

ARTE E SUAS INSTITUIÇÕES

XXXIII COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE

Organização

Ana Cavalcanti

Emerson Dionisio Gomes de Oliveira

Maria de Fátima Morethy Couto

Marize Malta

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Setembro 2013





Sobre a imagem da capa: Trabalho de CARLOS ZÍLIO - "Rubens on the beach II, 2007, óleo e bastão de óleo sobre tela, 140x180cm".

Fundação dos museus de arte moderna no Rio e em São Paulo e a querela da abstração*

Glória Ferreira (UFRJ)

Várias instâncias da vida cultural brasileira vão se alterando com o fim da Segunda Guerra Mundial e do Estado Novo. A ideia de progresso está, então, na ordem do dia, o que se reflete no anseio de fundação de museus de arte moderna em São Paulo e no Rio de Janeiro. É nesse contexto que se acirra a oposição entre a estética figurativa e a abstrata, sendo um dos momentos mais fortes, desde a Semana de 22, de acalorada discussão sobre a emancipação da arte brasileira.¹ Se as diversas correntes da abstração que marcam a arte moderna internacional não eram de todo desconhecidas tanto pelas viagens dos artistas como por algumas exposições internacionais, o comprometimento com a longa permanência do tema da identidade continuava vigente.

A concordância de intelectuais, críticos e artistas é um dado na fundação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Inaugurado em janeiro de 49, com a exposição *Pintura Europeia Contemporânea*, composta de 52 obras de coleções particulares entre as quais de Niomar Muniz Sodré, Paulo Bittencourt, Castro Maya e Roberto Marinho. Em São Paulo, a 'campanha' pelo museu de arte moderna ganha ares público com uma série de artigos, em particular

¹ Ver: Francisco Alambert e Polyana Canhête. Os Museus , a bienal e as novas linguagens. In: Lisbeth Rebolo Gonçalves(org.). *Arte Brasileira no Século XX*. São Paulo: ABCA/ Imprensa Oficial, 1997.

contra a posição contrária do prefeito Abrahão Ribeiro. Todos estavam a favor, a começar por Sérgio Milliet e Luís Martins, em 1946, nas páginas dos jornais em defesa de um museu paulista. Os modernistas, Di Cavalcanti, Oswald de Andrade, Anita Malfatti, entre outros, estão também a favor, salvo Monteiro Lobato, que denuncia em carta de apoio ao prefeito, assinalando: “um ‘Comando’ secreto, que foi aos pouco, aqui e ali, tomando conta da crítica de arte nos jornais”.² Se Lobato destoa do clima em prol da arte moderna, o que leva Oswaldo Aranha a considerar suas declarações como “filhote espiritual de Paranoia e mistificação”, a questão central é a compreensão do que seria a “arte moderna”.

O grande acordo em defesa do Museu de Arte Moderna de São Paulo começa a mudar, porém, quando Cicillo Matarazzo, indicado como diretor pela Comissão formada na Biblioteca Municipal, em São Paulo, com vistas à criação do Museu de Arte Moderna, decide fazer uma exposição de arte abstrata. Encontrando-se na Europa para tratamento médico e depois de muita idas e vindas, com a constituição da Galeria de Arte Moderna e, a seguir com a Fundação de Arte Moderna, Matarazzo em contato com Karl Nierendorf, marchand de quadros não-americanos em Nova York, em carta a Carlos Pinto Alves, anuncia:

estamos organizando em nome do futuro Museu de Arte Moderna de S. Paulo uma exposição colosso de arte abstrata (...) Não é que eu seja abstratista (sic). .. mas eu penso que um movimento tão importante da arte moderna é completamente ignorado no Brasil. Também penso

² Regina Teixeira de Barros. *Revisão de uma história: a criação do Museu de Arte Moderna de São Paulo 1946-1949*. Dissertação apresentada ao Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 2002.

que o Museu de Arte Moderna ficará conhecido se aparecer patrocinando uma exposição assim...³

Os Estados Unidos e particularmente Nelson Rockefeller acompanham toda essa movimentação com bastante interesse. Rockefeller, então diretor do MoMA, passara no Brasil em 1946 quando fez a famosa doação de 13 obras, entre as quais, de Léger, George Groz, Marc Chagall e o mobile de Alexandre Calder. Desde os anos 30, diversas são as iniciativas norte-americanas no sentido de integração das nações das Américas Latina e Central, que acabam por concretizar-se no programa de “pan-americanismo”, que envolve investimentos em larga escala, bem como programa de saúde e produção alimentar. Além de sua indústria cinematográfica em franco desenvolvimento e que difunde o *American way of life*, é maciço o investimento nos outros campos, tais como música, literatura, artes plásticas, publicações e educação, inserções nas rádios, na imprensa – publicações como *Seleções do Reader's Digest*, cuja edição em português circulou de 1942 a 1970, chegando a ser a segunda mais lida no Brasil, superada apenas por *O Cruzeiro*. Particularmente no universo das artes visuais, são múltiplas as iniciativas, a começar pelos painéis de Portinari para o pavilhão brasileiro da Feira Mundial de Nova York, cujo projeto arquitetônico é de Lúcio Costa e Oscar Niemeyer, além de exposições, palestras etc. tanto no EUA quanto em outros países do continente. Se no final da guerra, voltam-se para a Europa e para

³ Carta de Francisco Matarazzo Sobrinho a Carlos Alves Pinto. In: Barros : 104.

o internacionalismo imperialista, com o lançamento da Doutrina Truman, em 1947, a cooperação do MoMA se mantém como dado fundamental, sendo seus estatutos tomados como paradigma para a Fundação de Arte Moderna e para os próprios museus de arte moderna do Rio de Janeiro e de São Paulo.

A inesperada morte de Nierendorf conturba a intenção de Matarazzo de realizar uma “exposição colosso de arte abstrata”. Forma-se, então, uma comissão em Paris, da qual participam Cícero Dias, adido cultural nessa cidade, Alberto Magnelli e Léon Degand, sendo este último indicado para coordenar a exposição, assistido pelo galerista René Drouin. Segundo Cícero Dias, Dégand, por ser conhecedor da arte moderna e da arte não figurativa, e Drouin, coproprietário de uma grande galeria parisiense poderiam substituir Nierendorf.

Crítico belga residente em Paris desde 1944, Léon Degand, é, com Charles Estienne, um dos defensores intransigentes da arte abstrata, em um contexto de “redescoberta” da abstração e de grandes debates. Essas discussões ganham em intensidade, sobretudo após a Liberação, sendo a distinção entre a abstração no sentido próprio do termo e a figuração uma das questões essenciais do período. Sem conjugar a expressão da subjetividade e a história trágica desses anos, o contexto é, assim, favorável à Abstração como movimento, encarnando resistência e liberdade, mesmo se o conceito tendesse a abarcar, com acepção incerta, todas as obras que não propusessem objetos mimeticamente

reconhecíveis, ainda que de Matisse ou Picasso. Os procedimentos são variáveis, sendo comum a hesitação entre figuração lírica e abstração construtiva, entre ordem e caos; e a retomada e radicalização de certas questões do surrealismo, como o desenho automático em Bryen e fragmentário em Wols, ou, ainda, a tela como campo de ação para a subjetividade, como em Soulages, Mathieu, Michaux ou Degottex. Por outro lado, a galeria de Denise René orientou seu trabalho, claramente sob a influência de Vasarely, na direção de uma abstração construída, mantendo-se até hoje nessa linha.⁴ O clima do pós-guerra, na França, é de um nacionalismo a toda prova, buscando recuperar o prestígio de centro das artes. Para Degand, por exemplo, “A França e a Escola de Paris continuam, até nova ordem, o lugar magnífico do qual emanam as radiações as mais exultantes”.⁵ O historiador Pierre Francastel, referindo-se à jovem pintura na Paris liberada, observa: “A pintura francesa se prepara uma vez mais para afirmar sua primazia absoluta: é ela que vai amanhã testemunhar, a primeira no mundo, nossa soberania reencontrada”.⁶ Esse é o tom da retórica de vários críticos e artistas.

É com entusiasmo que Degand aceita o convite para vir para o Brasil. Sua situação não é fácil tanto por sua recusa, na condição de crítico de *Lettres Françaises*, a

⁴ Cf. Denise René, *l'intrépide. Une galerie dans l'aventure de l'art abstrait. 1944-1978*. Paris: Centre Pompidou, 2001.

⁵ Léon Dengand. *Les Lettres Françaises*. Paris, 6 de dezembro 1946. Transcrito in Laure Buzon-Vallet. “L'école de Paris: éléments d'une enquête”. In *Paris-Paris*. Paris: Centre Pompidou, 1981.

⁶ Pierre Francastel. “Nouveau dessin, nouvelle peinture, l'École de Paris”. Paris, 1947. Transcrito in Laure Buzon-Vallet, op.cit.

seguir o realismo socialista que vinha se tornando a linha oficial do Partido Comunista Francês, quanto a certa crise de ordem afetiva.⁷

Embora partidário da abstração geométrica, sua organização para a exposição do Museu de Arte Moderna de São Paulo abrange artistas das diversas tendências que então se propagavam no contexto da própria abstração em Paris, bem como concorda com a proposta de uma exposição envolvendo a arte norte-americana. Em suas cartas a Matarazzo incentiva-o a continuar e manter-se aberto às tendências mais novas e radicais da arte moderna: “A defesa da arte moderna é uma luta.”⁸

Orientada por Matarazzo, começa então o trabalho da Comissão de Paris, segundo seus acertos com Nierendorf: uma exposição de 120 a 130 quadros, da Europa e dos Estados Unidos, ao valor total de 5 000 dólares, além de sua responsabilidade pelo catálogo ou livro, despesas de

⁷ Em entrevista concedida à autora, em Paris, em 20 de setembro de 2010, Daniel Abadie, íntimo de Degand e sua família, dá um visãõ algo distinta: “Magnelli soube por Matarazzo de sua intenção de criar um museu de arte moderna, que seria o primeiro museu de arte moderna do Brasil, além da necessidade de organizar uma coleção. Para esse fim, ele imaginou um pequeno grupo de pessoas, bem heterogêneo: Karl Nierendorf, em Nova York, René Drouin, em Paris, e Sidney Janis, também em Nova York. Leo Castelli, que era o sócio de Drouin em Paris, trabalhava também com Janis em Nova York; Nierendorf, mesmo morando em Nova York, estava mais próximo e presente de todo o expressionismo alemão; e Magnelli atuava como conselheiro franco-italiano, se assim posso dizer, para a França e para a Itália. Começaram a comprar certa quantidade de obras. Evidentemente, o fato de que tudo que é feito com essa distância, em uma época em que as facilidades de comunicação não eram das melhores, faz com que rapidamente esse pequeno grupo se desfaça. Matarazzo então articulou a ideia de que era preciso, de um lado, um diretor de museu, e não um grupo de conselheiros em potencial, e, de outro, uma grande exposição para anunciar a criação do museu. Foi nesse momento que Magnelli lhe disse: tenho o homem certo para você, trata-se de Léon Degand, um historiador de arte, um jornalista muito conhecido na França etc., é perfeito. Matarazzo contratou Degand como diretor do museu e lhe deu a incumbência de realizar o que, no limite, seria a única coisa que Degand fez no Brasil, isto é, a exposição Do Figurativismo ao Abstracionismo, que representava, de fato, uma informação sobre a abstração do pós-guerra na França, refletindo bem mais os gostos pessoais de Degand.”

⁸ Regina Teixeira de Barros. Op. cit.: p.127

salão, montagem etc. A Drouin, que se encontra em Nova York, é solicitado, posto que Degand não poderá viajar, que colabore selecionando obras abstratas de artista americanos tanto jovens quanto maduros, e que deveria ser cerca de dez artistas, com duas obra cada um, e não exceder o número dos jovens europeus. Já os mestres da abstração terão cerca de cinco obras cada. Vindo de Nova York, René Drouin chega a São Paulo, em janeiro de 1948, para organizar a Exposição de Arte Abstrata, submetendo a Matarazzo o projeto “Organização de uma exposição internacional de arte abstrata”, em que se declara, contrariando acordos anteriores, estar “encarregado da organização geral”, com duas personalidades americanas e Cícero Dias e Léon Degand, este último responsável pela organização do livro ou catálogo. Com o assentimento e entusiasmo de Matarazzo, Drouin, segue de São Paulo para Nova York, com o depósito dos 5000,00 dólares em seu nome.

Enquanto isso o debate começa a se instalar no Brasil. As questões que permearam a abstração, se não são de todo desconhecidas, se embaralham no meio da arte brasileira ou, como aponta Ferreira Gullar, “tudo chegou junto não na ordem que aconteceu lá”.⁹ As diferentes concepções da abstração, que guardam certa unidade temporal, indicam o questionamento radical do caráter absoluto da arte como imitação da natureza e do belo ideal. Sua origem no âmbito da arte moderna, apesar de entronizada na aquarela de Kandinsky de 1910, como assinala Jean-

⁹ Ferreira Gullar. Entrevista. In: Fernando Cocchiarale e Anna Bella Geiger. *Abstracionismo geométrico e informal*. Rio de Janeiro: Funarte, 1987.

Claude Lebensztejn, não chega a ser discernida com clareza. “Não sem rivalidades”, diz o autor, “uma dinâmica abstrata se precipitava”.¹⁰ Denominada de “arte pura” por Apollinaire ou com os diferentes empregos dos termos “abstrata” e “abstração” para procedimentos artísticos, assinala ainda Jean-Claude Lebensztejn, a modernidade se constituía afirmando os recursos próprios das diversas materialidades artísticas. Ou, como sugere Thierry De Duve, questionando a tradição do ver. A conhecida afirmação de Maurice Denis, em 1890, “Lembrar-se que um quadro – antes de ser um cavalo de batalha, uma mulher nua, ou uma anedota qualquer – é essencialmente uma superfície plana recoberta de cores reunidas em certa ordem”, não indicava propriamente uma arte não figurativa, mas refletia a crescente atenção aos recursos significantes da pintura – linha, cor e superfície bidimensional. As questões referentes à já então longa formulação teórica de campos artísticos autônomos, da visibilidade pura e das diferentes pesquisas sobre a percepção e o visível, sem esquecermos a ampliação do espaço na sociedade adquirido pela fotografia, em meio a transformações socioeconômicas desencadeadas pela Revolução Industrial, acirram a crise da representação, bem como, as omnipresenças místicas do simbolismo e da teosofia. Contudo, apesar das influências recíprocas, são diferentes as concepções e os desenvolvimentos posteriores, como atesta o *corpus* teórico produzido pelos artistas, que desdobra a arte abstrata como uma progressão de teorias textualizadas. A negação de

¹⁰ Ver Jean Claude Lebensztejn. «Passage (note sur les idéologies de la première abstraction) ». In *Les Cahiers du Musée d'art moderne*, verão 2009..

qualquer contaminação com a narração nas proposições formais da arte abstrata é solidária e indissociável de seu discurso teórico, como em Kandinsky, Malevich, Mondrian, etc., ao mesmo tempo em que se opõe à homogeneização produzida pelos agrupamentos estilísticos ou temáticos. Parafraseando o clássico *ut pictura poesis*, W.J.T. Mitchell¹¹ assinala a constituição de uma espécie de *ut pictura theoria*. Na busca de essência e autonomia da arte, deslocam-se, em última instância, não apenas a ontologia da arte, mas seus limites.

No Brasil, com a referida busca de uma identidade, o realismo social impera, apesar da presença da abstração nos murais e paisagismos que acompanharam a arquitetura moderna, a partir dos anos 30, assim como, posteriormente, nas pesquisas no âmbito da fotografia. De qualquer maneira, tanto pela defasagem do ensino de arte e do meio de arte no Brasil quanto pela tendência de os artistas modernistas premiados com viagem ao exterior voltarem-se, sobretudo, para o cubismo, em particular em seu momento de retorno à ordem, após a Primeira Guerra Mundial, as relações com as questões estéticas e artísticas da atualidade são praticamente inexistentes. Todavia, com a retomada das comunicações internacionais, ocorrem diversas exposições de arte internacional, tal como a de pintura italiana antiga, a de arte francesa, a de Calder etc.,

¹¹ W.J.T. Mitchell, "Ut pictura theoria : la peinture abstraite et la représentation du langage", In : *Les Cahiers du MNAM*, n.33, outono, de 1990. O autor questiona a análise de Rosalind Krauss, segundo a qual a arte moderna, com base na estrutura da grade, erigiu uma barreira entre as artes visuais e a linguagem, e "anuncia, entre outras coisas, a vontade de silêncio da arte moderna, sua hostilidade em relação à literatura, à narração e ao discurso". R. Krauss, "Grids", In : *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge Mass./Londres : The MIT Press, 1985.

assim como as palestras do crítico argentino Romero Brest. Se estão voltando artistas como Maria Helena Vieira e Arpad Szènes , que viveram longo exílio no Rio de Janeiro, outros , como Samson Flexor e Waldemar Cordeiro, estão chegando. Mario Pedrosa, que voltara do exílio em 1946, cria a seção “Artes Plásticas” no *Correio da Manhã*; publica o livro *Arte necessidade vital*, pela Livraria da Casa do Estudante do Brasil, e concorre, com a tese sobre a Gestalt *Da natureza afetiva da forma na obra de arte*, à cátedra de estética e história da arte da Faculdade Nacional de Arquitetura sem obter, porém, a vaga pretendida. Apoia o trabalho de Nise da Silveira que instala, com colaboração de Mavignier, o ateliê de pintura na seção de terapêutica ocupacional do Hospital Pedro II no Engenho de Dentro, futuro Museu de Imagens do Inconsciente que será frequentado por Ivan Serpa, Abraham Palatnik e o próprio Pedrosa, constituindo um primeiro núcleo abstrato no Rio de Janeiro.

Léon Degand chega em julho de 1948 e profere três palestras na Biblioteca Municipal com o objetivo de preparar o público para a exposição inaugural de arte abstrata no MAM-SP: “Arte e Público”; “O que é arte figurativa? O que é arte abstrata?” e “Picasso sem literatura”. Paralelamente, Di Cavalcanti, em conferência por ocasião de sua exposição retrospectiva, em 1948, dá o tom do debate: “E hoje, quando se proclama como arte de nosso tempo o abstracionismo; o surrealismo ou todos os outros cacoetes metafísicos do anarquismo moderno modernista, caminha-se numa rua estreita, só agradável para aqueles refinados que amam a

podridão.”¹² Luís Martins, crítico que, como dissemos, foi um dos primeiros, junto com Sérgio Milliet a defender a fundação do Museu de Arte Moderna de São Paulo, responde: “É curioso assinalar-se que, há três ou quatro anos, estaria de pleno acordo com as ideias expostas pelo notável artista; então vivia eu a azucrinar a paciência dos pintores com o *slogan* de “arte social”. Pelo que vejo ambos mudamos.”¹³

Em “Um debate oportuno sobre artes plásticas”, promovido pelo jornal *Folha da Noite*, de São Paulo, com opiniões diversas como, entre outros, as de Flávio de Carvalho, Clovis Graciano e Cândido Portinari, que, por sua vez, afirma, em dezembro do mesmo ano: “Abstracionismo é uma coisa já velha.” O tom categórico do então considerado ‘pintor oficial’ indica o teor da querela impetuosa que se alastra no meio de arte brasileiro.

Depois de muitas marchas e contramarchas, finalmente, em março de 1949, abre-se a exposição Do Figurativismo ao Abstracionismo, organizada por Léon Degand, que reuniu 95 obras de artistas - entre outros artistas, de Jean Arp, Kandinsky, Léger, Miró, Calder, Robert Delaunay, e muitos da Nova Escola de Paris, como Nicolas de Staël, Jean Bazaine, Alberto Magnelli. Dos brasileiros, são convidados Cícero Dias, Waldemar Cordeiro e Samson Flexor.

Contrariando a ideia de Matarazzo de uma exposição “colosso” de arte abstrata, a parte norte-americana não veio. Seleccionada por Marcel Duchamp, Sidney Janis e Léo

¹² Di Cavalcanti. “Realismo e abstracionismo.” Revista *Fundamentos*. São Paulo: 6 de agosto de 1948 (conferência realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo, 22 de julho do mesmo ano, segundo alguns autores). Reproduzido In: *Boletim SATMA: Sul América Terrestres, Marítimos e Acidentes*, Rio de Janeiro, n.3, 1949

¹³ Luís Martins. “Os mitos do modernismo”. *O Estado de São Paulo*, 15 de junho de 1948.

Castelli, o cancelamento da apresentação americana, que contava com cerca de 90 obras, entre artistas americanos e modernos internacionais, se deveu por discordância financeira entre Matarazzo e Castelli derivada das falhas de René Drouin. Obras que, observa Duchamp com certa ironia, em carta de 5 de agosto de 1948 a Matarazzo, assinalam o “conjunto bastante representativo do movimento abstrato nos Estados Unidos. Acrescentamos aqui e ali algumas semi-abstratas, para quebrar a monotonia do rigor teórico”. Apesar de a exposição restringir-se à Escola de Paris, a repercussão é imensa, acrescida pela inauguração, no Rio de Janeiro, do novo Edifício Sul América Terrestres Marítimos e Acidentes com mostra de pintura e escultura, reunindo as obras presentes na exposição organizada por Léon Degand e outras cedidas pelo Masp, MAM-SP e por colecionadores particulares cariocas. Debates que causam, como indicam os textos da época, brutal tomada de contato com questões modernas.

O crítico Sérgio Milliet, na introdução ao catálogo da mostra *Do Figurativismo ao Abstracionismo*, defende-se da acusação que lhe fora feita de “condescendência” excessiva para com as novas tendências artísticas e afirma: “não sou partidário da arte abstracionista, como não sou um entusiasta cego do realismo ou de qualquer outra tendência. Bato-me, sobretudo pela distinção necessária entre arte e exteriorizações sociais da arte”. Poeta com largo conhecimento da arte europeia, em “Considerações sobre o abstracionismo”, partindo do condicionamento histórico que impõe a pergunta sobre o que o quadro representa e

de sua desconfiança de a obra resultar de “mera equação algébrica”, traça certa evolução histórica do figurativismo ao abstracionismo. Advoga então, retomando o argumento-base de Degand, que na abstração, como na música que não está subordinada à representação do mundo visível, os quadros “poderiam chamar-se sonatas, sinfonias, canções etc....”. Sobretudo, porém, o crítico interroga o “barulho que atualmente se faz em torno da abstração”.

Em texto do referido catálogo, traçando a história evolutiva que levará a arte moderna ao abstracionismo e suas diferenças centrais em relação à arte figurativa – que se apoia na sugestão de espaço tridimensional, sendo, assim, tributária da gravidade e das cores, subordinadas aos assuntos representados – Léon Degand afirma: “É abstrata toda pintura que não invoca, nem nos seus fins, nem nos seus meios, representar as aparências visíveis do mundo”.¹⁴ Enfatizando sua atualidade, afirma, contudo, que essas duas concepções não poderiam ser contrapostas como “a verdade ao erro ou a saúde à decadência” nem julgadas com valores de superioridade ou inferioridade, sendo um dado da evolução da arte. Sempre de modo didático, em texto publicado em francês no catálogo da Sul América, “Resposta do Sr. Degand”,¹⁵ analisa detalhadamente os questionamentos levantados, tais como a própria denominação “arte abstrata”, seu caráter “individualista”,

¹⁴ Léon Degand. “Do Figurativismo ao Abstracionismo”. In: *Do figurativismo ao abstracionismo*. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 1949. Com pequenas modificações esse texto foi reproduzido no catálogo da exposição, com as mesmas obras, realizada por Degand no Instituto de Arte Moderna, Buenos Aires, 1949.

¹⁵ Léon Degand. “Resposta do Sr. Léon Degand”. In *Boletim Satma: Sul América Terrestres, Marítimos e Acidentes*, Rio de Janeiro, n 23, 1949.

“racionalista”, etc. Dois pontos merecem destaque em um meio de arte que então toma conhecimento das experiências realizadas na Europa. De um lado, a necessária educação sobre a história da arte para compreender, quer se trate de Rembrandt, de Cézanne ou de Klee. De outro, a relação da arte com o real como a expressão de sentimentos e, ainda em analogia com a música, “pelos meios que lhe são particulares, como a música o faz com o som”. Enfatiza também a relação dos artistas abstratos com os dramas sociais: “Colocar em cena, na pintura, dramas sociais, não significa necessariamente que se esteja aí implicado com todo seu coração e todo seu espírito”. Não nos fiemos nas aparências, insistia o crítico, enfatizando a “autonomia integral da plástica”.

A situação se transforma no final dos anos 1940, tendo a crítica papel decisivo no deslocamento do debate artístico do terreno ideológico para o estético-formal e a defesa de uma linguagem universal da arte, não regionalista ou subordinada às tradições nacionais. O surgimento dos primeiros núcleos de artistas abstratos no final dos anos 40 e a estruturação de um sistema de arte em consonância com o projeto de modernização do país têm como contraponto a defesa da emancipação do pensamento estético e, com ele, a da crítica, de toda forma de domínio que não a da própria arte em suas intenções mais profundas.

Figuras, paisagens e outras temáticas de representação começam a desaparecer da morfologia plástica dos artistas brasileiros, dando lugar às pesquisas de natureza formal dos aspectos significantes, como linha e cor. Os títulos, que nos

fazem ver a obra de certa maneira, também se transformam em ‘composição’, ‘sem título’, entre outros, anunciando o desejo de supremacia dos valores plásticos.

Uma visualidade abstrata, como referido, já se fazia sentir nos murais, como, de Paulo Werneck, ou ainda nas pesquisas fotográficas. Pesquisas que não eram levadas em conta no campo das artes plásticas, por serem consideradas relacionadas à arte aplicada, no caso dos murais ou dos projetos para jardins de Burle Marx – como o do jardim suspenso do prédio do Ministério de Educação e Saúde, atual Palácio Gustavo Capanema, de 1938. A fotografia que se constituía como campo novo, não era, tampouco, levada em conta como artes plásticas. Nem mesmo as célebres pesquisas experimentais de Geraldo de Barros (Chavantes, SP 1923 – São Paulo, 1998). Desde 1946, com câmera construída por ele mesmo, interfere no negativo, cortando, desenhando, pintando, etc. Farkas (Budapeste, 1924 – São Paulo, 2011), que chega em São Paulo em 1930. Também exercendo diversas atividades, como fotógrafo, professor, produtor e diretor de cinema, diferente de Geraldo de Barros, desenvolve fotografias que denomina “sem título”, enfatizando o caráter formal abstrato de suas imagens.

Um artista, como sabemos, fundamental nesse processo é Waldemar Cordeiro (Roma, 1925 – São Paulo, 1973) que vem para o Brasil em 1946, exercendo diversas funções, como crítico de arte e caricaturista. Reconhecido por sua atuação no grupo concretista paulista, foi um dos fundadores do Grupo Ruptura, em 1952, e desde em 1949 é intransigente defensor do abstracionismo, afirmando “ser

este um ponto nodal, é um salto qualitativo determinado de um movimento de “ruptura” que pretende reivindicar a linguagem real das artes plásticas”.

Segundo Mario Pedrosa, “A causa da arte moderna no Brasil foi ganha pelo museu de Matarazzo Sobrinho. Não esqueçamos que a primeira exposição de arte abstrata no país foi obra dele, graças ao seu primeiro diretor, nosso saudoso Léon Degand, cuja obra crítica ainda permanece como monumento de coerência, precisão e honestidade.”¹⁶

O crítico belga fica, porém, muito pouco tempo no Brasil. Discordâncias de diversas ordens com Matarazzo o levam a desligar-se, tendo organizado a itinerância da sua exposição para Buenos Aires. De volta a Paris, declara “A exposição em São Paulo, como no Rio de Janeiro e em Buenos Aires, teve um sucesso surpreendente, um sucesso de revolução”.¹⁷

As pesquisas formais dos artistas e os inúmeros debates e posicionamentos de artistas e críticos nos diversos jornais, sobretudo em São Paulo e no Rio de Janeiro, criam um solo de aproximação, ainda que tardio, com as problemáticas modernas não como modelo para atualização estilística, mas como compreensão de suas dinâmicas. A crítica de arte, particularmente com a entrada em cena de Mario Pedrosa e as exigências de tomadas de posição dos diversos agentes do circuito de arte, desempenha papel decisivo para a emancipação do pensamento estético. Essas manifestações guardam, contudo, o caráter de

¹⁶ Mario Pedrosa. Diderot a Lhote. In *Arte, necessidade vital*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1949.

¹⁷ Léon Degand. Quand j'étais conservateur au Brésil. *Revista Arts*, 2 de setembro de 1949.

divisor de água nas concepções estéticas vigentes, apesar de certo recalque de sua importância histórica por nossa genealogia da história da arte, privilegiando-se, em geral, como marco de nossa modernidade o surgimento das correntes concretistas, consequência, em grande parte, da famosa passagem de Max Bill, pelo país, em 1950, e seu célebre prêmio na I Bienal de São Paulo. Sem dúvida, a efervescência criada, sobretudo pelas primeiras bienais de São Paulo estabelecem outro patamar de produção e de reflexão sobre a arte, com os conhecidos desdobramentos. Situação que não deixa de ter como lastro o enfrentamento da significação e comunicabilidade da arte abstrata em geral, colocando em xeque a imitação da natureza – mesmo de caráter identitário e social– como função da arte.

Vemos nesse contexto a intensa relação entre as instituições de arte e as transformações de linguagem, questão que, em geral, se faz presente, introduzindo transformações ou mesmo postulando novos aparelhos culturais. Os museus de arte moderna no Brasil são fundados, de certa maneira, pelo impulso da discussão entre as estéticas abstratas e figurativas, garantido um solo para o desenvolvimento da arte moderna no Brasil.

Estas reflexões se originaram do trabalho como curadora da exposição Brasil: figuração x abstração no final dos anos 40, realizada no IAC-SP, em 2012. Com um livro que termina de sair do prelo, mas que eu ainda vi.

