC, A. *Anais do Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte*. Brasília, São Paulo, Rio de Janeiro. 17 - 25 de setembro de 1959.

²⁶SCHAPIRO, Meyer. *Anais do Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte*. Brasília, São Paulo, Rio de Janeiro. 17 - 25 de setembro de 1959. p. 79.

²⁷Maria Angélica Madeira fala de Brasília como um lugar de itinerância, para onde artistas de várias cidades e países acorreram, na época da sua inauguração, com objetivo e a utopia de construir a discutida “integração das artes”. MADEIRA, Maria Angélica. A itinerância dos artistas: a construção do campo das artes visuais em Brasília. In: www.unb/ics/sol/itinerancias/grupo/angelica.html.

integração desejável, mas de outra maneira, já que tem a arte como parte de um projeto cultural mais amplo e tenta pensá-la em um quadro social aberto, buscando, ao mesmo tempo, explicitar as razões da pesquisa formal e definir uma função positiva para a arte na sociedade.

Mesmo com posições diversas, e até mesmo hostis em determinados momentos, o congresso da AICA teve ainda como contribuição importante o exercício que o historiador italiano Giulio Carlo Argan²⁸ fez sobre a arte, a arquitetura e a crítica. Falando no módulo dedicado à Arquitetura, explica que não se aterá ao tema que haviam lhe sugerido, ou seja, “a tradição e os materiais antigos na arquitetura moderna”, preferindo falar da atitude do arquiteto e do artista moderno em face ao passado. Entendendo que, desde o século XVIII, a característica do pensamento e da cultura é o estabelecimento da crítica como atitude, defende que é o valor criador da crítica que faz com que o artista e o arquiteto tomem o passado não para revivê-lo, mas para superá-lo pela exaustão, como disse, para “resolver seu problema com o passado”.

Conferir a participação de Argan em um encontro na América Latina, especialmente nesse momento que, para o crítico italiano, como escreveu no livro *Arte moderna*,²⁹ é o da crise da arte como ciência europeia, parece significativo para se pensar a situação da arte, da história e da crítica no final dos anos 1950 no Brasil, que, tendo passado por um processo de mais de uma década de reflexão crítica em relação ao nosso processo de modernização – constituído pela adoção da abstração em arte, que derivou no movimento concreto –, encontrava-se em mais um processo de redefinição, com a publicação do “Manifesto Neoconcreto.”³⁰ Entretanto, a estada de Argan pode ser importante ainda no sentido de pensar o nosso momento atual, quando a crise não se mostra mais em relação ao entendimento da arte como conhecimento, crise esta que podemos entender como ultrapassada a partir da implicação arte e cultura, que a *Pop art* demonstrou, assim como não tem mais sentido falar em crise da arte europeia, obrigando-nos a identificar um debate, ainda que crítico, no âmbito mundial global.

Abrindo a sessão dedicada às Artes Plásticas, já em São Paulo, Argan declarara-se encantado por estar naquela cidade e poder ver a Bienal, “que nos deu uma impressão do nível cultural mais alto deste grande país, e de seus interesses idênticos aos nossos”.³¹ O crítico italiano, que construía teorias, sobretu-

²⁸ARGAN, Giulio Carlo. *Anais do Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte*. Brasília, São Paulo, Rio de Janeiro. 17 - 25 de setembro de 1959, p. 57.

²⁹ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

³⁰GULLAR, Ferreira. Manifesto Neoconcreto. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro: 22 mar.1959. Republicado em *Projeto construtivo na arte: 1950-1962*. (supervisão, coordenação geral e pesquisa: Aracy Amaral). Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977.

³¹ARGAN, G. C. *Anais do Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte*. Brasília, São Paulo, Rio de Janeiro. 17 - 25 de setembro de 1959, p. 70.

do sociais, a partir da esfera artística – como escreve Rodrigo Naves³², indo sempre “das obras analisadas a questões éticas, prático-cognoscitivas e existenciais, isto é, histórico-sociais...”³³ –, parece ter ficado encantado com o nível cultural idêntico ao europeu que viu entre os brasileiros, embora estivesse presenciando uma exposição internacional. Diz ainda: “tivemos a impressão de estar, por exemplo, em Veneza, quando da abertura das Bienais. Visitamos com maior prazer essa exposição, que nos dá realmente a impressão de unidade de nível e de comunhão de interesse entre a cultura americana e a cultura européia.”³⁴ Teria ficado também muito impressionado com sua visita a Brasília, como declara na mesma ocasião, mas isso não foi suficiente para que fizesse qualquer menção ao plano de Costa ou à arquitetura de Niemeyer em seu livro que seria publicado na Itália em 1970.

Ter em mente o que Pedrosa diz na abertura do Congresso, ou seja, o desejo de pensar Brasília no contexto da sociedade brasileira, mas também no contexto político e cultural mundial, significa tentar entender o esforço de diálogo que lhe pareceu fundamental não só para a cidade que estava sendo construída, mas também para a arte, a arquitetura, a crítica e a história da arte e da sociedade brasileiras. Como disse Tomás Maldonado³⁵, ao falar na sessão dedicada às Artes Industriais, “Brasília não é somente a realização de um estadista: é quase que um gesto de desespero da inteligência sul-americana para abrir novas perspectivas à nossa realidade terrível e dolorosamente fechada”. Tanto para a história e para a crítica que se faz no Brasil hoje, quanto para a história e crítica de arte no contexto internacional, esse me parece ser um ponto crucial. Ainda que coloquemos a relação global-local em discussão, com seus entraves e determinações que parecem, às vezes, intransponíveis, considero vital a pergunta sobre as relações dialógicas possíveis ou as que queremos estabelecer no campo da crítica e da história da arte. Inserir-se em uma dinâmica de contatos interculturais,³⁶ ou seja, em um “circuito comunicativo”, em que as particularidades, enquanto diferenças, estão sempre sujeitas ao processo de desterritorialização e, assim, a reformulações. Essa é a questão com a qual termino minha pequena intervenção ainda em processo, sem dúvida, o que me impele a continuá-la.

³² NAVES, Rodrigo. Apresentação. In: _____. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p. XII

³³ *Idem*.

³⁴ ARGAN, G. C. *Anais do Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte*. Brasília, São Paulo, Rio de Janeiro. 17 - 25 de setembro de 1959.

³⁵ MALDONADO, Tomás. *Anais do Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte*. Brasília, São Paulo, Rio de Janeiro. 17 - 25 de setembro de 1959. p. 103.

³⁶ Esse é um processo que nos obriga a ter em mente as singularidades e não a busca da inserção por adoção dos códigos criados em países centrais e considerados definidores, pela história, do sentido da arte em um contexto global. Cf. ANJOS, Moacir. *Local/global: arte em trânsito*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.