

crítica de arte

no

2 1975

PUBLICAÇÃO
DA ASSOCIAÇÃO
BRASILEIRA
DE CRÍTICOS DE ARTE

Ano II • Nº 2 • Rio de Janeiro/1975

**PUBLICAÇÃO DA
ASSOCIAÇÃO
BRASILEIRA DE
CRÍTICOS DE ARTE**

Órgão filiado à
Association
Internationale
des Critiques D'Art

Os artigos assinados são de exclusiva responsabilidade de seus autores.

crítica
de
arte

no

2 1975

PUBLICAÇÃO
DA ASSOCIAÇÃO
BRASILEIRA
DE CRÍTICOS DE ARTE

DIRETORIA

Presidente de Honra

Antonio Bento

Presidente

José Simeão Leal

1º Vice-Presidente

Marc Berkowitz

2º Vice-Presidente

Lisetta Levi

Secretário

Geraldo Edson de Andrade

Tesoureiro

Esther Emilio Carlos

SUMÁRIO

DIALOGO REATADO	8
ARTE E COMUNICAÇÃO INICIATIVA PIONEIRA DA BIENAL DE SÃO PAULO	10
<i>Antonio Bento</i>	
A PROPÓSITO DA CRÍTICA E DOS MEIOS AUDIOVISUAIS. .	16
<i>Carlos Roberto Maciel Levy</i>	
ARTE LATINOAMERICANA: DA NECESSIDADE DE ASSUMIR UMA POSIÇÃO	21
<i>Marc Berkowitz</i>	
SALÃO DE ARTE MODERNA: REFORMAR PARA SALVAR .	24
<i>Francisco Bittencourt</i>	
APONTAMENTOS SOBRE A ESTRUTURA DA OBRA DE ARTE CONTEMPORÂNEA.....	30
<i>Jacob Klintowitz</i>	
AS GRAVURAS BRASILEIRAS NA ALEMANHA EM 1975... .	39
<i>Lisetta Levi</i>	
PINTURA POPULAR: A AUTENTICIDADE DE SER	43
<i>Geraldo Edson de Andrade</i>	
LIÇÕES DO MESTRE VENTURI	48
<i>Ruth Laus</i>	
REGISTRO BIBLIOGRÁFICO	52
ESTATUTOS DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE CRÍTICOS DE ARTE.....	62
ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE CRÍTICOS DE ARTE	67
<i>Relação dos Associados</i>	

DIÁLOGO REATADO

Mais de quatorze anos são decorridos entre as publicações do primeiro ao segundo número de **Crítica de Arte**. Naquela época, a crítica via-se forçada a remanejar o seu aparelhamento conceitual para encarar a comoção da vanguarda e, no Brasil principalmente, os movimentos concretistas e neoconcretistas.

A vanguarda de então procurava ligar a produção de significação artística à produção das novas práticas técnicas, das novas práticas científicas. As influências de **Bauhaus**, do grupo **De Stijl** contrapunham-se a herança do tachismo, de surrealismo, do dadaísmo e outras expressões estéticas, buscando encontrar a vereda de uma nova linguagem visual. A nova bússola estética parecia indicar os rumos de uma nova crítica, mais afinada com as vanguardas. E em **Crítica de Arte** n.º 1 Antonio Bento, o mesmo que agora nos fala com segurança das relações entre arte e comunicações, reivindica um comportamento mais objetivo e metodológico por parte da crítica. Apostrofava o julgamento excessivamente "frio e algébrico" da crítica, mas também advertia contra a exaltação apaixonada do trivialismo, caracterizando esta última postura como uma interpretação desavisada do princípio crítico de Baudelaire.

Hoje, a crítica tenta, mais do que nunca, fazer-se presente no cerne da produção artística. O empenho da década passada foi de certo modo revitalizado por novas concepções artísticas — por exemplo, a arte conceitual — em que o discurso crítico não se coloca a posteriori, mas na simultaneidade mesmo da produção da obra, de tal maneira que a crítica pode tornar-se a própria obra de arte. Num panorama destes, qualquer tendência no sentido de um mero reconhecimento qualificativo de obras já produzidas, só pode implicar num retrocesso dos caminhos da crítica.

No entanto, é isto o que acontece quando se encara a produção artística exclusivamente a partir do ângulo de seu mercado, onde determinados **marchands** ou certos júris de premiação podem, segundo injunções do momento, orientar artificialmente o gosto do público para produtos e produtores de valor duvidoso. Esquece-se as lições dos grandes criadores da arte brasileira e as lições de uma geração de críticos que, vinculada à ABCA, tem participado ativamente durante todos estes anos de autêntico processo artístico nacional.

Este segundo número de **Crítica de Arte** espera ser a retomada da palavra num espaço onde o silêncio não é necessariamente de ouro, daí esperarmos poder contar sempre com a colaboração de nossos associados. Queremos ressaltar a cooperação do Conselho Municipal de Cultura, na pessoa de seu Presidente, Professor Muniz de Aragão, sem cujo auxílio a ABCA não poderia estar aqui novamente dialogando.

ANTONIO BENTO

ARTE E COMUNICAÇÃO

INICIATIVA PIONEIRA DA BIENAL DE SÃO PAULO

Como as artes visuais estão atravessando um período de crise, no plano internacional, o fenômeno reflete-se vivamente nos salões e sobretudo nas grandes exposições do tipo da Bienal de Veneza e suas congêneres. A crítica, a arte de vanguarda e uma parte do público exigem a apresentação de novidades contínuas, de modo que estas exibições tornam-se hoje de difícil realização.

Numa ousada tentativa de renovar-se, a direção da Bienal de São Paulo de 1973 decidiu escolher como seu tema principal o problema da Arte e Comunicação. Esta opção resultou da resolução tomada, após o debate travado na Mesa Redonda que reuniu, em 1971, na capital paulista, críticos de arte brasileiros e estrangeiros, além de artistas e estudiosos das questões artísticas atuais. Esta assembléia foi convocada pelo sr. Francisco Matarazzo Sobrinho, com o objetivo de reformular a grande Bienal, por ele criada no início desta segunda metade do século, tendo sido os seus debates dirigidos pelo sr. René Berger, Presidente da Associação Internacional de Críticos de Arte.

É claro que este propósito do ilustre criador da Bienal de São Paulo decorreu de seu desejo de que esta competição superasse a atual fase de contestação, enfrentada pelas maiores exposições internacionais e continuasse sendo uma manifestação de caráter vanguardista.

Já na Assembléia da AICA, realizada no ano anterior no Canadá, havia sido discutido o tema Arte e Comunicação, por iniciativa do sr. René Berger, que também me escreveu propondo o mesmo tema para ser debatido na Mesa Redonda Paulista. Em consequência da resolução nela adotada, redigida pelo próprio sr. René Berger, foi recomendada a reorganização da mostra brasileira e sugerida a criação de um Secreta-

riado Técnico, que ficaria incumbido de organizar a manifestação de 1973. Além de Arte e Comunicação, foram objeto de debate os temas Arte e Tecnologia e a Reformulação das Exposições Internacionais.

Dando cumprimento à determinação resultante da Mesa Redonda de 1971, o sr. Francisco Matarazzo Sobrinho decidiu que o Regulamento da Bienal de 1973 fosse redigido pelo Secretariado Técnico, previsto na resolução da AICA. Este órgão ficou constituído do Presidente da Fundação Bienal de São Paulo ou seu substituto, Mario Benes, do Presidente da seção nacional da AIAP, Betty Giudice, do Presidente da Seção nacional da AICA, Antonio Bento, do representante da Universidade nacional, Wilem Flusser e do representante da Fundação Bienal de São Paulo, Mário Wilches (jornalista e publicitário), como secretário e também delegado executivo.

A idéia inicial da manifestação, apresentada pelo prof. Wilem Flusser preconizava uma Bienal feita sobretudo na base de projetos de arte e comunicação, apresentados e discutidos por filósofos, sociólogos, críticos e artistas.

A proposta, embora estimulante, foi examinada pelo Secretariado Técnico e não pôde ser aceita pelo seu enorme custo financeiro. Além do mais, transformaria a Bienal num gigantesco simpósio, onde haveria mais projetos e discussões do que obras de arte. Nem mesmo os países superdesenvolvidos ou ricos poderiam arcar com uma iniciativa dessa natureza, pois o prof. Flusser previa, inicialmente, a reunião de trezentos grupos de filósofos, sociólogos, críticos e artistas. Seria uma Bienal essencialmente conceptual, com realizações artísticas complementares, votadas às implicações diversas em torno do binômio arte-comunicação.

Teoricamente, a iniciativa era fascinante. Mas, na realidade, era ineqüível, pela falta de disponibilidades financeiras, tanto da parte da Bienal como do Itamaraty, que se encarregaria de custear a vinda dos autores dos projetos ao Brasil e de pagar-lhes os honorários exigidos.

O Itamaraty julgou interessante o plano Flusser, mas só dispunha da verba necessária para dez projetos e não trezentos. Como tinha interesse na realização de uma grande exposição feita em torno do tema Arte e Comunicação, o prof. René Berger, Presidente da AICA, permitiu que o problema da organização da Bienal de São Paulo de 1973 fosse discutido na Assembléia Geral dessa associação, em setembro de 1972, no *Grand Palais* em Paris, fora do temário previamente escolhido.

O prof. Flusser encontrava-se na Europa e participaria da Assembléia. O sr. Francisco Matarazzo Sobrinho designou-me também para tomar parte na reunião, tendo eu então viajado para Paris.

Fiz, na Assembléia da AICA, um rápido relato, para dizer que a Fundação Bienal de São Paulo estava disposta a cumprir o compromisso assumido, após a Mesa Redonda de 1971, tendo organizado o Secretariado Técnico previsto na resolução então adotada. Esclareci que tanto o prof. Flusser como eu pertencíamos a esse órgão e que a Bienal de São Paulo de 1973 seria realizada com manifestações de arte e comunicação. Relatei, em caráter oficial, esses fatos porque, de acordo com a resolução da Mesa Redonda de 1973, o presidente da seção nacional da AICA ficara incumbida da missão de fazer consultas a essa Associação, relativas ao compromisso com ela assumido pelo sr. Francisco Matarazzo Sobrinho. O prof. Flusser fez, por sua vez, sucinta intervenção sobre o projeto de uma Bienal de Comunicação. Pierre Restany lembrou que

apresentara anteriormente uma proposta para que a Bienal de São Paulo se fizesse em torno do tema Arte e Tecnologia. Expliquei que a Bienal examinara a sugestão, deixando de adotá-la porque, em princípio, só participariam da mostra os países desenvolvidos, em prejuízo dos demais. De fato, os países do Terceiro Mundo seriam quase todos excluídos da manifestação.

Após as intervenções, a de Flusser e a minha, o Presidente René Berger comunicou ao plenário que estaria à disposição dos delegados da Bienal de São Paulo e dos críticos da arte presentes à Assembléia uma das salas do *Grand-Palais*, onde poderia ser debatido o problema da organização da mostra brasileira de 1973. Após explanação do prof. Flusser, ele e eu fomos interrogados por diversos críticos estrangeiros sobre o plano da Bienal de São Paulo. O prof. Flusser, sempre entusiasta e otimista, previa ainda no momento a realização de 150 projetos. Assediado pelas perguntas de vários colegas estrangeiros, fui obrigado a dizer que não tinha instruções da Fundação Bienal de São Paulo nem do Itamaraty para determinar o número exato dos projetos nem dos filósofos, sociólogos e artistas estrangeiros que seriam escolhidos e convidados a participar da exposição. Ponderei que o número desses projetos seria limitado.

Realmente, o Itamaraty restringiu o número desses projetos a dez, nenhum dos quais chegou a ser plenamente realizado, por falta de verbas. Da organização desses projetos, ficou encarregado em Paris e crítico romeno Radu Varia, que se desincumbiu da missão com a maior dedicação e talento. Mas, pelo menos vieram a São Paulo alguns dos artistas convidados, entre os quais H. Damian, que fez um projeto, uma Via-Láctea, de boa qualidade, com essa galáxia reluzindo no teto de um pequeno pavilhão, em forma de abóbada celeste.

O artista Fred Forrest participou de um projeto de comunicação urbana, muito bem concebido. Atuou nas ruas com eficiência e até foi detido pela polícia, que não sabia da natureza de suas mensagens, distribuídas aos habitantes da capital paulista. Fred Forrest, que com outros colegas franceses pertence a um grupo que se denomina "Um coletivo de Arte Sociológica", foi convidado a participar da Bienal de São Paulo de 1975. Esses e os outros projetos estrangeiros receberam um dos prêmios da Bienal.

Felizmente, foram feitos alguns projetos brasileiros. Entre esses, mencione o "Projeto Aberto", por um grupo de artistas, professores paulistas e um publicitário, e constituído por uma escola, num pavilhão, onde os alunos desenhavam e pintavam espontaneamente o que bem entendessem, com materiais diversos, num ambiente de descontração e de animação corporal.

O projeto baiano "Etsedron", de caráter surrealista, com suas figuras meio fantásticas, construídas com cipós e um ambiente da região, também foi bem sucedido.

Esses dois projetos receberam prêmios do júri.

Seria na realidade difícil realizar com sucesso uma ampla Bienal de Arte e Comunicação. Nem mesmo os países desenvolvidos poderiam fazê-lo de modo satisfatório, capaz de assinalar um marco decisivo na história da arte contemporânea. De qualquer modo, ficou a experiência pioneira da Bienal de São Paulo de 1973, não tentada ainda por qualquer das outras grandes exposições internacionais deste século.

O REGULAMENTO DA BIENAL DE 1973

O essencial da tentativa dessa grande exposição consta de seu Regulamento, cuja parte inicial, de caráter normativo, foi por mim minuída, com a colaboração de meus colegas do Secretariado-Técnico.

São os seguintes os dispositivos do Regulamento baixado pelo sr. Francisco Matarazzo Sobrinho.

"Considerando que a Diretoria da Fundação da Bienal de São Paulo, ao convocar a Mesa Redonda Internacional de críticos de arte, realizada em 1971, sob os auspícios da AICA, teve como objetivo primordial promover uma remodelação da grande mostra que vem realizando desde 1951, dadas as profundas e variadas transformações que se estão operando no cenário artístico mundial;

Considerando, por outro lado, que é propósito da mesma Diretoria dinamizar a XII Bienal de São Paulo, de modo a que ela continue em sua condição de empreendimento artístico de vanguarda, no desempenho do papel popular pioneiro que, nesse domínio, tem mantido com sucesso há mais de vinte anos, tanto no país como no exterior e, especialmente, no continente americano;

Considerando, sobretudo, que a comunicação tem sido apontada como um dos fatores que poderão aumentar o interesse do público pelas maiores manifestações a serem realizadas, no campo das artes visuais, segundo a conclusão a que chegaram os estudiosos de suas organizações;

Considerando, ainda, que o papel da Bienal de São Paulo deve ser o de servir de local de comunicação para as artes visuais hoje produzidas no Brasil e no exterior, atraindo para elas a atenção de camadas da população cada vez mais extensas;

Considerando, também que a Diretoria da Fundação Bienal de São Paulo pretende que sejam obtidos:

- a) o fim do isolamento que ameaça os detentores da cultura nesse domínio;
- b) a abertura ao grande público das influências da cultura artística;
- c) o rompimento da barreira que separa a arte das outras atividades humanas;

Considerando, por sua vez, que este objetivo será atendido quando os canais de comunicação de massa se voltarem para o grande público, a fim de que a arte possa exercer uma influência significativa na vida do homem em geral, proporcionando motivação para suas atividades;

Considerando, de outra parte, que na sociedade atual, eventos importantes como é a Bienal de São Paulo só terão maior validade caso sejam estruturadas dentro do espírito de comunicação vivencial (artística);

Considerando, finalmente, a constatação do fato, acentuado pela Mesa Redonda acima referida, decidiu a Diretoria da Fundação Bienal de São Paulo organizar sua próxima manifestação em moldes diferentes das anteriores e das outras grandes exposições internacionais do mesmo tipo, a fim de motivar a participação estrangeira e nacional;

Resolvo, conseqüentemente, a Diretoria da Fundação Bienal de São Paulo baixar o regulamento que se segue, tendo em vista algumas das conclusões decorrentes dos debates travados na mencionada Assembléia, que reuniu eminentes críticos, artistas e técnicos internacionais e brasileiros, os quais discutiram os temas da reformulação das grandes mostras internacionais e de arte e comunicação, sob a direção do Prof. René Berger, presidente da AICA."

CAPITULO I

Art. 1.º — Na XII Bienal de São Paulo, durante sua organização e seu funcionamento será dada ênfase especial à comunicação.

Parágrafo único — Serão, portanto, acionadas pela Fundação Bienal de São Paulo, na medida dos recursos de que dispuser, as áreas dos artistas, dos críticos, da juventude, dos estudiosos das questões artísticas, dos teóricos da comunicação, dos canais de divulgação, do grande público.

Art. 2.º — A organização da sua próxima exposição será feita pelo Secretariado-Técnico, já designado pela Diretoria da Fundação Bienal de São Paulo, em obediência à resolução da Mesa Redonda acima citada.

Parágrafo único — O Secretariado-Técnico a que alude este artigo está composto:

- a) do Presidente da Fundação Bienal de São Paulo, cabendo-lhe designar substituto;
- b) do representante técnico da Fundação Bienal de São Paulo, na qualidade de secretário do órgão.
- c) do Presidente da seção brasileira da AICA;
- b) do Presidente da seção brasileira da AIAP;
- e) de um professor de filosofia ou sociologia.

CAPITULO II DAS PARTICIPAÇÕES

Art. 3.º — A XII Bienal de São Paulo estará aberta às diversas manifestações atuais da criação artística, vindas de todos os continentes, realizando-se de 5 de outubro a novembro de 1973.

Parágrafo 1.º — Será composta de:

- a) representação brasileira;
- b) representações do exterior, em salas nacionais, sob a responsabilidade exclusiva dos países participantes;
- c) manifestações coletivas internacionais.

Parágrafo 2.º — As manifestações acima referidas constarão de:

- a) retrospectivas didáticas e históricas;
- b) temáticas;
- c) pesquisa e experimentação;
- d) "happenings";
- e) simpósios e propostas de trabalho;
- f) experiências diversas, individuais e coletivas.

Parágrafo 3.º — Objetivando aumentar o interesse do público no Brasil e no exterior serão tomadas, de acordo com as suas possibilidades, medidas pela Fundação Bienal de São Paulo e sugerida aos demais participantes a elaboração de vídeo-tapes e filmes (especialmente de TV) para divulgação prévia, em escalas nacional e internacional, dos trabalhos e atividades constantes da XII Bienal de São Paulo.

Parágrafo 4.º — Serão realizados filmes, para a documentação histórica e cultural e a divulgação posterior da manifestação.

CAPITULO III ARTE E COMUNICAÇÃO

Art. 4.º — A Fundação Bienal de São Paulo, no cumprimento das sugestões apresentadas à Mesa Redonda, citada nos dispositivos anteriores, apela para que a seleção, em cada país, objetive uma presença sempre maior de artistas, inclusive de jovens, ouvindo-se nesse sentido a AICA e a AIAP locais.

Os dispositivos regulamentares que acabam de ser lidos tornaram possível a realização, em São Paulo, dos primeiros projetos de arte e comunicação, tentados por uma grande exposição, na área internacional. É estimulante para a cultura artística nacional que o fato tenha sido posto em prática no Brasil.

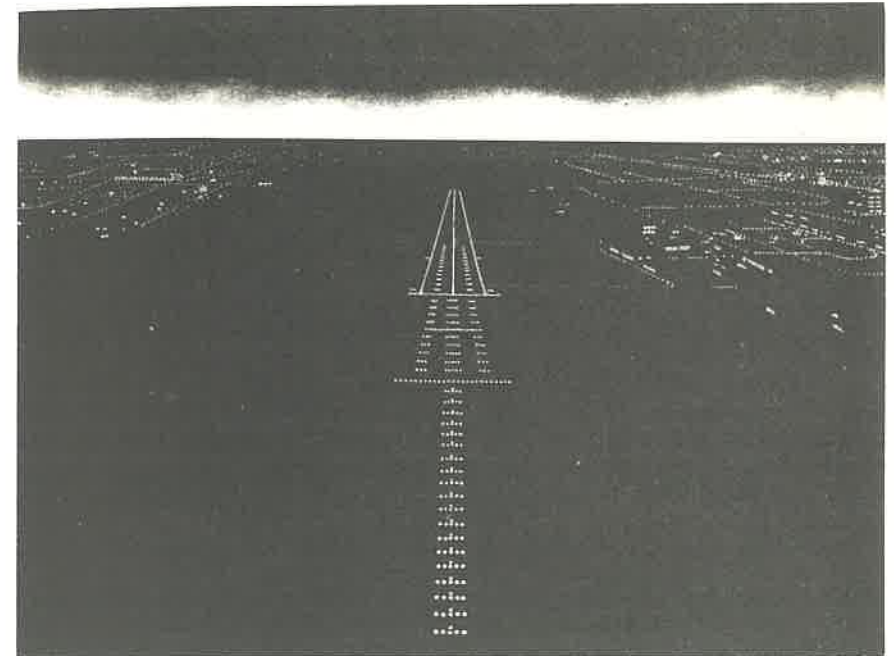
CARLOS ROBERTO MACIEL LEVY

A PROPÓSITO DA CRÍTICA E DOS MEIOS AUDIOVISUAIS

Mais do que se possa julgar superficialmente, as radicais transformações operadas pelo progresso tecnológico no campo e no modo de exercício das artes visuais, destruindo limitações históricas e proporcionando a revisão imediata de conceitos tradicionais, impuseram o exame do fato estético como fenômeno de comunicação. O que vale dizer, no âmbito da Semiologia, particularizaram-no como um sistema de signos passível de ser estudado no contexto desta conformação específica. Torna-se imperativo, portanto, incorporar ao instrumental da crítica de arte o repertório de conhecimentos pertinentes às várias disciplinas científicas contemporâneas que voltam sua atenção para os modelos comunicacionais, notadamente no que se refere à observação das obras caracterizadas ou dimensionadas pela adoção dos **media** tecnológicos.

A arte de hoje, grosso modo, persiste em elaborar sua prática experimental em torno de duas grandes fontes: o Homem e a Natureza. Considerando as situações que envolvem, condicionam, estimulam, cercam ou organizam estes elementos segundo um quadro de relações possíveis, procura ela investigar e antecipar os problemas essenciais de uma época determinada, na qual aprofundar a consciência de sua ação crítica é também alinhar os argumentos da razão que a justifica. Se tal procedimento nunca esteve de fato ausente no discurso artístico, investido que é como uma de suas prerrogativas fundamentais, não se pode porém afirmar que a ele tenham sido atribuídos em algum momento recursos da ordem dos que hoje possui. E é nesse ponto que a crítica de arte apresenta um sensível processo de defasagem, pela impropriedade dos métodos de análise dos quais ainda se serve.

Um dos equívocos mais claros a ser apontado consiste na precariedade do pressuposto ético que pretende **definir o crítico** (quase sempre ao nível de sua atuação profissional, quantificada) antes de verificar as implicações estéticas que **definirão a crítica**. O que não deixa de ser explicável, na medida em que ao crítico de arte são impostas limitações que via de regra conduzem à sujeição absoluta a concepções meramente externas, suportadas pelos subsídios de uma **praxis** instaurada a partir das contradições de um meio-ambiente culturalmente convencional ou mesmo conservador — o qual, em última análise, não lhe cabe modificar. Contudo, limitações deste tipo são menos importantes do que as conti-



das na crítica de arte em si, que sofre de uma certa inferioridade quantitativa ante o produto artístico.

Enquanto o artista fala de fenômenos e objetos independentes da linguagem articulada, interrogando o próprio universo onde quer que ele se mostre vulnerável à sua percepção e ao seu interesse, o crítico é compelido a exercer-se em função de um objeto que não é mais o mundo, mas sim um outro discurso. Assim, a crítica é uma metalinguagem, uma linguagem segunda que se projeta sobre sua linguagem-objeto, constituída no discurso artístico. Não bastasse para esta distinção o caráter limitado do material crítico (as artes visuais), diretamente oposto ao caráter ilimitado do material artístico (o universo), é certo ainda destacar que o discurso crítico não pode ser compreendido senão como subordinado a seu objeto, visto só poder realizar-se depois dele.

Sendo a arte uma linguagem, baseada em sistemas e classes de signos, seu ser não está na mensagem da qual é portadora, mas sim em seu sistema semiológico específico. Logo, ao crítico compete reconstituir este sistema, procurando elaborar uma outra linguagem que, integrando a maior quantidade possível da linguagem artística examinada, seja capaz de aferir sua validade ao reconhecê-la ou não como um sistema coerente de signos. Individualizando o modelo comunicacional que particulariza sua linguagem-objeto, a crítica exime-se de averiguar o significado dos argumentos dos quais ela faz uso, "... **assim como o linguista não tem que decifrar o sentido da frase, mas sim estabelecer a estrutura formal que permite que este sentido seja transmitido.**" Semelhante método é bem pouco empregado no que diz respeito à crítica de arte como a conhecemos familiarmente ², à qual associa-se por anteposição: nesta, pontifica a obsessão por decodificar a mensagem da obra interpretando-a e, com bastante freqüência, construindo em torno dela um autêntico discurso paralelo, ainda que com isso permaneçam obscuras as relações estruturais que presidem seu sistema de significação.

Interessa-nos aqui, principalmente, apenas colocar em questão o problema da crítica aplicada às obras de arte que têm nos meios audiovisuais não somente seu canal, mas também o agente de sua possibilidade de multiplicação mecânica. Três **media** incluem-se nesse caso e reivindicam presentemente posição predominante enquanto veículos de transmissão de mensagens estéticas: dois deles, o filme super-8 e o vídeo-tape, podem ser inicialmente relacionados num campo homogêneo, desde que possuem em comum, como característica diferencial básica, a capacidade de registrar o movimento real instituído como unidade de significação ³; menos completo sob este aspecto, o audiovisual por sua vez permite a articulação mutável dos significantes propostos numa mensagem primeira. No entanto, é evidente que todos reúnem graus aproximados de complexidade, já que asseguram ao artista, pelo recurso simultâneos a códigos verbais e visuais, maior autonomia no trabalho de ordenação da informação estética.

Parece conveniente, antes de considerações particulares, estabelecer algo como um programa que identifique em cada **medium** algumas das inúmeras características gerais que, isentas de controle imediato, influirão na construção de uma dada mensagem. Ora, é fato que os meios de comunicação de massa não o são por si mesmos, dependendo de sua inserção num determinado circuito ideológico que os aproxime ou distancie da tipologia de uma cultura de massa. No que diz respeito à situação



tecnológica de cada um, ao perfil que possuem enquanto veículo, podem no máximo ser considerados potencialmente de massa, visto que lhes será vedado manter processos de comunicação deste tipo se ignorarem a heterogeneidade dos repertórios culturais de seus eventuais receptores. O video-tape, por exemplo, é parte integrante do complexo técnico da televisão, alinhado portanto, em sua origem, aos **mass media**. Mas, na medida em que nele sejam firmados discursos de notação estética, desvincula-se do circuito que o condiciona pela imposição de obediência a uma categoria de comunicação inicial pré-determinada. Tal distinção, é claro, não será meramente mecânica; qualquer mensagem estética, formalizada por meio do vídeo-tape, poderá sem dúvida ter seu alcance ampliado, desprezada qualquer hipótese de decodificação compatível, mediante o uso que dela fará a televisão: do receptor solitário (quem sabe, no íntimo um adepto pós-moderno da antiga fruição contemplativa . . .?) aos milhões de espectadores, e não mais que espectadores, perplexos ante a intromissão incompreensível e, por isso mesmo, inexplicável e inadmissível.

Ao ter requisitada sua atenção por objetos significantes que não podem ser vistos apenas como materialmente visuais, nem simplesmente como portadores de mensagens a serem descobertas e explicadas, posto que envolvem uma rede de relações lógicas que em si constitui a razão estética do que lhe é proposto, a crítica define-se e assume o compromisso de uma atitude intelectual bem demarcada. Qual será então a habilitação do crítico de arte, senão um método também definido em sua proposição de análise meticulosa e abrangente, para enfrentar questões que transcendem uma ordem de conhecimento que acentue reflexões estritamente empíricas? O problema, aliás, seria mais extenso e profundo, desde que examinar a obra é de certo modo examinar o discurso que sobre ela desenvolveremos. Vista deste modo, a tarefa do crítico reveste-se aos poucos de imensa responsabilidade, em especial entre nós, onde talvez mais do que em qualquer outro lugar, por motivos que não cabem ser discutidos no presente texto, será impossível aferir a validade das linguagens que nos são submetidas por nosso tempo se não nos reservamos a obrigação de estudá-las no contexto mesmo ao qual são intrínsecas. Tanto mais se aceitamos que, no plano da recepção, a obra nada mais é do que a leitura que dela se faz.

NOTAS

1 Roland Barthes, **Que é a Crítica?**, in *Estruturalismo*, Antologia de Textos Teóricos, Portugália Editores, Lisboa, 1968, p. 364.

2 Que “. . . consiste em julgar e apreciar as obras recentes para por a claro as escolhas do público (função ligada à instituição jornalística) . . .”, Gerard Genette, **Estruturalismo e Crítica**, op. cit., p. 368.

3 A esse propósito, ao nível da estética, ver resumo das posições de Souriau, Bergson, Engels, Sartre, Merleau-Ponty, Bachelard, Basch, Marangoni e outros, comentadas por Frank Popper, in **Naissance de L'Art Cinétique**, Gauthier-Villars, Paris, 1967, pp. 194-199.

MARC BERKOWITZ

ARTE LATINO- AMERICANA: DA NECESSIDADE DE ASSUMIR UMA POSIÇÃO

Nos últimos anos pude viajar bastante por alguns dos países latino-americanos: convidado para participar de júris, em missão do Itamaraty, ou mesmo trabalhando como intérprete em conferências internacionais. Aproveitando sempre estas viagens para estudar o ambiente artístico, para conhecer os artistas e as suas obras. Pouco a pouco fui chegando à conclusão de que a arte latino-americana estava passando por um processo de amadurecimento que hoje lhe deveria permitir — se houvesse a infra-estrutura para isso — de aparecer em todas as partes do mundo em pé de absoluta igualdade.

Que significa infra-estrutura neste caso? Vejamos o Brasil como exemplo. As duas cidades principais, Rio de Janeiro e São Paulo, já possuem um número razoável de bem instaladas galerias. Outras cidades como Brasília, Recife, Salvador, Belo Horizonte, Porto Alegre, Curitiba, etc. já estão começando a tê-las. As mesmas cidades — com algumas exceções — possuem museus bastante importantes, que colaboram plenamente com as atividades artísticas — mesmo que nem sempre de acordo com critérios verdadeiramente profissionais. E artistas de talento é que certamente não faltam. Como também está começando a surgir um grupo, mesmo que ainda relativamente pequeno, de colecionadores sérios, bem informados, com um gosto pessoal e seguro.

Porém existe o outro lado da medalha. Galerias bem instaladas, sim.

Mas promovendo sobretudo as artistas de valor comercial certo, para ter o seu lucro garantido. E se entre os artistas "estabelecidos" existem alguns que são bons, isto não significa que a maioria não seja ruim. E os bons e os ruins alcançam no mercado nacional preços completamente irreais, que nada têm que ver com cotações internacionais. A crítica de arte freqüentemente se omite — quando não entra na engrenagem comercial — mas a verdade é que apesar do relativamente muito espaço (comparado com outros países) que os jornais lhe dão, a sua influência é muito limitada. Como promoção um parágrafo numa crônica social vale muitas vezes mais que um artigo inteiro de uma coluna de arte.

Claro que esta situação também existe em outros países, tanto da América como da Europa. Mas na Europa e na América do Norte existem um certo equilíbrio. Equilíbrio que acredito que reside nos números. Há tantas galerias, tantos "marchands", tantos críticos e tantas revistas de arte, que existe uma possibilidade de escolha. Sem falar na tradição, no ambiente, que faz com que o público esteja acostumado a ver, a escolher e a comprar. Sem falar na tradição do mecenato que deu à Europa muitas das obras maestrais da arte universal, que possibilita aos Estados Unidos de ter toda uma rede de museus incríveis, de fundações e de coleções particulares mirabolantes e que algum dia reverterão ao povo. Esta tradição existe em grau menor na Argentina, na Colômbia, no Peru — mas infelizmente não existe no Brasil.

Nos Estados Unidos grande parte do movimento artístico e cultural se deve à iniciativa privada, de indivíduos ou de grupos. Na América Latina a participação do Governo é sempre muito maior, já que freqüentemente o Governo representa a única fonte de dinheiro necessário para todas estas atividades. Nos Estados Unidos as universidades desempenham um papel importantíssimo na vida das artes: através de seus museus e salas de exposições, os seus departamentos de arte, a "instituição tão positiva do "visiting professor" e do "artist in residence" — e também como compradoras de obras monumentais para colocação no "campus". Os departamentos de arte nem sempre criam artistas, mas criam uma camada interessada, com mentalidade aberta e sobretudo com conhecimento de causa. Os museus dos Estados Unidos, a qualquer hora, vivem repletos, e exercem um sem número de atividades interconectadas — exemplo que felizmente alguns dos museus brasileiros já estão seguindo.

Quando falo da maturidade da arte latino americana, quero também dizer que esta arte deveria e mereceria ter uma penetração muito maior no resto do mundo. Passando quase dois meses da primeira metade do ano em Nova York, pude verificar que, empenhando-se mais, a arte latino americana em geral e a brasileira em particular, poderia penetrar muito mais, e sobretudo de maneira mais contínua. Para isto, além do apoio do Governo (imprescindível no começo), precisa de uma mudança de atitude tanto do artista como do "marchand". Os artistas latino americanos que residem nos Estados Unidos em geral formam os seus próprios "ghettos", queixando-se ao mesmo tempo da discriminação praticada contra eles pelas galerias, pelos museus, pelos artistas norte-americanos. Mas acontece que os artistas latinos que vão a Nova York falo em Nova York porque é o grande centro — não se dão o

trabalho de realmente aprender o inglês, de estabelecer contato com seus colegas locais, e assim automaticamente gravitam para um grupo de artistas que está nas mesmas condições. Formam as suas colônias, não se integram, e vivem se queixando. Uma certa discriminação, quase automática, sempre existirá, de parte a parte. Nós o vemos perfeitamente aqui no Brasil, quando um artista estrangeiro vem expor, mesmo quando se trata de um artista muito bom. A não ser que tenha boas relações aqui, a exposição fica às moscas, as vendas são mínimas, os próprios colegas não se interessam, nem para ver o que o outro está fazendo. Isto, infelizmente, é bastante típico do Brasil. Porque eu vi, por ocasião de exposições de artistas brasileiros organizadas por mim no exterior, como era grande o interesse despertado, sobretudo entre os artistas.

A arte de cada país da América Latina possui as suas características próprias, sobretudo naqueles países que já tiveram culturas indígenas altamente desenvolvidas antes da conquista pelos espanhóis. Essas características merecem e devem ser preservadas. Não se trata de coisa fácil. Colocar certos valores específicos em nível universal é algo que poucos artistas conseguem, sem recorrer ao folclore e ao pitoresco. Mas existem também muitos traços comuns, originando-se da semelhança dos problemas materiais, políticos e sociais; da dependência de tantos anos das inovações que vinham da velha Europa, e mais recentemente dos Estados Unidos.

A própria Bienal de São Paulo resolveu encarar a realidade e reservar um lugar de destaque à arte da América Latina, através de sete salas especiais de sete dos melhores artistas do continente, além das salas oficiais regulamentares. Claro que será um bom começo, mas o importante será dar continuidade a um tal movimento. Mas sempre surgem problemas. O Governo brasileiro financia a organização de coletivas de artistas brasileiros no exterior, com resultados bastante promissores. Ao mesmo tempo resolve cobrar uma taxa de 110% sobre o valor das obras de arte que entram no Brasil. Em outras palavras, um artista brasileiro pode expor e vender nos outros países, enquanto que o artista estrangeiro nem pode mais pensar em vir aqui. Onde é que fica então o intercâmbio artístico e cultural? Além de expor as suas obras, o artista de fora quer pelo menos ter a chance de vender.

É preciso assumir uma posição. Para isso precisamos conhecer-nos melhor, aqui na América Latina, para poder agir de maneira mais concentrada, coerente e unificada. Esta coerência deve começar em casa, com o descarte de falsos valores, com um maior incentivo ao intercâmbio, com uma atuação mais unificada no sentido de mostrar obras dos artistas latino americanos nos grandes centros artísticos do mundo.

Não é uma tarefa fácil, mas mesmo assim acho que é uma tarefa que vale a pena empreender. Os museus da América Latina não poderiam formar uma entidade para trabalhar em conjunto? Os "marchands" não poderiam formar uma associação latino americana promovendo os seus artistas de maneira mais ordenada e em toda a América? Os críticos de arte membros da Associação Internacional de Críticos de Arte não poderiam também formar uma Associação Latino Americana, isto talvez como resultado de um Congresso Latino Americano de Críticos de Arte? Possibilidades não faltam. Para assumir uma posição é preciso agir.

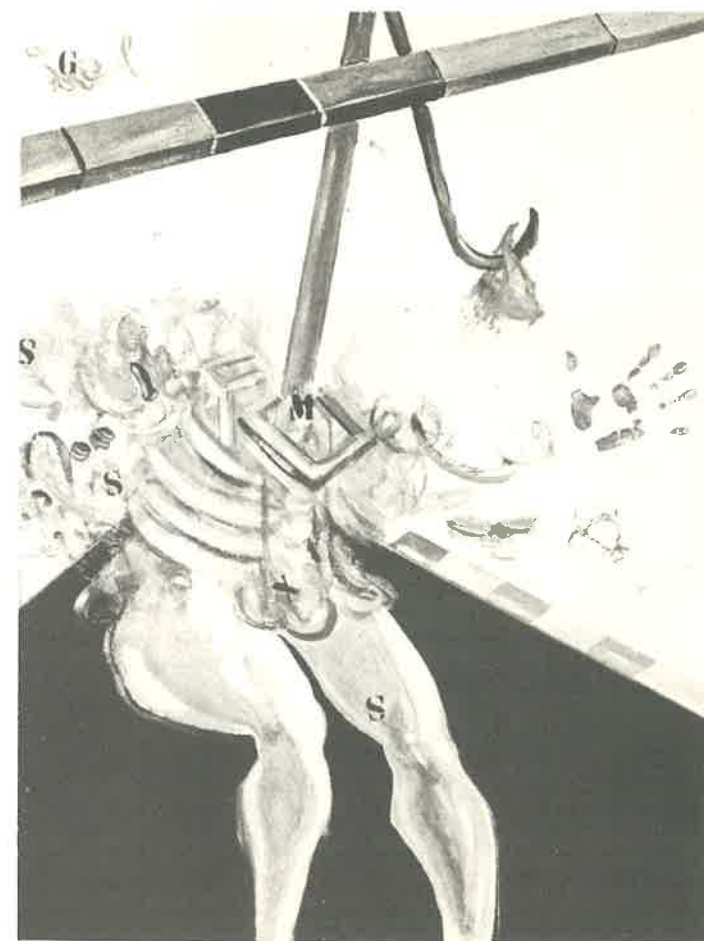
FRANCISCO BITTENCOURT

SALÃO DE ARTE MODERNA: REFORMAR PARA SALVAR

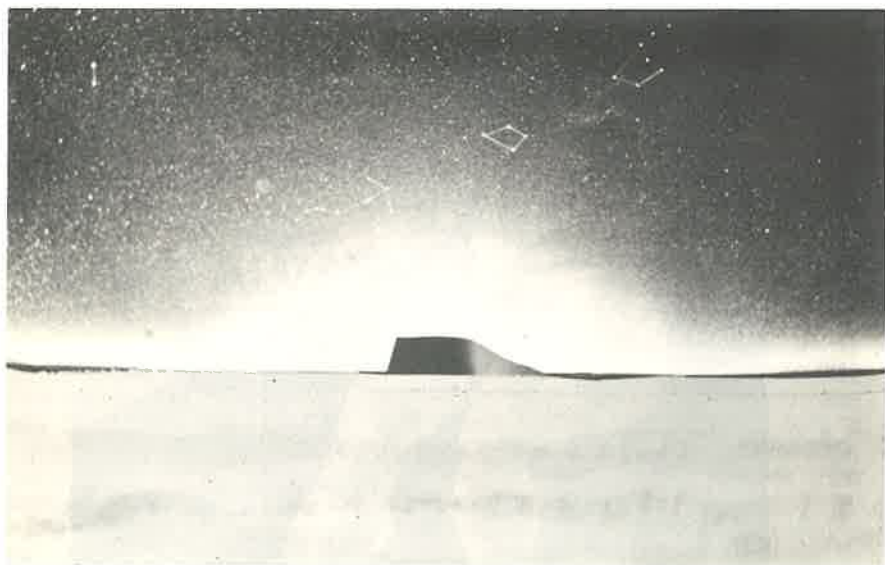
O Salão Nacional de Arte Moderna nasceu com a Lei 1 512, de 19 de dezembro de 1951, "para atender às necessidades da evolução das artes plásticas no Brasil". Dez anos mais tarde, essa lei foi modificada pelo Decreto 108 (3.11.1961), que criava um novo regimento para a Comissão Nacional de Belas Artes, o órgão encarregado de estudar, planejar e aplicar as diretrizes atinentes ao campo específico das artes plásticas.

Passaram-se 24 anos desde que foi criada a lei, e 14 desde que o Decreto 108 esboçou uma pálida mudança na conjuntura de um estatuto que, aos poucos, tornou-se caduco, não comportando mais toda a ampla gama de interações em que se desenvolve a arte contemporânea. Por isso se faz urgente, e cada vez mais patente a cada novo Salão, a necessidade de uma reforma radical desses instrumentos oficiais. Já em 1957 o crítico e historiador de arte Clarival do Prado Valladares, então membro do Conselho Federal de Cultura, foi incumbido de apresentar a respeito do assunto um estudo à Comissão Nacional de Belas Artes, mas parece que seu trabalho não encontrou eco.

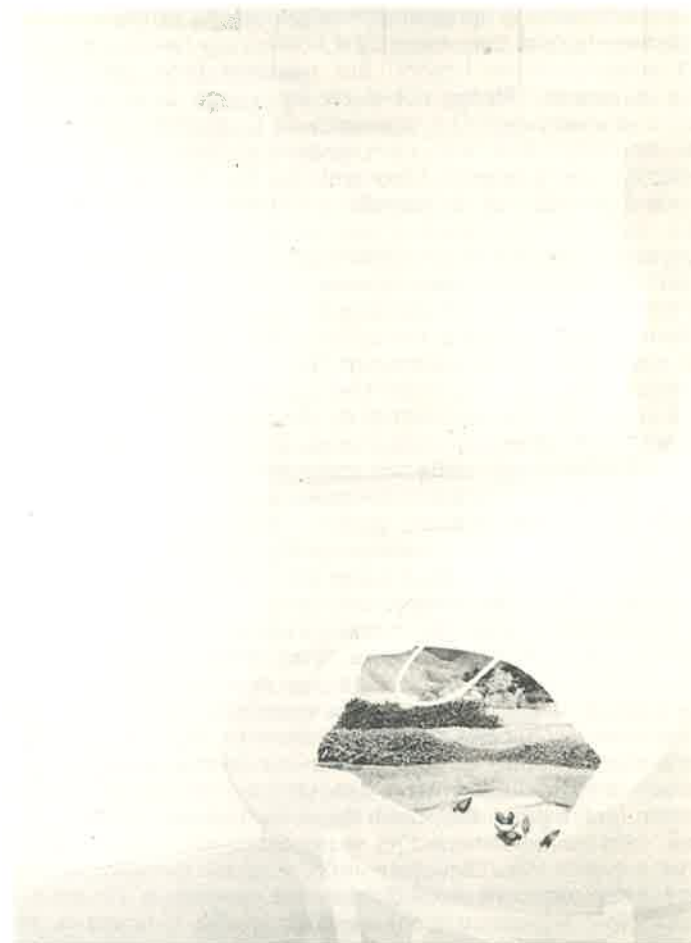
A matéria voltou à estaca zero e, em julho de 1970, o Ministro da Educação e Cultura pediu informações à Comissão Nacional de Belas Artes sobre o andamento dos salões (acadêmico e moderno), tendo ela sugerido que o Conselho Federal de Cultura preparasse um novo estudo. No ano seguinte constituiu-se um grupo de trabalho destinado a formular



SANDRO DONATELLO TEIXEIRA
PINTURA, 1975
ISENÇÃO DE JURI



INÁCIO RODRIGUES
PINTURA, 1975
PRÊMIO DE VIAGEM AO PAÍS



VILMA MARTINS
DESENHO, 1975
PRÊMIO DE VIAGEM AO ESTRANGEIRO

um anteprojeto de reforma da Lei 1 512. É esse documento que elimina a dualidade de salões existente desde 1951 e cria em seu lugar uma Comissão Nacional de Artes Plásticas e um Salão Nacional de Artes Plásticas, "destinado a apresentar, em exposição pública, obras de artistas brasileiros de qualquer expressão criativa no terreno das artes plásticas". O anteprojeto se baseou em relatório feito pelo crítico Jayme Maurício, intitulado "Notas sobre os equívocos a serem sanados pela nova lei a ser aprovada". O anteprojeto do Conselho Federal de Cultura e a análise de Jayme Maurício, com severas críticas aos critérios adotados até agora, tiveram parecer favorável do Sr. Afonso Arinos de Mello Franco, da Comissão de Legislação e Normas do Conselho Federal de Cultura.

A partir de então, todos os interessados (artistas, críticos e o público em geral), começaram a esperar pela mudança. O anteprojeto, porém, não foi transformado em lei até o momento e acaba de se realizar mais um Salão de Arte Moderna no velho estilo, com o mesmo sistema de júri, de premiação e de montagem extremamente deficientes. Nunca como nesta mostra de 1975 ficou tão evidente a deterioração da qualidade dos envios. Dos poucos isentos de júri presentes, um número mínimo é verdadeiramente representativo, a maioria dos ausentes sendo os de melhor qualidade, o que pode ser constatado nas várias exposições que fazem em galerias comerciais e na própria progressão de sua obra. Dos artistas novos e pesquisadores, pode-se dizer que nenhum concorre ao Salão. A vanguarda mais exigente consigo mesma está totalmente ausente. O sistema acirrado de disputa por prêmios já sem muito significado ou apenas simbólicos não tem qualquer sentido para os criadores de vanguarda. Para eles, a arte é um processo de introspecção, de formação de idéias, de elaboração e, finalmente, se possível, de amostragem, mas nunca de concorrência, de jogo de prestígio e de cartas muitas vezes marcadas, onde para se tirar um prêmio ou uma isenção de júri (forma totalmente obsoleta de reconhecimento de valor), o artista tem de se transformar em cabo eleitoral de um ou de outro candidato ao júri, e em que um artista muitas vezes bisonho e principiante é premiado só porque tem prestígio social ou acesso às colunas sociais. Aos jovens exigentes, que pesquisam muitas vezes em silêncio por anos a fio sem querer se expor a esse desgaste inútil e glória transitória, não interessa mais tal tipo de concurso. O que eles querem é ver seus trabalhos passados pelo crivo de uma análise séria e não concessiva, de um júri atualizado e com disposição para enfrentar a ira dos carreiristas sempre presentes nesse tipo de promoção.

É de se perguntar se mesmo com a nova lei vai ser possível criar um salão desse tipo, que atraia outra vez os bons artistas, capazes de transformar o evento em algo verdadeiramente representativo dos novos rumos da arte.

Há fatores positivos e negativos no anteprojeto de lei que deverá ser apresentado ao Congresso Nacional para aprovação. Entre os positivos destacam-se o fim das isenções e a indicação de dois membros do júri (que passará a ser composto de cinco) na própria ficha de inscrição do artista; nos negativos inclui-se a fusão do salão acadêmico com o moderno, como se ainda fosse passível de discussão na época em que vivemos a produção de um grupo que se apega irracionalmente ao passado e tenta subsistir através de meios oficiais. Por que não abolir simplesmente

o apoio governamental aos infrutíferos e inúteis debates que certamente ocorrerão dentro de um corpo de jurados composto de membros "modernos" e "acadêmicos"? A última esperança de alguns dos interessados no futuro Salão Nacional de Artes Plásticas é que os "acadêmicos" desistam finalmente de concorrer. Uma esperança, aliás, que acho que não se confirmará com facilidade.

O esvaziamento da mostra pode ser constatado de ano para ano. O XXIV Salão de Arte Moderna, inaugurado na data prevista, coisa que não acontecia há muito tempo, atingiu o auge desse processo: apenas 116 artistas selecionados — cortado um número muito pequeno de inscritos — e a fuga em massa dos isentos de júri. O fenômeno é dos mais sérios e representa, de fato, um protesto dos artistas contra a situação vigente no Salão, cujo regimento rígido não comporta qualquer tipo de experiência. Sabe-se, por exemplo, que a secretária do Salão teve ordem de não receber inscrições de audiovisuais, por esse tipo dos mais atuais de pesquisa artística não estar previsto no regulamento. Naturalmente não foi criado qualquer problema para a secretária, porque nenhum autor de audiovisual se apresentou com qualquer trabalho. Os artistas mais jovens já sabem que o Salão Nacional de Arte Moderna como está não lhes é propício, e que os júris, em geral tão benevolentes com um tipo de arte de desconversa e que não pretende chegar ao cerne de nenhuma questão mais séria, usaria de todo o rigor e saberia brandir a lei que rege o concurso se por acaso um audiovisual conseguisse se infiltrar e chegar até o estágio de seleção.

É nessa contradição que vive o atual Salão de Arte Moderna. A crise que o mina é extensiva a todas as promoções do gênero, que terão de se renovar urgentemente para poderem continuar servindo aos fins para os quais foram criados, isto é, fazer da arte um meio de comunicação e entendimento entre as pessoas, e canalizar, mostrando, a força criadora dos verdadeiros artistas. Alimentar essa crise, ou não falar dela — como se não existisse — seria apressar a morte de instituições que ainda podem prestar alguns serviços. A Bienal de São Paulo vive no momento o mesmo dilema e terá também de ser reestruturada de cima abaixo para sobreviver. Exemplo evidente de que ainda se pode fazer renascer o interesse pelos salões — com júris e prêmios — é o último Salão de Verão, realizado em março de 1975 no MAM do Rio. Seus promotores resolveram abrir o regulamento permitindo a inscrição para todos os artistas, inclusive os já premiados, aos quais o estatuto anterior vedava automaticamente a entrada. Isso veio salvar a coletiva de uma queda definitiva no vazio. O concurso despertou imenso entusiasmo em todo o território nacional. O espantoso número de 1 020 inscritos foi uma aclamação à nova mentalidade instaurada e serviu também de teste para as intenções e a seriedade dos organizadores.

O nosso principal salão precisa igualmente mostrar que deseja de fato se renovar. O anteprojeto de lei preparado pelo grupo de trabalho acima citado procura sanar as deficiências mais graves e renovar a filosofia da exposição, embora ainda não tenha encontrado a fórmula ideal que tantos desejam, de uma mostra que instigue a criatividade em vez de reprimi-la. Se o Congresso Nacional votar a nova lei ainda este ano, estará prestando um grande serviço às artes no Brasil e evitando que a promoção oficial se transforme definitivamente numa estrutura inútil e para uso de apenas uma meia dúzia de eternos diletantes.

JACOB KLINTOWITZ

APONTAMENTOS SOBRE A ESTRUTURA DA OBRA DE ARTE CONTEMPORÂNEA

A obra de arte é centro de discussões e as publicações de massa aproveitam as suas possibilidades para aparentes imagens de um mundo em dissociação. E a arte se presta admiravelmente para isso. Todos os dias surgem novos gurus, teóricos de uma "arte morta" e artistas premiados defensores de uma arte morta. E em tudo há um diálogo impreciso de citações e epigramas, onde a verdade e a mentira convivem com tranqüilidade. Mas Ezra Pound, tão indevidamente invocado, já havia dito: "a linguagem nebulosa dos trapaceiros serve apenas a objetivos temporários".

Há modificações na arte contemporânea, como em tudo de nosso período. Em "Arte e Comunicação" falei das diferenças de consumo de energia existente nos últimos períodos humanos. O problema da arte não é diferenciado dos problemas de nossa época. A arte nunca foi uma filha sem paternidade. A expressão humana acompanha as transformações sociais. E como os homens procuram o seu caminho e as nações prendem a respiração tentando não perder o pé nesses oceanos violentos. Também a arte procura a sua realidade.

Essas anotações sobre a estrutura da obra de arte contemporânea podem ser úteis para os interessados. As modificações da estrutura da obra de arte contemporânea são significativas como análise das tendências da nossa época. Penso que pela sua observação cuidadosa teremos muito de nossa época. Penso que pela sua observação cuidadosa teremos muito de nossa época revelado. O espaço em Picasso, o caminho de Mondrian, a cor inexistente de Israel Pedrosa são elementos fundamentais para uma tomada de consciência, a partir da forma.

O HOMEM SOL

Os copêrnicos do homem já nasceram. E já venceram. Apenas muitos ainda não se aperceberam disso. O homem não é mais o centro de um sistema planetário. A Terra não é mais a casa confortável realizada à imagem do próprio homem. Modificou a posição do homem dentro de seu planeta. Hoje habitamos um mundo que não é mais feito à nossa imagem e semelhança. Em palavras claras: o antropomorfismo chegou ao fim.

A arte contemporânea está plena de exemplos do que eu digo. Nos últimos anos foi possível até inventar um nome para um movimento literário inexistente, "nouveau romain". Como movimento literário nunca existiu. Como realidade ideológica, idem. A única característica pela qual foi possível juntar uma série de romance e textos, foi a clara intenção de seus autores de não mais realizarem um trabalho antropomórfico. O que se não tem, talvez, realizado as melhores obras do século, tem uma significação cultural profunda. A descoberta básica é a fornecida pelo escritor Alain Robbe-Grillet: "ora, o mundo não é nem significante nem absurdo. Ele é, simplesmente, em todo caso, é isso que ele tem de mais notável. E de repente essa evidência nos atinge com uma força contra a qual não podemos mais nada. De um só golpe, toda a bela construção se esboroa: abrindo os olhos para o imprevisito, experimentamos, mais uma vez, o choque dessa realidade obstinada que pretendíamos ter dominado. A nossa volta, desafiando a matilha de nossos objetivos animistas ou protetores, as coisas estão aí. A superfície delas é nítida e lisa, sem brilhos duvidosos ou transparências, toda a nossa literatura ainda não conseguiu preencher o menor dos cantos dessas coisas, nem atenuar a sua menor curva".

Isso quer dizer que a montanha não é nobre, que o leite deixa de ser puro ou o silêncio trágico. Essas são características humanas e nós não podemos colocá-las fora de nós. O que é do homem pertence ao próprio homem. Não à montanha, ao leite, ao silêncio. Se nós jogarmos essas características em cima deles, estaremos criando um mundo à nossa imagem e semelhança. Teremos todos uma casa confortável. Estaremos em clima agradável e seguro como o mundo que nos cerca. E o teremos, logicamente, amenizado.

Essa paz falsa da ilusão, é o que a arte contemporânea recusa. E recusa porque o homem chegou nessa recusa. Nem interessa, no momento, discutir quem chegou primeiro e se, mais uma vez, terá a arte desempenhado a sua função de desbravadora. O homem chegou no momento exato de descobrir novamente, na sua história, as coisas. Isto é, o que existe. Sem atenuações, sem véus. O que existe está aí em sua realidade, em si mesmo. Pode ser duro para nós, mas não teremos mais o consolo de um acordo com o que existe. Existe independente de nós. Existe por si mesmo, independente de nosso olhar inteligente.

Essa redescoberta do objeto coloca o homem perante si mesmo, por sua vez. Se ele não está no seu lugar confortável, se as coisas não são feitas à sua imagem e semelhança, se a realidade apresenta-se sem desculpas, o homem está só. Não tem muletas. Não creio que esse violento choque com a própria realidade humana deixe de ser fundamental. Ele é uma característica do homem contemporâneo e está marcando a sua vida.

Em termos imediatos encontramos na arte uma descritiva que pode ser o retorno ao naturalismo. Mas as descrições do romance moderno, por exemplo, não caracterizam um naturalismo, com a sua tentativa de colocar a vida e a natureza como ela é. Isso já foi deixado para a fotografia há muito tempo. Se é que é possível a reflexão sobre a realidade nestes termos. Na discussão do realismo e do naturalismo caímos sempre na interferência do agente investigador e descritor. Até mesmo na ciência, aliás.

Mas há uma descritiva nova na arte. Ela não começou hoje. Apenas agora começa a revelar-se conscientemente e como um objetivo em si mesmo. Mas o que representará, na realidade, quando um escritor como Robbe-Grillet, para ficar no exemplo já citado, descreve uma corda em seus mínimos detalhes? Está tentando mostrar a crua realidade das coisas, independente da significação que os homens possam dar a ela. Uma pedra é um assento, um pára-sol, o que o homem lhe der como significado. Mas para Robbe-Grillet é sobretudo uma pedra, independente do homem e do pensamento humano.

Há então uma descritiva que se diferencia do naturalismo e do realismo, como o entendido até agora. Não se trata, talvez até, do próprio homem, mas do pioneirismo em relação a um planeta desconhecido. Essa descritiva não é privilégio da literatura. Ela ocorre em todas as artes. Não somos ingênuos suficientemente para imaginar no nosso tempo uma obra inteiramente não antropomórfica. Mesmo nos teóricos da estética, isso é um processo em elaboração. E não é por Robbe-Grillet ter formulado com clareza o assunto que o seu livro será superior ao de Camus.

É preciso distinguir as tendências e a estabilidade. Mesmo, como no caso, quando as tendências são acentuadas, fortes, capazes até de serem codificadas, há um longo caminho de transição quando as formas conviverem, inclusive, numa mesma obra. O que é válido para a literatura é válido para as outras artes, também. O que seria nas artes plásticas as longas e constantes inserções e descrições de materiais? Há artistas cuja obra possui como tema a própria disposição de materiais. Não há mais nada. Nenhuma proposição senão uma composição de vários tipos de terra.

Na música temos encontrado a criação de grupos instrumentais cujo uso, muitas vezes, é a constatação de sua pura realidade. Sem nenhuma outra pretensão que o dizer: "veja é assim que um ferro, ao bater noutro ferro, soa". Aliás, na música, os exemplos modernos da pura descrição são tão grandes que basta olhar as listas de sucesso dos últimos anos.

Há alguns anos atrás tornou-se moda os artistas colocarem em exposição objetos aparentemente sem nexos como cadeiras, pratos, roupas. Não criaram obras de arte, mas serviram como verificação de um estágio da descoberta do homem sobre o mundo. No insólito de uma cadeira apresentada como um quadro, como uma "obra de arte", preten-

dia-se, muitas vezes sem a própria consciência do artista, que o espectador tomasse consciência de uma realidade objetiva. Ele, espectador, havia dado uma função "cadeira", mas se tratava de uma coisa, independente disso.

Esse homem, não mais centro de seu pequeno mundo planetário, trouxe uma conseqüência espetacular: o homem passou a descobrir e a pesquisar o seu verdadeiro espaço. Temos então um homem à procura de sua dimensão. Não há mais pontes entre ele e as coisas e, por sua vez, não há mais pontes entre um homem e outro homem. Isso não significa a incomunicação total, mas que o homem descobre um núcleo de solidão em si mesmo que é a sua verdadeira realidade. O homem não tem mais pontes entre si e as coisas, e o homem não tem mais pontes entre si mesmo e os outros homens. Não há mais alibis.

Para um homem sem alibis, que descobre o seu próprio espaço, está reservado um destino glorioso, mas solitário. Porém, o conhecimento do fato de que o homem descobre o seu verdadeiro espaço e só através desses conhecimentos percebe ser possível uma relação com o outro homem e consigo mesmo, explica muito do que está acontecendo nos nossos dias. É mais fácil entender muitos dos acontecimentos culturais e psicológicos se tivermos a consciência desse processo de transformação, deixando de lado razões situadas dentro dos critérios de análise sócio-econômicos mais tradicionais.

NOVA UNIDADE

As idéias clássicas de unidade de tempo e espaço estão de tal maneira abandonadas que aqui não parece ser o lugar ideal para nos ocuparmos delas. Idéias abandonadas pela sociedade moderna que se desenvolve segundo outras coordenadas. Quem pensaria em unidade de tempo cronológica para uma obra de arte após a descoberta do inconsciente e sua realidade ao espaço de uma cidade, quando os acontecimentos são simultâneos no espaço da Terra? Acho melhor constatar numa breve frase a verdade: a unidade do homem é outra.

O tempo como passado, presente e futuro não existe mais para o homem. Isto é tão óbvio que tenho medo do meu texto parecer antigo. O homem vive simultaneamente todos os seus períodos pessoais. No "agora" não sei qual dos meus momentos estou vivendo. O único critério que eu poderia estabelecer seria o da pura ação. Mas, como no caso presente, uma ação de reflexão impede que eu estabeleça coordenadas.

Poderia falar na ciência, mas não é o nosso caso. E não começou com Einstein. Qualquer físico ou professor de ciência de nível secundário estabelece relações de tempo capazes de deixar uma pessoa desprevenida em perplexidade. E as relações tempo-espaço são por demais exploradas em artigos de ciência popular para nos ocuparmos delas aqui. Apenas

justifico, porque abordo o problema do ângulo exclusivamente cultural.

Mas o homem vive os seus vários tempos e espaços simultaneamente e isso afeta a sua expressão cultural. No cinema a técnica de intercalar passado e presente já é propriedade até de filmes "classe C". Na literatura há muito que os vários planos do tempo e do espaço estão abolidos. O conto moderno liquidou completamente o princípio, meio e fim. Passo rapidamente por essas constatações. Simples dado à memória do leitor, pois são assuntos integrados já na sua existência cotidiana.

Mas não só o tempo cronológico e o espaço modificaram-se como coordenadas do homem. A sua noção de verdade, também. A verdade foi substituída pela significação. Não interessa apenas o dado objetivo da realidade, mas de que maneira ele foi recebido pelo homem. Não importa mais o que houve propriamente, mas de que maneira isso veio a repercutir no ser humano. Desta maneira, além do tempo e espaço clássicos terem sido abolidos, também a possibilidade objetiva encontrou sua derrota.

Desta maneira as unidades que poderiam servir de parâmetros da obra de arte modificaram-se completamente. Não importa mais a unidade de tempo e espaço e nem mesmo a verdade objetiva. Os planos do real e do imaginário são igualmente válidos e o reino do sensorial torna-se matéria prima de primeira qualidade. Eu não diria que se trata da oposição entre romantismo e classicismo, pois me parecem que entram novos elementos na história da cultura que ainda não ganharam a sua denominação.

Mas rompidas as unidades, vive o homem no limbo do novo encontro com o humanismo. E como poderíamos, participantes do processo, estimuladores e recebedores de toda a ação, poder falar com clareza no humanismo que chega e que, provavelmente, só o conseguiremos viver em parte mínima. E no limbo da transição, que analisamos em mais detalhes noutro ensaio*, o homem procura uma resposta, entre outras, no seu sensorial. Mas também isto lhe falha.

Contudo a medida tem sido o homem e sua possibilidade de percepção. Quando o homem encontra a si mesmo num deserto de onde desapareceram a sua casa planetária confortável, as suas coordenadas tempo-espaço, a sua crença nas filosofias racionalistas capazes de responderem as perguntas possíveis, num mundo que aceita a indeterminação, este homem solitário procura um mínimo de verdade na sua percepção. É o que, ele pensa, lhe resta. Mas a percepção falha.

A via de conhecimento através da percepção é limitada aos nossos sentidos, não tem possibilidade de tornar-se em leis gerais e, quando muito, uma brincadeira de satisfação infantil. Hoje esta percepção, como em outros períodos, pode ser alterada a ponto de ser possível confundir o homem com uma pequena máquina composta de símbolos químicos e impulsos elétricos.

Se as unidades que coordenavam a ação humana entraram em colapso com a nova sociedade e as opções que se colocam são inteiramente outras, se as saídas aparentes ligam-se ao romantismo sensorial do eu-sentimento-verdade, na arte o reflexo disso é não só imediato como (pode ser verificado historicamente) precursor da atual situação. E pelo estudo da arte contemporânea é possível dizer com precisão o que

* "Arte e Comunicação"

vai pelo espírito humano e até prever um pouco de seus próximos passos.

Mas o que será essa obra de arte nos tempos contemporâneos? Como verificar as suas mudanças e em que ela se diferencia do que houve até agora? Nós falamos em obra de arte e há muita gente que não aceita esse termo. Ao mesmo tempo falamos em forma e estrutura e, além de termos discutíveis, nós os usamos com várias significações e como sinônimos num único texto. Impossível fugir a essas ambigüidades. O que falamos é um pouco de passado, presente e futuro. Quem pode anotar sobre arte sem fazer prospectiva?

Nós não podemos usar com mais rigor as palavras **obra, estrutura e forma**. A contribuição que podemos dar ao leitor é mostrar como, nas circunstâncias atuais, algumas realidades parecem constantes. Apenas isso. Não é muito, mas não é, também, empulhação. E tateando a realidade, como todos tem feito, talvez sirva como alguns pontos onde o tatear mostra um pouco da forma que se esconde e que acabará por compor a imagem de nossa época e do futuro.

A FORMA E A ESTRUTURA

Posso começar por uma frase que me agrada muito: a magia morreu. E quero continuar por uma que me agrada mais ainda: a magia acaba de nascer. E não estou fazendo jogo de palavras, mas colocando o problema básico da arte contemporânea. Há novas formas para encantar o homem consciente, há novas formas para o seu conhecimento. As velhas formas, se fossem feitas hoje, serviriam apenas aos homens adormecidos.

Há uma nova ordem nas coisas e uma nova sociedade procura o seu caminho entre o cheiro das bombas e ameaça de destruição. Depende apenas de nós todos a morte ou a vida. Mas a vida nunca mais será o que foi. E, em termos de forma e estrutura, alguma coisa começa a se evidenciar. A primeira delas é que desapareceu a magia do envolvimento. O homem sente a magia do pleno conhecimento.

Bertold Brecht disse: "... o plano de fundo toma posição frente aos acontecimentos que se desenvolvem no palco; os atores não se metamorfoseiam completamente, mantendo, pelo recurso da crítica, uma distância em relação aos seus personagens."

De agora em diante, não se permite que o espectador se contente em entrar nos personagens, em se abandonar às reações afetivas sem utilizar seu espírito crítico (e, portanto, sem tirar dessas reações afetivas lições práticas). A representação submete a ação e a fábula a um processo de distanciamento. É este distanciamento que possibilita a compreensão: não é verdade que renunciamos ao menor esforço para compreender as coisas que "simplesmente acontecem"?

O que nos interessa no texto acima é exatamente a colocação da necessidade absoluta de compreensão por parte do espectador e da ausência de magia. Não entro nos detalhes e nas técnicas necessárias

para isso. É o ponto de vista do autor. Trata-se de um artista que se recusa ao jogo da magia. Quer que seu público entenda os personagens e os acontecimentos do ponto de vista crítico e não apenas emocional. Não concordo apenas com sua última frase. Imagina ele que apenas os artistas estão preparados para o acontecimento, quando se trata de uma tendência da época tanto na sua arte, o teatro, quanto nas outras.

Mas Brecht coloca a verdade que a sua intuição artística lhe transmite. Acabou um período e ele tem consciência disso. Não apenas no teatro, mas em tudo começará um distanciamento crítico, não só dos intelectuais, mas do público. O homem quer compreender e, da mesma maneira como nas escolas dissecam as estruturas animais, no campo da cultura, procura-se as estruturas básicas.

Se mais não fosse, o homem da psicologia contemporânea quer saber o porquê de suas reações. O homem que estuda psicologia, sexo, sistema de vendas, reações humanas e está a par do resultado da última batalha do último conflito realizado ainda ontem, este homem não se contenta mais com a simples magia da identificação com os personagens. Ele quer os bastidores. E para Brecht os bastidores começam nos próprios atores, encarregados a cada momento de dizerem ao seu eventual público: vejam, isso não é a sério, essas pessoas não existem, mas existem apenas essas situações protótipos e cabe a você reagir ou não, mas já não podem dizer que desconhecem, veja, essas pessoas não existem . . ."

Mas o teatro é uma expressão, entre tantas. Teve um homem como Brecht que dizia, alto e em bom som, o que pensava. O mesmo se passa em outras expressões. Nós já falamos do caso do antropomorfismo e da literatura. Também nela os escritores rompem a narração para dizer coisas, fazer comentários, comentar os próprios personagens. A ilusão da existência daquela trama toda é quebrada. Você é chamado a todo momento à realidade que se trata de um livro escrito com a imaginação de um homem e lido com a imaginação de outro homem. Só que, agora, com a consciência clara dos dois. O jogo tácito da cultura, do "eu aceito que ali é um castelo da Dinamarca, apesar de ser um prédio qualquer do Rio de Janeiro", está em decadência. O jogo é diferente.

Cada vez mais o homem quer apenas emocionar-se com a arte. A emoção não está nunca afastada da obra de arte, nem está afastada que a maneira de compreender uma obra é através das possibilidades sensíveis que esta obra nos traz. Trata-se de uma linguagem que estabelece seu código próprio de compreensão. Não é possível entender uma música com explicações verbais, como também não é possível sentir uma pintura com uma explicação verbal. Podemos apenas descrever a música e a pintura. Contudo, há um novo elemento nessa emoção e nessa relação homem-obra e é este novo elemento o objeto desses apontamentos.

Este é um ponto sutil da questão que deve ser entendido com clareza. O homem não passa, subitamente a perceber a obra de arte em termos intelectuais. Ela se remete à sua sensibilidade e continuará fazendo a mesma coisa. Mas no aceitar essa emoção, no fruí-la, o homem busca mais um elemento de compreensão da obra e de compreensão de si mesmo. Desta maneira é possível dizer que ele busca cada vez menos emoção e mais consciência, se tivermos a capacidade de entender consciência num sentido muito alto.

A situação do homem moderno tem trazido alguma confusão num mundo onde, muitas vezes, os próprios informadores tem fontes superficiais. Mas, de imediato, a situação descrita gera uma percepção histórica. Depois que Delaunay trabalhou com o contraste simultâneo e trouxe esse conhecimento para a clara consciência do homem contemporâneo, nós podemos olhar para os pintores que lhe antecederam com uma visão mais profunda. Essa atitude outra coisa não é que a atitude tradicional do homem preparado culturalmente, capaz de valorização histórica. Não é novidade senão no aumento da quantidade de pessoas capazes dessa visão histórica.

A outra posição, que é realmente a novidade, é obrigar a obra de arte a procurar o caminho de, além de remeter-se ao sensível do homem, remeter-se à sua consciência. Como é possível uma obra ser completa em si mesmo e, ao mesmo tempo, mostrar ao espectador os seus bastidores? Há aí um problema diretamente ligado às suas estruturas. Como uma forma pode realizar essa dupla função?

No teatro o problema foi colocado com clareza por Brecht que ia ao ponto de exigir da expressão uma função de desencadeadora de processos sociais, bastante duvidosa: "o mundo atual só pode ser descrito aos homens de hoje se lhes for apresentado como transformável". É frase perigosa, pois pode exigir uma função panfletária da obra que só se torna possível quando é própria do temperamento do artista. Não pode ser regra geral.

Umberto Ecco, um dos teóricos da obra de arte contemporânea, não apresenta a solução do problema, mas a equaciona, em dois momentos, com relativa clareza:

"... que não é desordem cega e incurável, a derrota de toda possibilidade ordenadora, mas a desordem fecunda, cuja positividade nos foi evidenciada pela cultura moderna: a ruptura de uma Ordem tradicional, que o homem ocidental acreditava imutável e identificava com a estrutura objetiva do mundo . . . Ora desde que essa noção se dissolveu, através de um desenvolvimento problemático secular, na dúvida metódica, na instauração das dialéticas históricas, nas hipóteses de indeterminação, da probabilidade estatística, dos modelos explicativos provisórios e variáveis, a arte não tem feito outra coisa senão aceitar esta situação e tentar como é sua vocação — dar-lhe forma."

ou:

"O modelo de uma obra não reproduz uma suposta estrutura objetiva das obras, mas a estrutura de uma relação frutiva; uma forma é descritível somente enquanto geradora da ordem de suas próprias interpretações e é bastante claro que, assim fazendo, nosso proceder se afasta do aparente rigor objetivista de certo estruturalismo . . ."

Portanto, cabe ao artista descobrir a forma capaz de satisfazer o homem contemporâneo. Se considerarmos o teatro contemporâneo, o cinema e as próprias artes plásticas, parece que o caminho não está tão distante. Alguns depoimentos de arquitetos importantes do nosso século sobre o assunto, são esclarecedores, por ser a arquitetura uma arte essencialmente social e participante:

Mies Van Der Rohe: "Foi minha convicção crescente que não podia haver arquitetura em nossa época sem a aceitação prévia desses novos

desenvolvimentos científicos e técnicos. Nunca me afastei dessa convicção. Hoje, como há muito tempo, acredito que a arquitetura pouco ou nada tem a ver com a invenção de formas interessantes ou com nossas inclinações pessoais. A arquitetura verdadeira é sempre objetiva e é a expressão da estrutura interior do nosso tempo da qual ela se origina."

Walter Gropius: "Mesmo assim deve ser nosso objetivo mais alto produzir esse tipo de homem capaz de visualizar uma entidade, ao invés de se deixar absorver demasiado cedo pelos canais estreitos da especialização. Nosso século tem produzido milhões de especialistas: abramos caminhos agora para os homens de visão."

Frank Lloyd Wright: "Considerai a casa como máquina onde viver, mas considerai também que arquitetura começa onde esse conceito de casa termina. Toda vida é máquina, em um sentido rudimentar, contudo, a máquina não é vida de nada."

Le Corbusier: "...esses prismas são de tal ordem que a luz os detalha claramente. Essas relações não dizem respeito a nada necessariamente prático ou descritivo. Elas são uma criação matemática de vosso espírito. Elas são a linguagem da arquitetura. Com materiais inertes, dentro de um programa mais ou menos utilitário que vós transcedeis, estabelecesteis relações que me comoveram."

Oscar Niemeyer: "Dentro dessa arquitetura procuro orientar meus projetos caracterizando-os sempre que possível, pela própria estrutura. A arquitetura nunca baseada nas imposições radicais do funcionalismo, mas sim na procura de soluções novas e variadas, quando possível, lógico, dentro do sistema construtivo. Isso sem temer as contradições da forma com a técnica..."

É possível agora uma compreensão maior do que seja a estrutura da obra de arte contemporânea. É uma estrutura que coloca o seu esqueleto do lado de fora, mas que ao mesmo tempo é uma obra completa. O artista brasileiro, Israel Pedrosa, exemplo de artista visual contemporâneo, apesar de apresentar a sua obra realizada com verdadeiros requintes orientais, curiosamente, deixa marcado, através da própria trama pictórica, a estrutura de sua obra. É como se fosse um peixe com a forma de peixe, e completo em si mesmo, mas, ao mesmo tempo, mostrando sua espinha ao espectador. E isso, sem por um momento sequer, deixar de ser o peixe que conhecemos.

Ao começar esses apontamentos era minha intenção registrar, ao final, alguns "objetivos transitórios", mostrando como a má compreensão do exposto tem levado alguns artistas e críticos à irresponsabilidade cultural e à pura e simples exploração comercial das necessidades de expressão do homem contemporâneo. No caminho da pura manifestação psicopatológica há ainda muito a ser dito. Porém verifico que esses apontamentos e outros textos que tenho escrito são mais do que suficientes para o leitor poder distinguir entre o trabalho verdadeiramente criador e severo, e as brincadeiras promocionais de uma época em transição. Se com esses apontamentos breves não conseguimos deixar claro a diferença entre uma obra séria e uma brincadeira, então realmente eu me expressei muito mal e, todos nós, o leitor e eu, temos tão pouca sensibilidade que jamais distinguiremos a vocação do homem dos simples "objetos temporários".

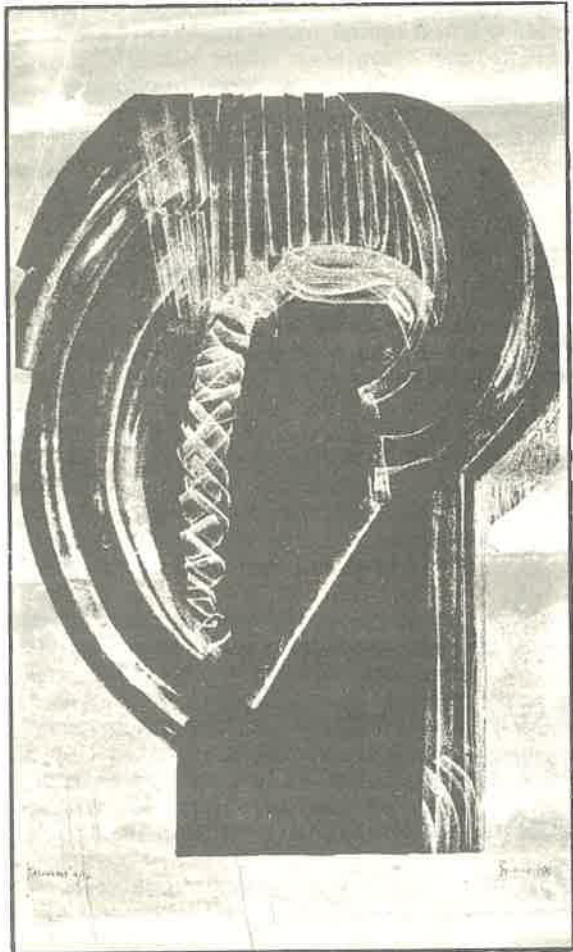
LISSETTA LEVI

AS GRAVURAS BRASILEIRAS NA ALEMANHA EM 1975

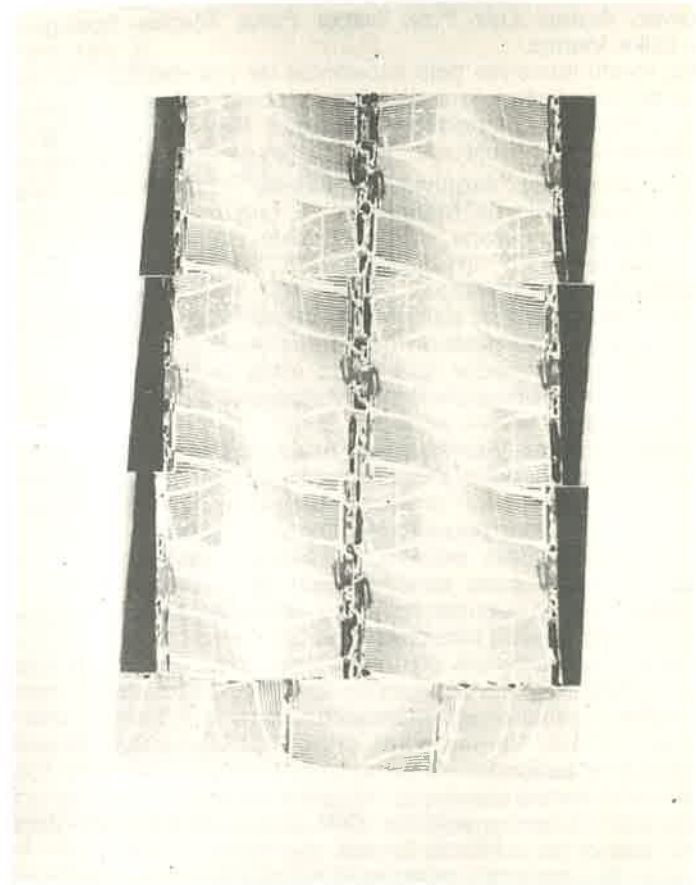
Várias vezes tive o prazer de organizar, sob os auspícios do Itamarati, exposições de gravadores brasileiros em diferentes países, como a Itália, Austria, Israel e a Grécia. Este ano, foram escolhidas, pela Embaixada em Bonn, duas cidades da Alemanha: Bremen e Mannheim. Em Bremen, as obras foram expostas nos "Arquivos do Estado" e, em Mannheim, no "Kubus", que é o Centro Cultural.

O critério por mim adotado na seleção das gravuras foi o de que as obras abrangessem tendências diversificadas de alto nível artístico, para mostrar na Europa a variedade das nossas técnicas e a perfeição com que são executadas. Não obstante as influências estrangeiras nos primórdios da nossa forma (como, por exemplo, a de Johnny Friedlander) os gravadores brasileiros sempre procuraram a sua própria linguagem.

Nas conferências que proferi em Bonn, Bremen e Mannheim, frisei que, enquanto nos outros países os gravadores são todos também



MARIA BONOMI
XILOGRAVURA, 1971



THEREZA MIRANDA
PHOTO ETCHING, 1974

pintores, no Brasil isso não acontece. Eles se dedicam unicamente à gravura.

Os artistas escolhidos foram dezenove: Edith Behring, Ruth Bess Courvoisier, Zoravia Bettiol, Maria Bonomi, Hanna Brandt, Anna Bella Geiger, Marcelo Grassmann, Odetto Guersoni, Carlos Evandro Jardim, Juarez Magno, Paulo Menten, Theresa Miranda, Massuo Nakakubo, Fayga Ostrower, Arthur Luiz Piza, Isabel Pons, Marília Rodrigues, Iazid Thame e Gilka Vianna.

Todos foram louvados pela excelência de sua técnica. Grande público visitou as exposições para estudar as obras expostas. Muitas foram adquiridas pelos mais importantes Museus Alemães. Uma gravura de Thereza Miranda está hoje na "Kunsthalle de Bremen, outra de Ruth Bess Courvoisier nos "Arquivos do Estado", em Bremen, um Juarez Magno na "Kunsthalle de Mannheim" e fará parte de uma exposição itinerante através da Europa. Uma obra de Fayga Ostrower e uma de Odetto Guersoni foram destinadas como "os presentes do ano" no "Kunstverein de Mannheim".

Muitos colecionadores particulares admiraram e adquiriram as obras dos nossos gravadores, pedindo que essas exposições fossem repetidas. Houve até um colecionador que, tendo visto as obras na televisão em Berlim, viajou expressamente para Mannheim a fim de adquirir uma gravura de Isabel Pons!

Constatou-se com interesse que havia nas exposições trabalhos de iniciadores da arte brasileira, como Marcelo Grassmann e Edith Behring e obras de artistas jovens como Juarez Magno e Evandro Jardim. Observou-se também que as artistas Fayga Ostrower e Maria Bonomi, internacionalmente reconhecidas pelas suas xilogravuras, passaram a técnicas diferentes. Fayga às suas delicadíssimas serigrafias e Maria às suas sinuosas lithos. Especialmente louvadas foram as líricas fotografuras de Anna Bella Geiger e de Theresa Miranda.

Wilhelm Eisenbarth, um dos mais apreciados críticos de Mannheim, escreveu no "Mannheimer Morgen": "Qual é a característica desta exposição? A força sensual e espontânea das cores e o domínio das diferentes técnicas gráficas. Vemos obras primas de lithografia, xilografia, gravura em metal e serigrafia. O tema apresentado não é tão importante quanto o meio da apresentação. É justamente isso que caracteriza a articulação gráfica contemporânea. O figurativo está ao lado do abstrato e o lirismo da cor ao lado das formas geométricas. Todos são legítimos depoimentos de uma arte contemporânea que esses gravadores têm em comum".

E no "Weser Kurier", Bremen, escreve num longo artigo intitulado "O Alto Nível da Gravura Brasileira". "É interessante ver os contrastes nesta exposição. Enquanto Marcelo Grassmann grava fantástico cavaleiros e animais, figuras legendárias que nos levam a sentir a Idade Média, Massuo Nakakubo consegue, com as suas linhas sobrepostas, severos efeitos geométricos. Na frente das cores de fogo de Fayga Ostrower, se observa a obscura água de Marília Rodrigues; perto dos luminosos relevos de Arthur Luiz Piza — se encontram as gravuras de Juarez com os seus trapos esvoaçantes . . ."

Como podemos constatar, os críticos, como o público, sentiram a nossa gravura. Identificaram-se com ela num relacionamento não apenas formal mas num perfeito entrosamento.

GERALDO EDSON DE ANDRADE

PINTURA POPULAR: A AUTENTICIDADE DE SER

A exposição "Instinto e Criatividade Popular", realizada em março/maio do corrente ano no Museu Nacional de Belas Artes, reabriu um tema controverso em torno do **que é e quem faz** pintura popular no País.

A parte as deficiências (ou interferências), que foram muitas e graves, como a omissão de pelo menos dez bons artistas que se dedicam ao gênero, a iniciativa deu um primeiro passo oficial no sentido de agrupar uma série de pintores ligados ao que se costuma chamar primitivismo.

O esquema original, elaborado pelo crítico Jayme Maurício, até então um estudioso dos nossos movimentos vanguardistas ("É preciso desmistificar logo. Talvez por conhecer bem de perto as chamadas **vanguardas** brasileiras é que estou procurando provocar uma sacudida pictórica", conforme acentuou em entrevista), era o de mostrar, como amplo painel, o que se faz no Brasil em matéria de pintura popular, sem rigor crítico a fim de dar uma grande abertura às várias correntes de pintura ingênua e onírica e, dessa maneira, abrir um debate, já que esse tipo de arte, amplamente consumida, esbarra ante opiniões conflitantes da crítica de arte.

De um lado, os que a apóiam como manifestação genuína da criatividade nacional, senão a mais pura e espontânea, isenta das incômodas influências alienígenas, às quais estão atadas a nossa vanguarda; do outro, um radicalismo que leva à sua renegação, como arte de efeito fácil, comercializada, artificialmente decorativa, às vezes beirando voluntária e involuntariamente o **kitsch**, visando a um consumo imediato.

As opiniões não puderam ser confrontadas por ocasião da mostra do MNBA porque a proposta de Jayme Maurício acabou sendo desvirtualizada: em vez de uma amostragem completa, para a qual foram recolhidos perto de 500 trabalhos em várias capitais brasileiras, somente foram expostos 162 quadros, assim mesmo após um crivo de uma comissão seletiva composta de sete membros. Como complemento, numa tentativa frustrada de elevar o nível da exposição (pelo menos é o que se imagina), trabalhos de crianças e doentes mentais, advindo daí uma confusa mistura de proposições, dificultando ainda mais a compreensão dessa arte conhecida sob diversas rotulações — **primitiva, ingênua, naif, popular, onírica, instintiva, autodidata, insita** (conforme foi adotada na Trienal de Arte Primitiva de Bratislava, Tcheco-Eslôvquia).



HEITOR DOS PRAZERES
PINTURA, 1966

ECLETISMO INTENCIONAL

À primeira vista, a espontaneidade do desenho infantil e a espantosa liberdade criativa do doente mental possuem pontos de contatos no que tange à forma. A criança cria sob excepcionais condições, livre e precocemente como lhe convém, inimitável quanto ao desenho ou os "rascunhos", primeiras manifestações artísticas que lhe são incutidas nos jardins de infância e escolinhas de arte, quando também desenvolve sua própria técnica — pintura a dedo, de cavalete, desenho a lápis cera e a lápis de cor, a guache e nanquim, em cada uma deixando desordenadamente suas próprias emoções e personalidade.

O futuro artístico de uma criança cresce ou decresce na proporção do estímulo, pois o ensino, além de um passatempo ameno e sempre agradável, contribui para sua educação motora e estimula os reflexos; enfim, uma arte pedagogicamente válida, mas que não vai além disso e nem ambiciona a mais.

No caso dos doentes mentais, o desenho e a pintura — ou a gravura e a escultura —, implicam num novo processo, já com finalidade terapêutica, na tentativa de penetrar no subconsciente perturbado do enfermo, cujas imagens levaram um grande estudioso do assunto, como C.G.Yung, a agrupá-las como arquétipos, como vimos há pouco ilustradas por trabalhos do acervo do museu do Centro Psicanalítico D. Pedro II, do Engenho de Dentro, na mostra "Imagens do Inconsciente", no MAM do Rio de Janeiro.

Como assinala a Dra. Nise da Silveira, criadora desse museu, no catálogo de apresentação, "não têm medida as profundidades da psique que a produção plástica livre de esquizofrênicos nos poderá vislumbrar. Fragmentado o ego, desorganizadas as funções de orientação do consciente, caídos os diques que mantinham o inconsciente à distância, revela-se a psique subterrânea, deixando descoberta sua estrutura básica e permitindo que se tornem perceptíveis seus processos arcaicos de funcionamento dos quais se originam os temas míticos (mitologemas)".

Dentro da anormalidade psíquica, esses doentes (artistas?) poderiam integrar-se às correntes contemporâneas de arte, caso não conhecessemos a finalidade terapêutica de sua criação.

A inclusão desses dois tipos de pintura longe de complementar a mostra "Instinto e Criatividade Popular", não só a levou intencionalmente a um ecletismo de gosto duvidoso, como deixou em suspenso as discussões prometidas, cujos resultados poderiam, quem sabe, levar a crítica de arte — assim como o público e os próprios artistas —, a encerrar a arte ínsita brasileira sob uma nova dimensão, mais racional e menos dialética.

POPULAR OU INGÊNUA?

Tematicamente, quase todos os artistas populares brasileiros têm a mesma preocupação: a captação da paisagem, de animais, da vida campestre, de festas e danças dramáticas, cenas e figuras típicas de cada região a que pertencem, num estilo sem rebuscamento, primário como forma, mas no conteúdo exprimindo o que se costuma definir como "expressão da alma do povo".

Essa pintura, muitas vezes onírica e fantástica, sem ilusão de espaço e profundidade, profusamente colorida, alegre e denunciatória, não se envergonha de sua brasilidade, como toda a criação que vem das raízes e, em consequência, atinge ao universal. Exemplos? Muitos, como o pioneiro José Bernardo Cardoso Júnior, o Cardosinho, único artista brasileiro do acervo da austera Tate Gallery, de Londres (muito antes de Sergio Camargo, de quem a galeria adquiriu a pouco um dos seus relevos); Heitor dos Prazeres, feliz combinação de sambista e pintor, com suas figuras em plena evolução (e nenhum outro pintor brasileiro captou o samba com tanta autenticidade); Pedro Paulo Leal, com uma incrível imaginação; Maria do Santíssimo, trazendo seus pitorescos desenhos, originalmente decorações de baús, com folhagens e bichos; Julio Martins da Silva, criando o irreal da realidade, deliciosas cenas citadinas que somente existem numa mente pura; Maria Auxiliadora Silva, impregnando sua pintura de relevos, unindo grotesco e instinto, tão liberta como José Antonio da Silva, expressão de pintura caipira, tipicamente paulista, como são os sambas de um Adoniran Barbosa.

A rigor, no Brasil, não se faz pintura primitiva na sua acepção, com a exceção dos nomes acima e de uns poucos mais, já que a pintura popular encontra-se numa fase confusa e atada a diversas rotulações, muito mais modismos do que rótulos. Há mesmo os que, para não caírem num academicismo rançoso, forçam uma deformação esteticista, em busca, de autenticidade, do documental e do meramente folclórico. O resultado nem sempre é positivo, mas nem por isto pode-se renegar a maioria da pintura popular que se faz no país. Ela é importante — senão no todo, porém em parte — pela narrativa brasileira e, principalmente, pela documentação visual de usos e costumes regionais que o tempo inapelavelmente destruiria em contato com o avanço tecnológico cada vez mais crescente, que não alcança somente os grandes centros, também as pequenas localidades de onde, aliás, vem a maioria dos pintores do gênero. O pintor, então, tem outra função além daquela de pintar, ou seja, a de documentar visualmente sua região, suas raízes.

Nessas raízes estão germinadas também suas aptidões artísticas, não importa que elas se transformem à proporção que aumentem seus contatos com meios culturais elevados — esta uma contingência imposta pela aceitação de sua pintura e a consequente absorção por parte das galerias que começam a exigir mais e mais para abastecer o mercado.

O bom pintor popular, claro, não se submete a tais condições, a não ser quando é iludido em sua boa fé — caso de Chico da Silva —, pois inserido na ingenuidade criativa (falamos do artista ainda em estado puro, como foi Chico da Silva quando descoberto por Chablos, ou como é, na atualidade, Júlio Martins da Silva deslumbra-se com as perspectivas comerciais e rende-se à voracidade que o mercado de arte impõe.

Classificados de ingênuos estão elementos de classes financeiras abonadas, dotados de lastro cultural respeitável, distorcendo propositadamente o desenho, usando conscientemente cores em estado puro "como quem não sabe pintar" (muitos dos quais realmente não sabem) e insistindo num falso folclore para ser mais autêntico.

Mas tais recursos não são prerrogativas somente da pintura popular. Também estão presentes na criação erudita, porque ser artista plástico, hoje, é notícia social, dá status — como anteriormente ser romancista e ter um livro publicado, com vistas à noite de autógrafa. Trocando a noite de autógrafa pelo vernissage, o resultado é o mesmo. Afinal, ser autêntico num país como o Brasil não totalmente liberto culturalmente, "porque é submisso aos padrões estrangeiros de criação", há certas vantagens em copiar a espontaneidade que vem do povo, nem que seja adotando pseudônimos ou invocando origem plebéia no intuito de melhor vender seu trabalho "primitivo".

A música popular está cheia de exemplos: já que se consome o samba de Nelson Cavaquinho, compõe-se a seu estilo; é preferível dizer-se nascido na Gamboa, reduto de grandes sambistas, do que no Leblon, pois nesse bairro a maioria torce o nariz para o samba, que é "coisa de crioulo", preterido pelo som universal, de preferência com pronúncia inglesa. Não é à toa que a bossa nova jamais chegou ao povo, a parte a importância que teve no desenvolvimento de nossa música. Influenciada pelo jazz harmonicamente, acabou florescendo mais nos Estados Unidos e, de lá, através de alguns brasileiros (João Gilberto, Astrud Gilberto Donato e outros) tentando penetrar aqui.

Não estaria acontecendo a mesma coisa com a nossa arte?

LIÇÕES DO MESTRE VENTURI

Há cerca de 40 anos (1936), Lionello Venturi publicou a sua "História da Crítica de Arte". Hoje, quando a crítica de arte alcança uma posição quase profissional no Brasil, parece oportuno traduzir alguns trechos do livro para a revista CRÍTICA DE ARTE, neste esforço de reedição empreendido pela ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE CRÍTICA DE ARTE.

"O historiador de arte que deseja reforçar a sua cultura fixando-se em torno dos problemas da arte, encontra-se imediatamente defronte à estética. Porém se aprende uma estética individual, a adota com fervor e a aplica mecanicamente, o efeito obtido será deplorável. O conhecimento da estética, como de qualquer disciplina de ordem espiritual, só pode ser histórico. A história da estética, principalmente de Baumgarten até Croce, é estudo indispensável ao historiador de arte. Isso o livrará de preconceitos vulgares e o colocará em condições favoráveis para ter boas intuições estéticas (. . .).

IDENTIDADE DA HISTÓRIA DA ARTE E DA CRÍTICA DE ARTE

Na França, chamam geralmente críticos de arte aos que escrevem nos jornais acerca das exposições da atualidade, e historiadores de arte a quem escreve sobre arte antiga. Distinção um tanto confusa, pois induz aos críticos ignorarem a história e aos historiadores a carecerem de crítica. Se, por sede de objetividade, Michelet disse que a história "é testemunho e não juiz", e se pronunciar um juízo sobre uma obra de arte é geralmente do domínio da crítica, o simples bom senso permite compreender que o próprio testemunho necessita julgar para compreender. Não é possível fazer história política sem experiência política (. . .)

No período positivista, foram escritas histórias da filosofia sem tomar como base nenhum princípio filosófico; confundiram o descobrimento da verdade e a idéia arbitrária e sem conseqüência. Do mesmo modo, a história da arte necessita a consciência da autonomia da arte e uma experiência concreta de arte, para discernir se um quadro ou uma estátua são obras de arte, criações artísticas ou apenas atos racionais, econômicos, morais ou religiosos. Por outro lado, como poderia um crítico compreender uma obra de arte sem incluí-la na atividade de seu autor, sem colocá-la em relação às demais obras de tendências semelhantes ou opostas, sem fazer história, em suma? Um crítico que julga uma obra de arte sem fazer sua história, julga sem compreender. A cisão entre a história da arte e a crítica de arte é o mais grave dos erros.

Croce deu a teoria da identidade da história da arte e da crítica de arte nos seguintes termos: "A crítica de arte parece embaraçar-se com antinômias semelhantes às que, anteriormente, teve de formular Emmanuel Kant. De um lado, a tese: Uma obra de arte só pode ser entendida e julgada reduzindo-a aos elementos de origem. Logo uma boa demonstração: Se não se faz isso, uma obra de arte é arrancada ao conjunto histórico a que pertence e perde sua verdadeira significação. Porém a esta tese se opõe a antítese não menos enérgica: Uma obra de arte só pode ser entendida e julgada em si mesma. E aí, também segue a demonstração: Se não se faz isso, a obra de arte não será uma obra de arte porque seus elementos dispersos se agitam também na alma de quem não é artista. Artista é unicamente aquele que encontra a nova forma, isto é, o novo conteúdo que é a alma de uma nova obra de arte".

A solução da antinomia exposta anteriormente é esta: uma obra de arte tem seu valor assegurado por ela mesma, porém, esse "Eu" de uma obra de arte não é algo simples e abstrato, uma unidade aritmética; é, ao contrário, algo complexo, vivo, um todo composto de partes. Entender uma obra de arte é entender o todo em partes e as partes no todo. E só se conhece o todo através das partes (primeira proposição), só se conhecem as partes através do todo (segunda proposição). A antinomia é do tipo kantiano; a solução é hegeliana.

Esta solução estabelece a importância da interpretação histórica e a verdadeira crítica estética coincidem.

DEFINIÇÃO DO GOSTO

História e crítica de arte convergem, pois, até essa compreensão dá obra de arte que não se produz sem o conhecimento das condições de sua aparição; que não é compreensão e sim juízo. O juízo é a meta da história crítica da arte. Para Kant, para quem toda a intuição sem conceito é cega e todo conceito sem intuição é vazio, é no juízo onde se realiza o pensamento concreto sobre arte.

Esquemáticamente, pode representar-se o juízo artístico como a coincidência do conceito universal de arte e da intuição da obra de arte. Porém é uma representação esquemática. Limita suas possibilidades à afirmação: este quadro é uma obra de arte, ou a negação correspondente: este quadro não é uma obra de arte. A história crítica da arte está muito longe de conformar-se com isso. Absorve em seu juízo todas as condições através das quais a imaginação de um artista se sublimou no universal da arte. Essas condições, são as "partes" de que fala a antinomia de Croce, isto é, os elementos históricos da obra de arte. Sem o conhecimento dessas condições, a história da arte não é possível. Essas condições podem ser representadas como esquemas ou como símbolos. São esquemas quando provêm do conceito de arte, como passagens do universal ao geral, como encaminhamento até o caráter individual da arte. São símbolos quando se convertem em suportes da intuição, quando partem da intuição para ajustar-se ao conceito. Esquemas e símbolos são, pois, abstrações que já não são nem universais nem individuais, e sim medidas entre o conceito universal e a obra de arte individual.

Um historiador se encontra ante uma pintura na qual reconheceu o caráter de uma obra de arte. Analisa os elementos que a constituem, nota que representa a Virgem e o Menino Jesus e se pergunta se o pintor inspirou-se no ideal transcendente da Mãe de Deus ou concentrou sua atenção no que de eterno tem o sentimento maternal. (...) A imagem também pode ser vista segundo seus contornos, sua construção interior, ou segundo a luz e sombra que caem sobre ela. Seus elementos podem estar coordenados entre si ou subordinados a um deles que desempenha um papel principal. Sua postura pode sugerir repouso, ou movimento. E assim sucessivamente. O que importa aqui é sublinhar que maternidade ou divindade, repouso ou movimento, coordenação ou subordinação, plasticidade ou jogos de luz, fundo abstrato ou fundo real, imagem destacada ou sumida na atmosfera, são esquemas ou símbolos que condicionam, interpretam, acompanham o processo seguido pelo crítico para passar da intuição dessa pintura à consciência de seu valor artístico. Enquanto o crítico se demora nos esquemas e nos símbolos, o juízo é incompleto. O crítico está ainda no processo de reconstrução da obra, isto é, no momento analítico da crítica, e seus esquemas ou símbolos não justificam pelo conceito universal de arte, e sim pela relação entre o seu modo de sentir os aspectos da obra de arte e o modo em que os sentiu o artista. Por alguns desses esquemas, o crítico

sentirá simpatia; por outros, antipatia. Se não tem suficiente prudência chamará a uns de qualidade, aos outros de defeitos. Pouco a pouco, porém, defeitos e qualidades, luzes e sombras, encontrarão na imaginação do crítico uma harmonia própria. Ele reconhecerá, então, que a pintura é uma obra de arte, e o juízo crítico estará completo. Porém enquanto dura o processo, evoluirá no mundo do gosto.

O processo de criação do artista é análogo. Na natureza, preferirá inspirar-se em determinada silhueta ou em determinada árvore; prestará atenção ora a uma linha, ora a uma cor ou mais a uma linha e menos a uma cor ou vice-versa; tomará como material o mármore ou o bronze, o óleo ou a têmpera, segundo sua preferência; escolherá uma luz ora viva e diurna, ora contrastada e noturna. Colocará o seu modo de ver em relação ao seu sentimento, seus conhecimentos científicos, a classe social a qual pertence, as discussões estéticas sustentadas com seus amigos e mestres. Tudo isso não é ciência, nem religião nem estética inseridas na obra de arte, e sim uma maneira de sentir a ciência, a religião ou a estética: é uma preferência individual que não se justifica pelo razoamento e sim pela obra de arte. Uma preferência em arte é sempre o começo da crítica de arte. Porém uma crítica sem idéia universal, um juízo sem pretensão universal, é uma tendência à crítica, um desejo de crítica, um juízo dos sentidos. Ainda assim não é nem arte nem crítica; é um processo, não um resultado; é uma coisa individual que pode pertencer a um grupo de indivíduos: não é crítica, é gosto (...)

PERSONALIDADE DO ARTISTA

O juízo artístico deve considerar a personalidade do artista como um momento da arte universal. Uma personalidade concreta não deve ser sacrificada a nenhuma "lei de arte". Geralmente se considera que, na obra de arte, o caráter individual é efêmero e contingente, e se constroem "leis de arte" cuja observação constituiria o valor eterno da obra de arte. Porém o estudo da história da arte e da história da crítica de arte convence que são justamente as "leis de arte" que têm caráter efêmero e contingente, valendo por um período ou uma escola, porém, nunca para todos os tempos e todos os lugares. São elementos do gosto que, colocados agressivamente em relevo pela personalidade artística de quem os adota, dão a ilusão de serem leis. É, pois, necessário, inverter a relação entre os dois termos. É a personalidade do artista o que marca com características eternas esses elementos do gosto chamados "leis de arte". Somente a intuição da obra de um artista pode fazer-nos ver que sua personalidade é verdadeiramente artística. É uma intuição complexa, o sabemos, cheia de experiências e relacionada com todos os domínios do espírito. Porém se há intuição da arte o juízo sobre a obra não é limitado por nenhuma lei estranha à personalidade. Por conseguinte, a personalidade artística deve ser considerada como sua própria lei."

ROBERTO PONTUAL



**JENNER
OPERÁRIO
ÓLEO S/TELA, 1958**

JENNER- A ARTE MODERNA NA BAHIA

Título da Obra: JENNER — A ARTE MODERNA NA BAHIA — Autor:
Roberto Pontual
Editora: Civilização Brasileira, 1974 — 183 páginas

Para traçar o perfil artístico do pintor sergipano radicado na Bahia, Jenner Augusto da Silveira, e comemorativo ao seu cinquentenário, o autor historia o ambiente das artes plásticas baianas antes e após a eclosão das idéias modernistas, levadas a efeito por um grupo de artistas locais, na década de 40.

O livro inclui um depoimento do próprio Jenner sobre a sua formação a partir da pequena localidade sergipana de São Cristovão, passando por cidadezinhas como Rosário, Itabaianinha, Lagarto, Laranjeiras e, posteriormente, na capital, Aracaju, cujo mural realizado no bar Cacique, é considerado marco da pintura moderna naquele estado nordestino. Complementam a obra de Roberto Pontual depoimentos de Aluysio Sampaio, Sante Scaldaféri, Mario Cravo Júnior, José Pedreira, Lev Smarcesvsky, Carlos Eduardo da Rocha, Calasans Neto, Emanuel Araújo, Jorge Amado, Carybé, Mirabeau Sampaio, Quirino Campofiorito, Antonio Olinto, Dalcídio Jurandir, Alvaro Salema e Carlos Scliar.

O livro contém 121 ilustrações, muitas das quais em cores, reproduzindo pinturas e desenhos de Jenner Augusto, abrangendo um período de trabalho de 1943 a 1973.

CARLOS CAVALCANTI

DICIONÁRIO BRASILEIRO DE ARTISTAS PLÁSTICOS

Título da obra: DICIONÁRIO BRASILEIRO DE ARTISTAS PLÁSTICOS — Autor: Carlos Cavalcanti — Edição: Instituto Nacional do Livro/Ministério da Educação e Cultura, 1973/1974 — 1.º Volume: A/C — 2.º Volume: D/L

Talvez seja a mais ambiciosa pesquisa em torno das artes plásticas em nosso país. Prevista para quatro volumes e sob coordenação do crítico e historiador Carlos Cavalcanti, falecido em 1974, com cerca de 12 mil verbetes e 1.500 reproduções, dois volumes já foram lançados: o primeiro, referente às letras de A a C e, o segundo, de D a L.

Trata-se sem dúvida de um empreendimento de largo alcance cultural, um levantamento de importância sobre os nomes que fazem artes plásticas no Brasil desde a época colonial, fartamente ilustrado com reproduções em preto e branco dos principais nomes focalizados.

Embora com algumas imprecisões e repetições em vários verbetes e com emissões imperdoáveis, o dicionário é obra de valor imprescindível para estudiosos e leigos para consultas freqüentes a respeito de questões ligadas à Arte brasileira, antiga e moderna.

Graficamente, o dicionário deixa a desejar, especialmente nas reproduções. Nada disso, porém, invalida a sua importância, num país carente de bibliografia especializada.

Com a morte de Carlos Cavalcanti, a direção do dicionário foi entregue ao também crítico Walmir Ayala, que já prepara o terceiro volume, abrangendo as letras M a R, com lançamento previsto para ainda este ano.

CLARIVAL DO PRADO VALLADARES



PRESCILIANO SILVA
DETALHE DA TELA
"IGREJA DE SÃO FRANCISCO"
BAHIA, 1945

PRESCILIANO SILVA

Título da obra: PRESCILIANO SILVA — Autor: Clarival do Prado Valladares

Editora: Fundação Conquista, Rio de Janeiro, 1973 — Prefácio de D. Clemente Maria da Silva-Negra — 279 páginas.

Autor de apreciável bibliografia sobre problemas da arte brasileira, Clarival do Prado Valladares com este estudo biográfico e crítico sobre o pintor baiano Presciliano Silva faz justiça a um artista que, apesar de muito conhecido pela sua atividade artística e de ensino na capital baiana, onde nasceu em 1883, ainda era pouco estudado e difundido nos grandes centros, como Rio de Janeiro e São Paulo, especialmente das novas gerações.

Famoso pelos seus interiores de igrejas baianas, Presciliano Silva, de formação acadêmica, teve atuação destacada não só em seu estado natal, como também no Rio, no período compreendido entre 1905 a 1965, ano de sua morte.

A obra é dividida em três partes: Os Mestres Franceses de Presciliano Silva — A Afirmação — O Mestre de Presciliano Silva — Sobre os Mestres de Lopes Rodrigues (1.ª parte); A Crítica de Gonzaga Duque, O Período Carioca de Presciliano Silva — Presciliano e a Pintura Histórica — A Entrada do Exército Libertador — Pintura Decorativa I — Pintura Decorativa II (2.ª Parte); A Figura Humana — A Surdez — Interiores, Cenários, Cenas, Roteiro, Réplicas (3.ª Parte).

Com 161 ilustrações, não só em preto e branco como também em cores, e com farta documentação sobre cada um dos trabalhos inseridos, o livro de Clarival do Prado Valladares é apresentado por D. Clemente Maria da Silva-Negra, para quem a obra de Presciliano Silva cabe uma posição ímpar, ao que tudo indica, na pintura universal, como a mais significativa interpretação pictórica do interior arquitetural religioso do século XVIII, remanescente em nosso país".

ANTONIO BENTO

ISMAEL NERY

Título da obra: ISMAEL NERY — Autor: Antonio Bento — Editora: Gráficos Brunner Ltda., São Paulo, 1973 — 158 páginas.

Considerado pintor maldito, Ismael Nery foi, à sua época, um artista avançado demais, década de 20, tanto que durante sua curta existência, vendeu apenas um trabalho, à semelhança de Van Gogh e tantos outros incompreendidos no seu tempo. A preservação de quase todos os seus originais deve-se à abnegação e amizade que o poeta Murilo Mendes dedicava ao pintor, que não lhe satisfez o desejo de rasgar todos os seus trabalhos, pedido feito pouco antes de sua morte, aos 33 anos de idade.

Estudioso da obra e um dos seus grandes amigos, Antonio Bento recompõe neste livro o ambiente artístico em que vivia Ismael Nery, suas amizades e pensamento — o artista era excelente poeta —, como também esboça, em estilo firme, toda a movimentação em torno das idéias modernistas anteriores à Semana da Arte Moderna de 1922, analisando com arguidade toda a obra do grande pintor que após longo período de esquecimento, uma omissão imperdoável dada à envergadura do seu trabalho, foi reconhecido nacionalmente, ocupando hoje lugar de destaque, especialmente depois que um dos seus quadros, um Auto-Retrato, alcançou o preço recorde de 276 mil cruzeiros num dos leilões de arte realizados em São Paulo, em 1972, até então a maior cotação obtida por uma pintura brasileira. Segundo Antonio Bento, Ismael Nery produziu pelo menos cem pinturas a óleo e mais de novecentos desenhos, guaches, aquarelas e pastéis.

Além de 35 ilustrações coloridas e 38 preto e branco, o livro de Antonio Bento tem, como apresentação, um belo artigo do poeta Murilo Mendes e transcreve um ensaio de Mario Pedroza "Ismael Nery, um Encontro da Geração", originalmente publicado no "Correio da Manhã" de 4 de dezembro de 1966.

ANATOLE JAKOVSKY

**LES PROVERBES
VUS PARLES
PEINTRES NAIFS**

Título da obra: LES PROVERBES VUS PARLES PEINTRES NAIFS — Autor: Anatole Jakovsky — Editor: Max Fourny — Bélgica, 1973 — 279 páginas. Particularmente interessante para nós brasileiros esta nova obra do crítico Anatole Jakovsky, um dos maiores estudiosos da chamada arte insita. Nela estão presentes, ao lado de 92 artistas de várias partes do mundo, 12 pintores brasileiros, como Rosina Becker do Valle, Lucy Calenda, Elza O.S., Eurydice Bressane, Alexandre Filho, Gerson Alves de Souza, Ivonaldo, Lia Mittarakis, Crisaldo Moraes, Fernando V. da Silva, Sílvia Chalreo e Waldomiro de Deus. Eles ilustram provérbios em uso corrente em várias regiões brasileiras, como, seus colegas estrangeiros, dos seus países de origem. O resultado, é uma enciclopédia bastante variadas (e saborosa) de ditos populares que o povo consagrou pelo uso.

Além de estudo introdutório de Jackovsky, o livro, primorosamente editado por Max Fourny, apresenta cerca de 300 ilustrações coloridas (algumas das quais de grande beleza pictórica) documentando visualmente uma das modalidades mais vivas da linguagem oral que, embora não seja muito usual nos grandes centros, é uma fonte inesgotável de sabedoria filosófica popular.

O editor Max Fourny lançou anteriormente, também de autoria de Anatole Jakovsky, "Dicionários de Pintores Naifs," no qual estão presentes vários brasileiros, e já anuncia para breve a edição de uma nova obra, "A Canção Popular pelos Artistas Naifs", com ilustração especialmente solicitadas a pintores de todo o mundo, no gênero que o título destaca.

MARIO BARATA

IGREJA DA ORDEM TERCEIRA DA PENITÊNCIA DO RIO DE JANEIRO

Título da obra: IGREJA DA ORDEM TERCEIRA DA PENITÊNCIA DO RIO DE JANEIRO

Autor: Mario Barata — Editor: Livraria Agir — Rio de Janeiro, 1975 — 75 páginas

Na coleção Arte no Brasil, que lançara anteriormente dois títulos — “Nossa Senhora da Glória do Outeiro”, de Augusto C. da Silva Telles, e “Convento de Santa Teresa-Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia”, de Dom Clemente Maria da Silva-Negra O.S.B. —, a Livraria Agir Editora acrescenta este estudo de autoria do crítico Mario Barata sobre um dos momentos religiosos mais importantes do Rio de Janeiro. No interior deste templo, cujo princípio da Ordem Terceira data de 1619, há todo um verdadeiro tesouro de arte sacra, a cargo de importantes artistas ativos no Rio de Janeiro na época colonial, descritos com minúcias pelo autor e de autoria de nomes como os entalhadores-escultores Manuel de Brito e Francisco Xavier de Brito e pelo pintor Caetano da Costa Coelho. Revela Mario Barata que tanto o templo ou seus tetos pintados “já fascinavam estudiosos ou artistas como os Vieira Fazenda, Manuel de Araújo Porto Alegre e Debret”.

Em boa hora, o último governo do antigo Estado da Guanabara elaborou um planejamento arquitetônico em torno do convento, valorizado principalmente pela derrubada de um inoportuno e feio edifício. Com isto ganhou o Rio mais um ponto de referência artística devido à sua visibilidade, confirmando o que muito bem acentua Mario Barata: “Essê templo é um escrínio precioso que milagrosamente atravessou os séculos, numa cidade que infelizmente tanto se perdeu, no todo ou em parte. Hoje, visitado pelos turistas e freqüentado pelos amantes da arte, é um dos cartões de visita do Rio de Janeiro”. O volume tem ilustrações coloridas e em preto e branco de autoria do fotógrafo Marcel Gautherot.

ANTONIO GONÇALVES DE OLIVEIRA



REBOLO
PAISAGEM
ÓLEO S/TELA, 1973

REBOLO

Título da obra: REBOLO — Coordenação Editorial: Antonio Gonçalves de Oliveira — Editora: Centro de Artes Novo Mundo, São Paulo, 1973 — 91 páginas.

Editado por ocasião da retrospectiva do pintor paulista realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1973, e comemorativo aos 70 aniversário do seu nascimento, o livro além de historiar os integrantes do chamado Grupo Santa Helena — Mario Zanini, Clovis Graciano, Manoel Martins, Aldo Bonadei, Fúlvio Pennacchi, Volpi, Rizotti e outros — na integração de um atelier que tanto contribuiu para as artes plásticas na capital paulista, aborda os diversos aspectos da vida e obra de Francisco Rebolo, Gonsales um dos seus principais vultos. Como assinala o apresentador Delmiro Gonçalves “o seu mundo poético está aí ao alcance dos olhos e da sensibilidade de cada um. Vê-lo através de seus inúmeros anos de pintura, estudar sua evolução, suas variações, seus encontros, desencontros e sua arte é, como disse o poeta inglês Keats: “A thing of beauty is a joy for ever”.

O crítico Olívio Tavares de Araújo comenta no volume, textos críticos e depoimentos de várias personalidades brasileiras sobre a pintura de Rebolo. As fotografias são de autoria de Dulce Carneiro.

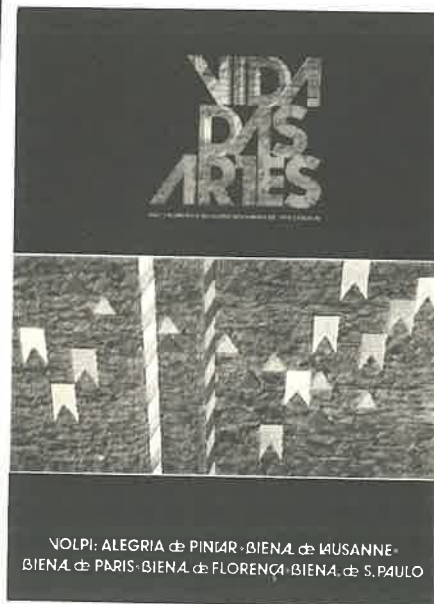
GERALDO FERRAZ

WEGA LIBERTA EM ARTE

Título da Obra: WEGA LIBERTA EM ARTE — Autor: Geraldo Ferraz
Edição do autor, São Paulo, 1975 — 77 páginas.

Análise de obra da pintora Wega Nery, no período de vinte anos de carreira, entre 1954 a 1974. Um dos nomes mais em foco do abstracionismo brasileiro, Wega, nascida em Corumbá, Mato Grosso, começou a expor em São Paulo como desenhista, passando depois a pintura, na qual tornou-se um dos nomes mais importantes graças à excelência de seu trabalho, nas paisagens imaginárias, com as quais tem comparecido (e premiada) em diversos salões e bienais nacionais. Geraldo Ferraz analisa a obra de Wega ao mesmo tempo que traça seu perfil artístico, nesses vinte anos de atuação na arte brasileira. O livro, de apenas 77 páginas, tem ilustrações coloridas e em preto e branco.

REVISTA



VIDA DAS ARTES

VIDA DAS ARTES — Editora Libra — Rio de Janeiro, 1975

A Associação Brasileira de Críticos de Arte registrou, em ata, voto de congratulações à Editora Libra pela edição da revista "Vida das Artes", representada pelo seus diretores José Roberto Teixeira Leite (também editor-responsável), Salim Abi Haila, Renato Italo R. Cantiello, Samir Abi Haila e Sônia Von Brüsky. Com excelente apresentação gráfica, abordando em cada número matérias de interesse para quem acompanha o desenvolvimento das artes no Brasil, a nova publicação surgiu no momento oportuno e veio preencher uma lacuna, vaga desde o desaparecimento da "GAM" e da "Mirante das Artes". "Vida das Artes", já em sua quinta edição, tem focado numa linguagem acessível — e isto talvez seja seu maior trunfo — matérias sobre a arte no Brasil e no estrangeiro, cotações dos principais leilões realizados no Rio e São Paulo, bem como arquitetura, "design", fotografia e antiguidades. Colaboram freqüentemente na revista os críticos Antonio Bento, Quirino Campofiorito, Gilberto Cavalcanti, Ruth Laus, Lisetta Levi, Harry Laus, Frederico Morais, Jayme Maurício, Olívio Tavares de Araújo, Mario Barata e outros.

ESTATUTOS DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE CRÍTICOS DE ARTE

I — DA SOCIEDADE E SEUS FINS

- Art. 1.º — A Associação Brasileira de Críticos de Arte, sociedade civil sem fins lucrativos, com sede e foro no Rio de Janeiro, Estado da Guanabara, tem como finalidade:
- a) reunir os críticos de artes plásticas do Brasil, proteger-lhes os interesses profissionais e divulgar os elementos culturais que permitem a melhor compreensão de seus trabalhos;
 - b) facilitar o intercâmbio de informações culturais, tanto no país como no estrangeiro;
 - c) colaborar com o Poder Público, participando, na esfera de sua competência, de comissões ou encargos de natureza técnica ou cultural;
 - d) promover, através de meios próprios, de auxílios governamentais ou particulares, atividades educativas, no sentido de atrair e intensificar o interesse público pela criação artística.
- Art. 2 — A Associação é autônoma, sendo administrada de acordo com com as leis do país, devendo funcionar por tempo indeterminado e podendo instalar seções em outros estados da União.
- Art. 3 — Nas suas atividades culturais, a Associação é considerada pela Associação Internacional de Críticos de Arte como sua Seção Nacional; os estatutos desta última estipulam que as Seções Nacionais têm completa autonomia.

II — DOS SÓCIOS

- Art. 4 — A Associação Brasileira de Críticos de Arte é composta de membros efetivos, honorários, e beneméritos, que não respondem subsidiariamente pelas obrigações sociais.
- Parág. Unico — Os membros efetivos da Associação serão aceitos em Assembléia Geral, exigindo-se que o candidato atenda a qualquer dos seguintes requisitos:
- a) seja ou tenha sido crítico de artes plásticas efetivo, por mais de um ano ininterrupto, em um ou mais jornais;
 - b) tenha 3 (três) anos de colaboração periódica em revista ou jornal, tratando de questões de artes plásticas;
 - c) haja publicado livro de assunto relacionado com artes plásticas;
- Parág. Unico — O candidato a associado deverá manifestar a intenção de pertencer à associação, mediante pedido escrito dirigido ao Presidente em exercício.
- Parág. 3.º — A documentação, a ser apresentada pelo candidato, será examinada por uma comissão composta de três membros eleitos dois anos juntamente com a Diretoria.
- Parág. 4.º — Poderão ser considerados membros honorários personalidades de relevo, no campo das artes visuais, a critério da Assembléia Geral.
- Parág. 5.º — São considerados beneméritos, a critério da Assembléia Geral, aqueles que tiverem contribuído expressivamente para o patrimônio da Associação.
- Art. 5.º — Todos os membros efetivos da Associação Brasileira de Críticos de Arte, são considerados membros aderentes da Associação Internacional de Críticos de Arte, e, nessa qualidade, podem tomar parte nos Congressos Internacionais de Críticos de Arte, obrigando-os a pagar a quota mensal estabelecida pela A.I.C.A.
- Art. 6.º — O membro efetivo pagará à Associação Brasileira de Críticos de Arte a quota mensal ou anual estipulada pela Assembléia Geral.
- Art. 7.º — Deixará de ser membro efetivo aquele que não comparecer sem justo motivo a 5 (cinco) Assembléias Gerais Ordinárias consecutivas ou deixar de pagar duas anuidades.

III — DA DIREÇÃO

Art. 8.º — A direção da Associação Brasileira de Críticos de Arte competirá à diretoria e à Assembléia Geral.

Parág. 1.º — A Diretoria, eleita bienalmente, é composta de 5 (cinco) membros:

- a) Presidente;
- b) Dois Vice-Presidentes;
- c) Secretário;
- d) Tesoureiro.

Parág. 2.º — A Assembléia Geral reunir-se-á ordinariamente, uma vez por mês, em dia designado pelo Presidente, e deliberará, em primeira convocação, com a presença da maioria dos membros efetivos domiciliados no Rio de Janeiro e com qualquer número em segunda convocação.

Parág. 3.º — Os membros da Diretoria não poderão ser reeleitos mais de uma vez consecutiva.

IV — DAS ATRIBUIÇÕES

Art. 9.º — Ao Presidente compete a representação legal da Associação, a convocação das assembléias gerais ordinárias ou extraordinárias com 15 dias de antecedência e sua divulgação pela imprensa, bem como a direção executiva dos trabalhos.

Parág. 1.º — Ao Vice-Presidente, com residência no Rio de Janeiro, compete substituir o Presidente, em seus impedimentos; ao Vice-Presidente domiciliado em outro estado, compete representar o outro Vice-Presidente nos seus impedimentos.

Parág. 2.º — Ao Secretário compete redigir as atas e assinar a correspondência normal da sociedade.

Parág. 3.º — Ao Tesoureiro compete receber as quotas dos membros da Associação e realizar os pagamentos e prestações de contas decorrentes da vida financeira da Associação.

Art. 10 — A Assembléia compete:

- a) eleger bienalmente, na reunião realizada durante o mês de setembro, a diretoria da Associação, com a presença mínima de dois quintos dos sócios efetivos residentes no Rio;
- b) escolher e credenciar representantes da Associação em Congressos nacionais ou internacionais de caráter cultural;
- c) julgar da admissão dos novos membros efetivos, pela maioria absoluta dos membros presentes e nomear membros honorários e beneméritos;
- d) propor e proceder à reforma dos estatutos, quando se tornar necessário;
- e) orientar as atividades da diretoria;
- f) reconhecer as diretorias das seções estaduais.

V — DA DISSOLUÇÃO DA SOCIEDADE

Art. 11 — A dissolução da Associação Brasileira de Críticos de Arte só pode ser resolvida por Assembléia Geral, com a maioria absoluta de seus membros, especialmente convocada para esse fim.

Parág. Único — No caso de dissolução, o acervo da Associação passará, sem ônus, para a Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

Ass.) Mario Pedrosa
Presidente em exercício

Ass.) Antônio Bento de Araújo Lima
Presidente na data da elaboração dos estatutos.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE CRÍTICOS DE ARTE

RELAÇÃO DOS ASSOCIADOS

1. Sra. Adalice Araújo
Rua Angelo Sampaio, 1.545
Curitiba — Paraná

2. Sra. Aline Figueiredo
Rua 15 de Novembro, 1.141
Campo Grande — Mato Grosso

3. Antonio Alves Coelho
Rua Barata Ribeiro, 577 — 5.º
Rio de Janeiro —

4. Antonio Bento
Rua Min. Arthur Ribeiro, 425
Jardim Botânico
Rio de Janeiro

5. Sra. Aracy Amaral
Rua Bela Cintra, 176 ap. 62
São Paulo — São Paulo

6. Carlos Flexa Ribeiro
Rua D. Mariana, 136
Botafogo
Rio de Janeiro — RJ

7. Carlos Roberto Maciel Levy
Rua Tavares de Macedo, 80
Niterói — Rio de Janeiro

8. Sra. Carmem Portinho
Rua Gustavo Sampaio, 560 ap. 402
Leme
Rio de Janeiro — RJ

9. Clarival do Prado Valadares
Rua Gago Coutinho, 66 ap. 302
Rio de Janeiro — RJ

10. Eduardo da Rocha Virmon
Curitiba — Paraná

11. Sra. Edyla Mangabeira Ungar
Rua Graça Couto, 70
Gávea
Rio de Janeiro — RJ

12. Enrico Schaefer
Av. Brigadeiro Luiz Antonio,
n.º 1.102 ap. 52
São Paulo — SP

13. Sra. Ernestina Karman
Rua Piracuama, 1
São Paulo — SP — ZP-05017

14. Sra. Esther Emilio Carlos
Av. Rui Barbosa, 830 ap. 1201
Botafogo
Rio de Janeiro — RJ

15. Flávio Motta
Rua Bartira, 190
São Paulo — SP

16. Flávio de Aquino
Rua Almirante Saddock de Sá,
n.º 334 ap. 301
Ipanema
Rio de Janeiro — RJ

17. Francisco Bittencourt
Rua Bolivar, 45 ap. 214
Copacabana
Rio de Janeiro — RJ

18. Geraldo Edson de Andrade
Rua Humberto de Campos, 760/302
Leblon
Rio de Janeiro — RJ

19. Geraldo Ferraz
Rua dos Coqueiros, 386 — Guarujá
Santos — S. Paulo

20. Gilberto Cavalcanti
Rua Ocidental, 16 casa 2
Rio de Janeiro — RJ

21. Harry Laus
Alameda Barão de Limeira, 511/152
São Paulo — SP

22. Hugo Auler
Correio Braziliense
Brasília — DF

23. Jacob Klintowitz
Av. Paulista, 960 apt. 102
São Paulo — SP

24. Jayme Maurício
Av. Copacabana, 1.126 ap. 602
Rio de Janeiro — RJ

25. João Câmara Filho
Rua S. Francisco, 157
Olinda — Pernambuco

26. João Vicente Salgueiro de Souza
Rua Marquês de S. Vicente, 29/403
Gávea
Rio de Janeiro

27. José Geraldo Vieira
Av. Duque de Caxias, 20 ap. 202
São Paulo — SP

28. José Roberto Teixeira Leite
Rua Visconde de Carandaí, 19
Jardim Botânico
Rio de Janeiro — RJ

29. José Simeão Leal
Rua Diógenes Sampaio, 18 ap. 201
Gávea
Rio de Janeiro — RJ

30. Sra. Ladjane Bandeira
Rua Júlio Maria Madalena, 212
Recife — Pernambuco

31. Sra. Lisetta Levi
Rua Caravelas, 311
São Paulo — SP

32. Marc Berkowitz
Rua Aníbal de Mendonça, 180/202
Ipanema
Rio de Janeiro

33. Marcio Sampaio
Rua Rio de Janeiro, 2.050-A
Belo Horizonte — Minas Gerais

34. Sra. Maristela Tristão
Rua Rio de Janeiro, 998 ap. 24
Belo Horizonte — Minas Gerais

35. Mario Pedroza

36. Mario Shemberg
Av. Dr. Arnaldo, 998
São Paulo — S. Paulo

37. Sra. Matilde Mattos
Av. João das Botas, 20
Canela
Salvador — Bahia

38. Morgan Motta
Rua Tupinambá, 190 ap. 41
Belo Horizonte — Minas Gerais

39. Olney Krüse
Rua Major Quedinho, 144 ap. 44
São Paulo — S. Paulo

40. Paulo Mendes de Almeida
Rua Sta. Ernestina, 109
São Paulo — S. Paulo

41. Pedro Manoel Gismondi

Rua Altino Arantes, 1.271
São Paulo — S. Paulo

42. Pierre Santos
Universidade de Minas Gerais
Pampulha
Belo Horizonte — Minas Gerais

43. Quirino Campofiorito
Rua Mem de Sá, 26
Niterói — Estado do Rio de Janeiro

44. Sra. Radhá Abramo
Rua Prof. Vital Palma e Silva, 57
São Paulo — S. Paulo

45. Sra. Ruth Laus
Rua Raimundo Correa, 60 — C-03
Copacabana
Rio de Janeiro — RJ

46. Selma Jorge Faria Alvim
Universidade de Minas Gerais
Pampulha
Belo Horizonte — Minas Gerais

47. Sílvio Vasconcelos

48. Sylvia Leon Chalreo
Rua Marquês de Abrantes, 11 ap. 1.101
Flamengo
Rio de Janeiro — RJ

49. Theon Spanudis
Rua S. Carlos do Pinhal, 485 ap. 3
São Paulo — S. Paulo

50. Sra. Vera Pacheco Jordão
Av. Atlântica, 3.056 ap. 902
Copacabana
Rio de Janeiro — R. Janeiro

51. Walmir Ayala
Rua Barão da Torre, 280 ap. 104
Ipanema
Rio de Janeiro — RJ

52. Walter Zanini
Rua Selma, 60
São Paulo

53. Wilson Rocha
Rua Conselheiro Pedro Luiz, n.º 77
Salvador — Bahia

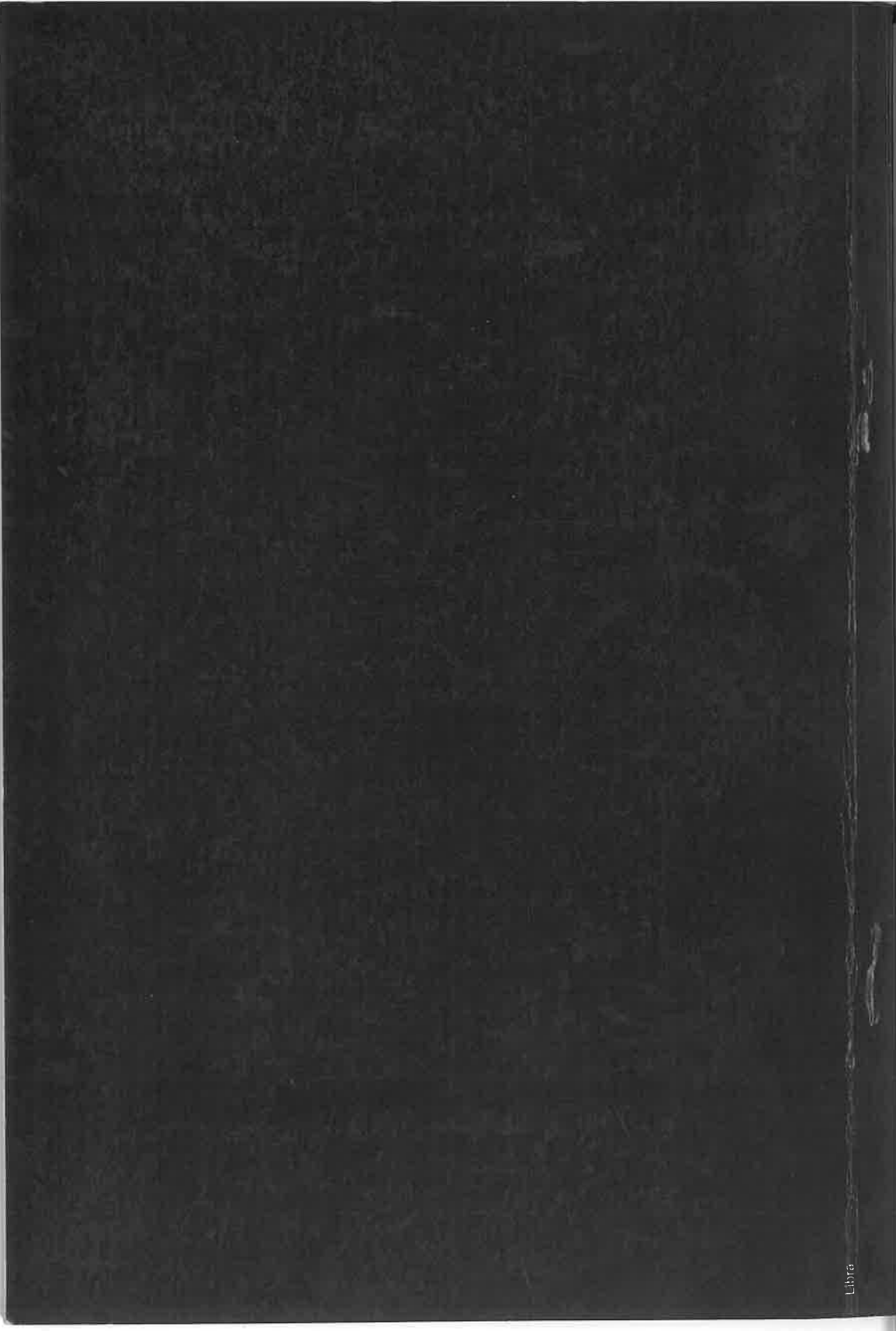
54. Wolfgang Pfeiffer
Rua Alberto Hodge, 578
São Paulo — S. Paulo

55. Roberto Marinho de Azevedo
Rua Prof. Alfredo Gomes, 1
Botafogo — Rio de Janeiro

**MELHOR
ARTISTA NACIONAL DO ANO
RECEBERÁ PRÊMIO
DA SECRETARIA DE CULTURA
E TECNOLOGIA DE SÃO PAULO**

A Secretaria de Cultura e Tecnologia de São Paulo acaba de instituir, por intermédio da seção paulista da Associação Brasileira de Críticos de Arte, uma premiação anual ao artista brasileiro. O prêmio, que consta de uma viagem à Europa, será outorgado através de indicação da ABCA, segundo comunicação do secretário daquela pasta, Dr. José Mindlin.

Impresso nas Indústrias Gráficas Libra Ltda.
Rua Gonçalves Léo, 21 / Rio de Janeiro - RJ.



Conselho Federal de Cultura,
Muniz de Aragão, sem cujo
novamente dialogando.