**Universidade de São Paulo
Escola de Comunicações e Artes**

Ana Maria Pimenta Hoffmann

**Crítica de Arte e Bienais:
as contribuições de Geraldo Ferraz**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Plásticas, Área de Concentração de Teoria, Ensino e Aprendizagem da Arte, Linha de Pesquisa de História, Crítica e Teoria da Arte, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do Título de Doutor em Artes, sob orientação da Profa. Dra. Elza Ajzenberg.

**São Paulo
2007**

Crítica de Arte e Bienais: as contribuições de Geraldo Ferraz

COMISSÃO JULGADORA

Dedico este trabalho à minha filha Cecília.

AGRADECIMENTOS

Aos meus amigos e aos meus colegas de vida acadêmica, que em cada conversa e interesse pelos assuntos da arte e da cultura, alimentaram meu projeto de desenvolver pesquisa sobre arte brasileira.

A professora Elza Ajzenberg, pela amizade, o apoio e orientação.

A todas as pessoas que trabalham nos arquivos e instituições pesquisadas, o seu profissionalismo é fator fundamental no andamento dos trabalhos de pesquisa.

Aos meus pais, pelo apoio incondicional sem o qual o trabalho não teria se realizado.

Aos meus familiares e amigos, pelo carinho.

A Wladimir Fontes, pelo afeto e contribuições, a quem jamais poderei agradecer o suficiente.

RESUMO

Este estudo trata da crítica de arte de Geraldo Ferraz durante o período das primeiras Bienais de São Paulo. Foi dada especial atenção aos artigos sobre as IV, V e VI Bienais, publicados no jornal *O Estado de São Paulo*.

Através da pesquisa nos arquivos da Fundação Bienal (Arquivo Histórico Wanda Svevo), do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM SP), do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP), do Arquivo Edgard Leuenroth da Universidade Estadual de Campinas (AEL UNICAMP), do Centro de Documentação e Memória da Universidade Estadual de São Paulo (CEDEM UNESP) e do Arquivo do Estado de São Paulo, foram selecionados e analisados documentos em crítica de arte.

O crítico Geraldo Ferraz, proveniente do jornalismo e da literatura, contribuiu para difusão da crítica de arte e para o desenvolvimento do jornalismo na área da cultura. Na análise de sua trajetória como crítico, destacou-se a sua reflexão sobre a organização das Bienais e seus posicionamentos estéticos.

Palavras-chave:

Crítica, Crítica de arte, Arte brasileira, Bienal de São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, Premiação, Geraldo Ferraz, Jornalismo

ABSTRACT

This paper regards the art criticism articles written by Geraldo Ferraz about the early Art Biennials in São Paulo. We focused our analysis in the articles written about the 4th, 5th and 6th Biennials, published by the newspaper *O Estado de S. Paulo*.

We used articles, documents and other materials from the following institutions: Fundação Bienal (Historic Archive 'Wanda Svevo'), Museum of Modern Art of São Paulo (MAM SP), Museum of Contemporary Art of São Paulo University (MAC USP), State University of Campinas' Arquivo Edgard Leuenroth (AEL UNICAMP), Documentation and Archive Center of the State University of São Paulo (CEDEM UNESP) and Archives of the State of São Paulo.

The art critic Geraldo Ferraz was an author and journalist, and his work contributed to the establishment of art criticism sections in Brazil's media, as well as the development of cultural journalism in the country. In this analysis of his career as a critic, the study highlights his reflections about the organization of the Art Biennials and its aesthetic postures.

Keywords: Criticism, Art Criticism, Brazilian Art, São Paulo Art Biennial, São Paulo Museum of Modern Art, Awards, Geraldo Ferraz, Journalism.

O alto grau de especialização e o peso cultural cada vez maior da crítica de arte, na segunda metade do século passado e especialmente no nosso, demonstram que esta responde a uma necessidade objetiva e não pode ser considerada uma atividade secundária ou auxiliar relativamente à própria arte. É, efetivamente, impossível entender o sentido e o alcance dos fatos e dos movimentos artísticos contemporâneos sem ter em conta a literatura crítica que a eles se refere.

Giulio Carlo Argan, *História da crítica de arte*, 1984

Na época das bienais, São Paulo se torna, com efeito, um centro vivo de contato e intercâmbio de impressões e de idéias entre críticos e artistas do mundo, mas sobretudo da América Latina.

Mário Pedrosa, *Bienal de cá para lá*, 1970

Tratava-se, primeiramente, de trazer para São Paulo a primeira grande demonstração de arte internacional.

Geraldo Ferraz, *Depois de Tudo*, 1987

SUMÁRIO

	pág.
Introdução	17
Capítulo 1	
Premiações e Crítica de Arte	27
Arte abstrata em São Paulo: primeiras mostras e debates.....	41
A função do crítico: o debate no final dos anos de 1940.....	57
Capítulo 2	
As Bienais do MAM SP	71
As primeiras Bienais: 1951 e 1953.....	83
Sobre seleção e premiação: 1955 a 1959.....	105
A última Bienal do MAM SP: 1961.....	117
Capítulo 3	
A visão crítica de Geraldo Ferraz	125
Do jornalismo à crítica de arte.....	129
Sobre as Bienais: 1956 a 1961.....	151
Considerações Finais	183
Referências Bibliográficas	191
Anexos	219

Introdução

O processo de sedimentação do ideário modernista no Brasil, enfatizado na Semana de Arte Moderna de 1922 e ampliado com as iniciativas institucionais na década de 1930, ganhou espaço nos jornais na década de 1940 e constituiu-se como intenso debate entre os críticos de arte, na década de 1950.

Nesta trajetória, os anos 50 apresentam-se como momento de fortalecimento do sistema das artes, na qual a crítica em periódicos, principalmente em jornais, tem função fundamental, ampliando o debate para outros setores da sociedade. As Bienais do Museu de Arte de São Paulo estimularam o posicionamento de artistas, críticos e agentes culturais. Neste período, o jornalismo cultural, seja na área de literatura, artes ou música, ganha espaço de destaque. A atividade crítica de Geraldo Ferraz constitui uma experiência importante para o entendimento de todo este percurso do Modernismo e suas decorrências na cultura e na arte brasileiras.

O que se percebe na leitura dos artigos e das crônicas sobre a mostra bianual, promovida pelo recém-inaugurado Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM SP), é que, ao debaterem, ou mesmo noticiarem, os acontecimentos de cada uma das Bienais, os autores desenvolvem reflexões em torno da arte brasileira como um todo, suas tradições e destinos, suas relações com o contexto internacional e o sistema das artes. Escolas de arte, museus, exposições, salões, premiações, galerias de arte, agremiações de artistas e, em particular, a atividade crítica desenvolvem-se notadamente, neste período, entre a fundação dos museus no final da década de 1940 (MAM SP, MAM RJ e MASP) e as primeiras Bienais durante a década de 1950.

Por intermédio da história da arte brasileira e da história da crítica de arte brasileira, das décadas de 1940, 1950 e início dos anos 1960, é possível examinar

discussões sobre a arte brasileira em torno das Bienais e o debate ocorrido na crítica. Os autores utilizados podem ser divididos em três categorias: memórias e fontes primárias (edições e reedições de textos críticos), monografias e catálogos de exposições. No livro *De Anita ao Museu*ⁱ, Paulo Mendes de Almeida relata seu testemunho dos fatos que ocorreram entre a exposição de Anita Malfatti em 1917 e a I Bienal, em 1951. Além de relatar suas memórias, o autor faz análises fundamentais sobre o período do advento do Museu de Arte Moderna de São Paulo e da sua I Bienal. Outras importantes fontes são as edições e reedições dos livros de Mario Pedrosa e a edição do *Diário Crítico*, de Sérgio Milliet. Nesta primeira categoria – memórias e fontes primárias, especificamente para os estudos sobre Geraldo Ferraz, foram utilizadas a sua autobiografia, intitulada *Depois de Tudo*, escrita em 1977 e editada em 1983, e a edição de sua crítica *Retrospectiva*.

Cabe destacar o estudo, apresentado inicialmente como tese de livre docência, com o título *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira (1930- 1970)*. *Subsídios para uma história social da arte no Brasil*, de Aracy Amaralⁱⁱ, que compõe importante reflexão sobre a história da arte brasileira. Organizado pela mesma autora, o catálogo da exposição *Projeto construtivo brasileiro: 1950 – 1962*ⁱⁱⁱ apresenta uma vasta pesquisa documental e iconográfica, apontando importantes fontes primárias de pesquisa.

Outros dois catálogos de exposições que trouxeram novas fontes de pesquisa e fizeram uma reavaliação da produção artística abstrata brasileira são: *Neoconcretismo – vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*^{iv}, organizado por Ronaldo Brito, e *Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta*^v, organizado por Fernando Cochiarele e Ana Bella Geiger. Importante mostra retrospectiva com curadoria de Ana Mae Barbosa, em “Bienais no acervo do MAC”, em

1987, salienta a importância das premiações das Bienais na constituição do acervo do Museu de Arte Contemporânea da USP:

Através das obras premiadas se pode ter uma história do gosto estético introduzido e consagrado no Brasil pelas Bienais. As tendências dominantes ao longo destes anos eram reforçadas por júris nacionais e internacionais ao conceder prêmios.^{vi}

Pouco depois, a publicação de *As Bienais de São Paulo: 1951 a 1987*, de Leonor Amarante, coroa o diagnóstico da importância do fenômeno ‘Bienal de São Paulo’ no desenvolvimento global das artes plásticas brasileiras, com textos de Maria Alice Milliet, Wolfgang Pfeiffer, Aracy Amaral e Ivo Mesquita.

Na bibliografia sobre crítica de arte no Brasil, destaca-se o estudo pioneiro de Lisbeth Rebollo Gonçalves em *Sergio Milliet, crítico de arte*^{vii}, onde desenvolve amplo diagnóstico da trajetória deste ‘intelectual em ação’, dando continuidade a importante publicação do *Diário Crítico* pela EDUSP, que conta com texto introdutório de Antonio Candido^{viii}. Da mesma autora, foi editado *As Bienais e a Abstração*, em 1978, que é um dos primeiros estudos sobre Bienais, premiações e arte abstrata.

O livro *Mário Pedrosa - itinerário crítico*^{ix}, de Otília Arantes, é uma importante análise sobre a vida e a obra de um dos maiores críticos da arte brasileira e apresenta uma visão conjuntural do contexto em que ocorreu a produção crítica do autor em questão. Este estudo está sendo completado pela autora com a organização e publicação da obra de Mário Pedrosa.

Mais recentemente, para comemorar os cinquenta anos da Bienal de São Paulo, foi publicado um completo levantamento sobre as Bienais^x, apresentando, além de breves análises de cada uma das versões, dados institucionais completos, como as diretorias e os membros do júri, assim como as listas de premiação.

A partir destas referências, buscou-se pesquisar e analisar como as atividades do MAM SP apareceram na imprensa e nos textos críticos, em especial na produção de Geraldo Ferraz. Analisando as atividades institucionais - exposições e premiações -, ao lado da produção crítica e artística, buscou-se obter um quadro das inter-relações entre a arte, a crítica de arte e as instituições artísticas; entre a história e a estética. Estas diversas faces da conjuntura artística dão um novo enfoque, com mais precisão documental e, por consequência, uma maior reflexão, em termos estéticos, para a história da crítica de arte no Brasil durante o período das primeiras Bienais. Os textos de Geraldo Ferraz apresentaram-se como uma fonte importante pela sua trajetória junto ao movimento modernista, à literatura e ao jornalismo.

De uma forma mais ampla, no presente estudo buscou-se responder às seguintes questões: o que caracteriza o "ambiente" da crítica de arte na década de 1950? Qual a formação destes críticos e em que meios de comunicação eles atuavam? Qual a relação destes críticos com as instituições de arte - museus, salões, galerias? Qual a relação da produção da crítica nacional com o contexto internacional? De que forma este ambiente foi formador e é influenciado pelas Bienais? Como, da primeira à sexta Bienal, esta produção crítica atuou? Como estes críticos relacionavam-se com os artistas? De forma mais específica, investigou-se qual a atuação de Geraldo Ferraz neste contexto.

Também buscou-se acompanhar a produção artística, paralelamente à crítica, relacionando, no período das seis primeiras Bienais, a arte nelas apresentadas com as produções em crítica de arte. Os textos críticos, a expressão de especialistas que foram 'testemunhas oculares' destas Bienais, iluminam os trabalhos artísticos. O método de análise leva em conta a conjuntura em que as obras de arte foram produzidas. O seu objetivo é colocar a criação da crítica de arte em relação aos outros fenômenos artísticos e culturais. A metodologia é comparativa, com base em aproximações históricas de toda

a atividade cultural e artística do momento da produção dos textos.

Foi importante verificar a história das diferentes publicações, o posicionamento ideológico de cada jornal e o espaço que cada autor possuía naquele veículo. No caso específico de Geraldo Ferraz, acompanhamos detalhadamente a trajetória deste escritor, especialmente em suas atividades no jornal *O Estado de S. Paulo*, a partir de 1956.

Geraldo Ferraz era jornalista e escritor, atuou em diversos segmentos e periódicos, como o *Diário da Noite*, *A Tribuna*, de Santos, e *O Estado de S. Paulo*, entre outros. Participou ativamente de eventos, como os Salões de Maio e a Bienal mas, essencialmente, esteve envolvido com o desenvolvimento do jornalismo cultural que, no decorrer do século, torna-se cada vez mais atuante, servindo como fórum democrático para os assuntos da arte.

O método utilizado é histórico analítico, cotejando a bibliografia com a análise de fontes primárias – documentos, fotos, catálogos, livros e, principalmente, artigos em periódicos – e secundárias. O campo de estudo é amplo, pois a análise das atividades artísticas e críticas demanda uma avaliação das tendências estéticas, presentes tanto nas obras expostas como nas atividades - institucionais e teóricas - dos críticos de arte. Nestas primeiras Bienais, encontramos vertentes estéticas internacionais, presentes nas delegações estrangeiras, assim como no júri de premiação, que contava com grandes nomes do sistema da arte internacional, especialmente críticos de arte.

Foram pesquisados os arquivos da Fundação Bienal de São Paulo, do Museu de Arte Moderna de São Paulo, do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, do Centro de Documentação e Memória da Universidade Estadual Paulista (CEDEM-UNESP), do jornal *O Estado de S. Paulo* e, finalmente, o Arquivo do Estado de São Paulo.

No período estudado surge, na cena artística brasileira, um debate crítico e

artístico que formulou uma crítica de gosto plástico-formal. Surgiram temas, polêmicas e até vocabulário específico para a análise dos fenômenos artísticos. Nos *Anexos*, fac-símile dos artigos de jornal e de catálogos de exposição são apresentados.

Na primeira etapa desta pesquisa fez-se o levantamento das exposições e do material iconográfico do período, além de uma análise das obras em questão. Neste sentido, tem-se um conjunto de exposições, artistas e obras - para delimitação das atividades artísticas - relacionado com os textos críticos. Na sequência, foi feita uma pesquisa do material crítico nos veículos de comunicação: jornais, revistas, catálogos e outras publicações. O estudo buscou selecionar e estabelecer relações entre o material levantado, para chegar a uma análise sobre a intensa atividade artística e crítica do período, que tanto marcou a história da arte brasileira do século XX. Em um segundo momento, buscou-se analisar a produção do crítico Geraldo Ferraz^{xi}.

No primeiro capítulo, foi feito um histórico do sistema de premiações no Brasil, da Bienal de São Paulo e das atividades do MAM SP, ao lado de um apanhado geral da atividade crítica do período, focando nas inter-relações entre os críticos e o sistema das artes.

No segundo capítulo, foram analisadas as seis primeiras Bienais, no âmbito de suas premiações e polêmicas, a partir de documentação levantada nos arquivos. Cabe ressaltar que cada Bienal tem uma característica própria e tem que ser analisada dentro das proposições que ela traz. A análise feita teve a preocupação de relacionar estes panoramas com o contexto artístico e com as várias vertentes da crítica de arte do período.

Finalmente, no terceiro e último capítulo, foi abordada a trajetória de Geraldo Ferraz – na literatura, como jornalista e como jornalista da área das artes –, ressaltando suas contribuições no desenvolvimento da crítica de arte brasileira e na discussão sobre as Bienais do MAM SP. Também foram analisados o desenvolvimento de um estilo em crítica e a atenção que este autor dava às inter-relações entre os Salões, as Bienais e mostras internacionais. Vale ressaltar a análise de material inédito das contribuições de Geraldo Ferraz para a internacionalização do debate sobre as primeiras Bienais de São Paulo, fator dado pelo destaque que o autor dava a relações entre a arte brasileira e a arte européia e norte-americana.

Capítulo 1

Premiações e Crítica de Arte

Geraldo Ferraz, como jornalista e crítico de arte, teve importante atuação junto a instalação da Bienal de São Paulo. Organizada nos moldes da Bienal de Veneza, é uma continuidade do sistema de premiações instituído nos Salões Oficiais europeus. Mas, já na primeira metade do século XX, houveram importantes transformações no sistema de premiações no Brasil, em um intercâmbio com as novas proposições colocadas pelo grupo de modernistas da Semana de Arte Moderna de 1922. Ferraz participa deste cenário de mudanças, sendo que durante as Bienais da década de 1950, seus textos críticos contribuem com a reflexão sobre as atividades na Bienal, em especial, sobre o processo de seleção e de premiação.

A longa tradição de premiações que caracterizou o sistema das artes no ocidente, desde o século XIX, tem no Brasil uma história muito semelhante à dos países europeus. A primeira exposição competitiva no Brasil, a Exposição Geral de Belas Artes, foi instituída em 1840 por Félix Taunay, então diretor da Academia Imperial de Belas Artes. Um júri escolhia os participantes, fazia as premiações, determinava as aquisições de obras, assim como a concessão de bolsas de estudo e de prêmios de viagem no país e ao exterior. Com a proclamação da República, em 1889, a Academia Imperial tornou-se a Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), dando continuidade à Exposição Geral, que foi renomeada em 1934 como *Salão Nacional de Belas Artes*.

Em 1930, no governo de Getúlio Vargas, o arquiteto Lúcio Costa é nomeado diretor da ENBA e, com isso, deu-se início ao processo de modernização da Escola. A primeira decorrência dessa mudança foi que a 38ª Exposição Geral de Belas Artes, denominada *Salão Revolucionário*, de 1931, foi organizada por modernistas: o arquiteto Manuel Bandeira, Anita Malfatti, Cândido Portinari e Celso Antonio. Esta mostra representou uma inflexão na história das exposições da ENBA. Foram expostos importantes marcos do modernismo brasileiro como, *Caipirinha* (1923) e *Feira* (1925),

de Tarsila do Amaral, *Fuga para o Egito* (c.1924), de Victor Brecheret, *O Homem Amarelo* (1915) e *A Estudante Russa* (1917), de Anita Malfatti, *Dois Irmãos* (c.1925), de Ismael Nery, e o painel *Eu Vi o Mundo. Ele Começa no Recife* (c.1930), de Cícero Dias. Com este *Salão*, em face da forte oposição que encontrou junto aos acadêmicos, acabava a curta atuação de Lúcio Costa frente a ENBA.

Com esta abertura, dentro da ENBA, para a arte moderna, em 1941 é instituída a Divisão Moderna do *Salão*, oficializando a distinção entre modernos e acadêmicos, que em 1951 tornou-se o *Salão Nacional de Arte Moderna*, capitulado aquele primeiro esforço de renovação. No 3º *Salão de Arte Moderna*, em 1954, ocorreu uma participação mais crítica dos artistas, que se chamou *Salão Preto e Branco*, já dentro do contexto das Bienais. Neste *Salão*, como forma de protesto, foram apresentadas somente obras em preto e branco. Sob a liderança de Iberê Camargo, Djanira e Milton da Costa, os artistas encaminharam ao Ministério da Educação um manifesto com mais de 600 assinaturas^{xii}.

O *Salão da ENBA* será, ao lado da Bienal, uma das duas maiores mostras competitivas dos anos de 1950, sendo objeto de análises comparativas por parte dos críticos, em especial os cariocas. Geraldo Ferraz, em seu jornalismo sempre muito atento, com uma visão ampla dos acontecimentos, tanto do ponto de vista internacional como nacional, mostra em seus textos a importância destes salões, como veremos adiante.

O Terceiro Salão de Maio

No final da década de 1930, em São Paulo, é instituído pelo crítico Quirino da Silva o *Salão de Outono*, que iria se tornar, posteriormente, o *Salão de Maio*. Inaugurado em 25 de maio de 1937 no Esplanada Hotel, esta mostra, de vida curta, com

somente três edições, teve como grande mérito trazer para a conjuntura de mostras competitivas em artes plásticas a discussão estética em torno da arte moderna, da figuração e do abstracionismo, além da participação de artistas estrangeiros. “No recinto da exposição, realizaram-se palestras e debates e até um espetáculo de bailado japonês, seguido de um numeroso banquete.”^{xiii}

Na avaliação, um tanto parcial, de Paulo Mendes de Almeida, tem-se uma idéia da inovação que foi esta mostra:

“Mas não há dúvida que, num cotejo, a representação estrangeira ao Segundo Salão de Maio foi de nível superior. Aqui se apresentou um grupo realmente homogêneo de artistas, com os abstracionistas e surrealistas ingleses, todos de categorizada personalidade, o que já não aconteceu no Terceiro, onde a maioria dos alienígenas se constitui de mediocres e desconhecidos, sem maior importância”^{xiv}.

O último Salão de Maio, em 1939, foi dominado por Flávio de Carvalho. Funcionou como uma revisão dos princípios modernistas e introdução da arte abstrata, discussão que se fazia premente naqueles tempos. Este Salão tornou-se o ponto de partida para o fenômeno 'Bienal'. Foi instituída uma comissão de seleção das obras participantes, de orientação claramente modernista, opondo-se a um dos seus idealizadores, o pintor, professor e crítico acadêmico Quirino da Silva^{xv}:

“Institui-se uma Comissão de Aceitação de Obras, composta pelos seguintes elementos: Lasar Segall, Victor Brecheret, Antônio Gomide, Jacob Ruchti e Flávio de Carvalho. (...) Dentre os artistas nacionais participantes dos salões, destacaram-se jovens artistas paulistas, embora também se fizessem presentes artistas radicados no Rio de Janeiro. Era grande o contraste entre a arte nacional ainda figurativa e as tendências já consagradas no exterior, colocando em evidência a necessidade de intercâmbio para renovar a produção artística e da crítica.”^{xvi}

Entre os trinta e nove artistas com obras expostas, estavam pintores, desenhistas, gravadores, escultores e arquitetos: Anita Malfatti, Antonio Gomide, Bárbara Ruchti,

Clóvis Graciano, Di Cavalcanti, Elizabeth Nobile, Flávio de Carvalho, Rebolão Gonsales, Lasar Segall, Lívio Abramo, Lucy Citti Ferreira, Manuel Martins, Oswald de Andrade Filho, Paulo Rossi Osir, Renée Lefèvre, Rino Levi, Tarsila do Amaral, Victor Brecheret, Ernesto de Fiore, Bernardo Rudofsky, Duja Gross, Alexander Calder, Carl Holty, Josef Albert, Jean Helion, John Xceron, W. Drewes, François de Martyn, Yolanda Lederer Mohalyi, Eillen Holding, Alberto Magnelli, Flávio Penacchi, J. Lopes Figueiredo, Leopoldo Pettini, Hans Enri, Jacob Ruchti, Arne Hosek, Éster Fridrikova e Gervásio F. Muñoz.

Publicou-se, ainda, a *Revista Anual do Salão de Maio*, a *RASM*, de design inovador, capa de alumínio, com extensa documentação fotográfica e com artigos de Flávio de Carvalho, Lasar Segall, Anita Malfatti, Carminha de Almeida, Guilherme de Almeida, Cassiano Ricardo, Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade Filho, Luis Martins, Rino Levi, Ciro Monteiro Brisola, Sangirardi Júnior e do próprio Paulo Mendes de Almeida, que escreve sobre a presença de Calder na mostra^{xvii}:

“E pelo menos, como novidade entre nós, dois grandes nomes: Alexander Calder e Alberto Magnelli, este com quatro óleos e uma gravura, e aquele, com seus famosos ‘móviles’. Salvo engano de nossa parte, acreditamos que nenhum destes artistas anteriormente expuseram no Brasil. A escultura móvel de Calder foi a primeira vez vista, no País, neste Terceiro Salão de Maio. O grande público nacional, portanto, teve nessa ocasião o ensejo de conhecer essas bizarras construções metálicas, que ao mais leve sopro se agitam, em graciosos movimentos de plantas subaquáticas. Somente em 1948, o artista americano viria expor os seus trabalhos no Rio.”^{xviii}

Esta mostra trouxe para o contexto brasileiro uma diversidade de tendências, colocou a arte brasileira no âmbito do debate estético internacional, antevendo e preparando o nosso meio para a Bienal. A tarefa que se colocou aos críticos e ao público foi de pensar a arte na sua produção mais atual, como se pode ver no depoimento de Paulo Mendes de Almeida:

“E com esta terceira exposição, extinguiu-se o Salão de Maio, cuja importância, como sobejamente esclarecemos, foi das maiores nessa tarefa de quebra-gelo da indiferença ou da hostilidade do público em geral pelas manifestações da arte contemporânea.”^{xix}

Importante citar que os Salões de Maio, em especial a última edição, inauguraram, no contexto brasileiro, uma espécie de evento multidisciplinar, com intenção de discutir amplamente as artes plásticas e promover a confraternização entre o público, artistas e críticos. Foi um momento importante na carreira do crítico Geraldo Ferraz, que participa como organizador, crítico, divulgador e conferencista.

Tarsila do Amaral, A caipirinha, 1923
exposta no 38ª. Exposição Nacional de
Belas Artes, denominada *Salão
Revolucionário* em 1931

Tarsila do Amaral, A Feira, exposta no 38ª. Exposição
Nacional de Belas Artes, denominada *Salão
Revolucionário* em 1931

“A estudante russa” (1917) de Anita Malfatti, exposta no 38ª. Exposição Nacional de Belas Artes, denominada *Salão Revolucionário* em 1931

O Homem Amarelo (1915) de Anita Malfatti, exposta no 38ª. Exposição Nacional de Belas Artes, denominada *Salão Revolucionário* em 1931

Fuga pra o Egito, c. 1940, Victor Brecheret, coleção particular, possivelmente exposta no 38ª. Exposição Nacional de Belas Artes, denominada *Salão Revolucionário* em 1931

Arte abstrata em São Paulo: primeiras mostras e debates

“Contra os acadêmicos de 22 que nos impunham como normas definitivas da arte os modelos premiados nos salões oficiais, erguemos os postulados da pluralidade de expressão e sustentamos que a arte não estava nessas exteriorizações porém em elementos de ordem estética intrínseca: composição, invenção, expressão, sensibilidade. (...)”

Não sou partidário da arte abstracionista, como não sou um entusiasta cego do realismo ou de qualquer outra tendência. Bato-me, sobretudo pela distinção necessária entre a arte e exteriorizações sociais da arte. Considero que as leis estéticas são sempre as mesmas.(...).”

MILLET, Sergio. Reflexões inatuais. São Paulo: O Estado de S. Paulo, 23.10.1948.

“Os críticos estão trabalhando como advogados e não como técnicos, sociólogos, ou estetas que deveriam ser. A confusão aumenta assim e não me seduz entrar na bagunça. Não aprecio discussões desse tipo e reservo-me o direito de mudar de opinião segundo a mostra apresentada. Se todos os figurativistas fossem como Di Cavalcanti e todos os abstracionistas como o mocinho prognóstico e incompetente que garatuja ‘em abstrato’, não há dúvida de que eu seria figurativista. Mas se todos os abstracionistas fossem como Kandinsky e os figurativistas não superassem em talento os chamados pintores húngaros, eu seria abstracionista. Acontece que em ambos os lados há realizações e malogros. Como optar então? Pergunto ao sr. Ibiapaba se não lhe parece mais útil sublinhar e advertir ao público contra a tentação das classificações primárias e principalmente cômodas?”

MILLET, Sergio. Pontos nos iis. São Paulo: *O Estado de S. Paulo*, 28.10.1948

No final dos anos 1940 e nos primeiros anos de 1950, entre os artistas e críticos do modernismo brasileiro, a arte abstrata veio opor-se à arte figurativa de temática social e cunho nacionalista, proposta por Di Cavalcanti e Portinari. Desde os anos 1940 ocorreu uma efervescência cultural e uma sofisticação do debate crítico sobre arte, o que possibilitaria, entre outras iniciativas, a criação de instituições artísticas como o Museu de Arte de São Paulo (MASP) e o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), bem como a implantação da Seção de Arte da Biblioteca Municipal de São Paulo, idealizada pelo crítico de arte Sérgio Milliet.

Em seu livro *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira (1930-1970) Subsídios para uma história social da arte no Brasil*, Aracy Amaral relaciona a redemocratização e o final da 'era Vargas' com o processo de internacionalização no meio artístico e a abertura para a arte abstrata:

“A polêmica do realismo versus abstracionismo, desencadeada a partir de 1948, é consequência direta da politização do meio artístico, por sua vez decorrência da abertura propiciada pela redemocratização do País após a queda de Vargas.”^{xx}

A cidade de São Paulo, no imediato pós-guerra, teve um grande impulso renovador no meio artístico, marcou época a criação do Museu de Arte de São Paulo (MASP), em 1947, e do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), em 1948. Um novo período da arte brasileira foi iniciado com a inauguração dos Museus e a promoção das Bienais do Museu de Arte Moderna de São Paulo, iniciativas freqüentemente citadas no processo de atualização do nosso meio artístico. Deste modo, as primeiras atividades do Museu de Arte Moderna de São Paulo, bem como as primeiras Bienais, formam um panorama de intensificação das ações institucionais nas artes plásticas no Brasil, tornando-se palco da renovação do meio artístico e cultural.

Em depoimento à pesquisadora, Aldemir Martins, ao fazer uma revisão do que

era ser moderno naqueles dias, lembra da *Exposição dos 19 Pintores*, que a União Cultural Brasil Estados- Unidos organizou, na Galeria Prestes Maia, de 19 de abril a 05 de maio de 1947, como um antecedente marcante deste período fecundo da arte brasileira:

(...) um dos movimentos mais importantes que houve na vida da arte moderna brasileira, porque, dos 19 pintores, 17 são importantes, é uma média muito boa, você não acha não? Quero dizer, está o Sacilotto, o Charoux, a Maria Leontina, o Grassmann, os expoentes da arte plástica brasileira estão todos aí. O Mário Gruber.^{xxi}

O evento incluiu conferências e debates sobre a arte moderna, coordenados por Sérgio Milliet, Luís Martins e Lourival Gomes Machado. O júri de premiação, formado por Anita Malfatti, Di Cavalcanti e Lasar Segall, conferiu o primeiro prêmio a Mário Gruber.

Já em 1950, o MASP, por sua vez, expôs a obra de Max Bill, artista concretista suíço. Esta exposição foi a primeira retrospectiva do artista e, junto com sua participação e premiação na I Bienal (em 1951) e a participação no júri da II Bienal, veio a constituir importante fator do desenvolvimento da arte abstrata e do movimento concreto no Brasil e na Argentina, onde atuava o crítico Romero Brest – colega de júri do concretista suíço nas Bienais de São Paulo. A denominação 'arte concreta' vem da oposição, feita por van Doesburg, à generalização “arte abstrata”, de Michel Seuphor e Torres Garcia, em 1930, na mostra “Cercle et Carré”, à qual aderiu Max Bill. Na mostra de 1950, Max Bill expôs a escultura “Unidade Tripartida”, com a qual o artista participaria da I Bienal, no ano seguinte, e ganharia o Prêmio de Melhor Escultor Estrangeiro. Assim, a obra tornou-se acervo do Museu de Arte Moderna^{xxii} e referência para os concretistas brasileiros.^{xxiii}

O Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP) fez uma espécie de

avaliação histórica da arte moderna brasileira ao iniciar suas atividades com exposições e com a edição de catálogos com textos críticos de nomes já históricos na arte brasileira e ao promover a Bienal – onde, na primeira versão, um conjunto de artistas consagrados, que tiveram mostra retrospectiva de suas obras, foi convidado.

Bastante importante foi também a presença de novos artistas, com exposições individuais, como o caso de Almir Mavignier, e com exposições coletivas, como a do grupo Ruptura.

O ano de 1948 é um marco da intensificação do debate em torno de questões sobre as artes plásticas. Naquele ano, o Museu de Arte de São Paulo (MASP) promoveu duas mostras que tornaram o debate mais complexo: a exposição retrospectiva do pintor modernista Di Cavalcanti, em comemoração aos seus 30 anos de atividade – o que, em certa medida, colocou em pauta a própria identidade da pintura moderna brasileira ligada à Semana de Arte Moderna de 1922 –, e a exposição de Alexander Calder, que também ocorreu no Rio de Janeiro.

Esta última foi comentada por Mário Pedrosa, em conferência no Ministério da Educação, publicada no *Correio da Manhã* e no livro *Arte, necessidade vital*, editado em 1949, juntamente com outros artigos que ele havia escrito em 1945, por ocasião da exposição de Calder, nos Estados Unidos. Este conjunto de artigos articula idéias para uma crítica de arte formalista, de caráter gestáltico.

Em agosto de 1949, Di Cavalcanti, referência incontestável dentro da arte moderna brasileira, proferiu conferência no mesmo museu que foi amplamente discutida em jornais da época. Pelos textos apresentados a seguir, de Sérgio Milliet, e pelas respostas de Ibiapaba Martins, tem-se um exemplo do tipo de debate que estava ocorrendo: o questionamento ou a defesa intransigente dos artistas que participaram dos primeiros dias do modernismo brasileiro e o papel da crítica e seus limites.

Em resposta a Ibiapaba Martins, a propósito da polêmica sobre a abstração, escreve Sérgio Milliet, no jornal *O Estado de S. Paulo*, o artigo intitulado “Reflexões inatuais”:

“Não sei porque, criticando artigo meu a respeito dos pintores e literatos de 22, que defendem suas posições mediante uma absurda agressividade contra as novas correntes, o sr. Ibiapaba afirma que defendo a arte abstracionista e ataco o pintor Di Cavalcanti. (...) Vejamos agora o meu pensamento acerca de Di Cavalcanti. Escrevi várias vezes sobre esse pintor e companheiro da jornada de 22. Escreveria novamente, de bom grado, se ele próprio não houvesse confessado em artigo recém-publicado que não lia os comentários dos críticos... Preferindo os irmãos Marx nas suas piruetas aos intelectuais nos seus devaneios. Chamado, entretanto, a rebater uma alusão infundada [refere-se ao texto de Ibiapaba Martins] não me recuso a repetir o que sempre disse: considero Di Cavalcanti um dos melhores pintores brasileiros tanto pelos conhecimentos técnicos quanto pela profunda humanidade de sua obra. Defendi-o sempre e continuo a defendê-lo, muito embora não lhe interesse a defesa...”^{xxiv}

O Museu de Arte Moderna de São Paulo foi inaugurado oficialmente em 8 de março de 1949, com a abertura da exposição *Do Figurativismo ao Abstracionismo*, cuja escolha das obras e a elaboração do texto ficaram a cargo de Léon Degand, crítico belga e então diretor do Museu. O nome da mostra e o texto do catálogo refletem as idéias desenvolvidas pelo autor, que teria seus artigos reunidos no livro *Abstraction, figuration: language et signification de la peinture*^{xxv}.

Sérgio Milliet, escreveu uma pequena introdução à mostra, em que declarava não ser adepto a nenhuma das tendências e falava sobre estética e história da arte, advertindo o público de “que não se deve olhar a obra de arte de um ponto de vista estreito e

unilateral”^{xxvi}. Fica claro como a polêmica em torno da arte abstrata colocava-se em oposição ao figurativismo, polêmica esta que tende a se polarizar.

Entre as 95 pinturas expostas, destacavam-se cinco telas abstratas de Wassily Kandinsky (1866-1944): *Acompanhamento Preto* (1924), *Nas Pontas* (1928), *Equilíbrio em Rosa* (1933), *Entre Dois* (1946) e *Tensão Clara* (1937). Também o escultor Alexander Calder, com cinco móveis, incluindo *Grande móbile branco* (atualmente na coleção do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo), estava representado.

Dos 51 artistas, três eram representantes brasileiros: Waldemar Cordeiro, com a obra *Composição* (1948), Cícero Dias, com *Pintura* (1948) e Samsor Flexor, com *Composição* (1948).

Pouco antes da referida exposição, Léon Degand ministrou a conferência, bastante registrada pela imprensa, “O que é arte abstrata”, realizada em 25 de novembro de 1948, no auditório da Biblioteca Municipal, da qual Sérgio Milliet era diretor. Léon Degand também participou da mesa-redonda, que aconteceu no próprio Museu de Arte Moderna de São Paulo^{xxvii}.

Durante a década de 1950 outras exposições de arte abstrata ocorrerão no MAM SP que contribuem com o debate na crítica de arte.

Exposição individual “Almir Mavignier”, 1951, MAM-SP

Almir Mavignier iniciou-se na pintura, na década de 40, com Arpad Szénes, Alex Leskoschek e Henrique Bösse e logo fez contato com um grupo argentino de artistas concretos, ligando-se, através de Geraldo de Barros, aos artistas concretos de São Paulo. Entre 1950 e 1951, trabalhou no Hospital Psiquiátrico Pedro I, com a Dra.

Nise da Silveira. Motivado pela representação suíça, com Max Bill e o grupo concreto de Zurique, na I Bienal de São Paulo, viajou em 1953 para Ulm, Alemanha, onde estudou comunicação visual até 1959, na Hochschule für Gestaltung.

Almir Mavignier constitui importante referência no quadro do desenvolvimento da arte abstrata brasileira, com a exposição de 1951, no MAM-SP, onde apresentou um conjunto de 15 quadros, todos intitulados *Formas* (numerados de 1 a 15), sendo os oito primeiros produzidos em 1950 e os outros sete em 1951. Em texto de catálogo, Mário Pedrosa, já um crítico experiente, faz uma análise das obras e da jovem figura do artista^{xxviii}, onde fica clara a relação íntima entre a produção deste jovem artista e o incentivo crítico de Mario Pedrosa, como foi explicitado em depoimento posterior.^{xxix}

Exposição “Ruptura”, 1952

Um grupo importante de artistas agremiou-se em torno de Waldemar Cordeiro. Este grupo, em 1952, escreveu o manifesto “Ruptura”, onde além de executar uma diagramação inédita, em que se tem, de forma mais bem realizada, um conjunto daquilo que poderia ser chamado de Concretismo Paulista.

O manifesto foi assinado pelos seguintes artistas: Anatol Wladyslaw, Kazmer Féjer, Geraldo de Barros, Lothar Charoux, Leopoldo Haar, Luís Sacilotto, Waldemar Cordeiro. Com exceção de Kazmer Féjer, Leopoldo Haar e Waldemar Cordeiro, os demais participariam da II Bienal.

A trajetória do principal teórico deste grupo dos abstratos paulistas é bastante discutida na bibliografia, principalmente no que se refere ao seu desenvolvimento na década de 60. Sobre o período que interessa neste estudo, pode-se citar o ensaio de Ana Maria Beluzzo em importante retrospectiva do artista.

“A visão política da cultura marca sua perspectiva crítica da arte e a dimensão predominantemente ética de suas propostas. Em meio ao otimismo gerado pela industrialização, Cordeiro e o grupo concretista ajustavam a linguagem artística ao formato da nova etapa da sociedade.”^{xxx}

I Exposição Nacional de Arte Concreta, 1956/1957

A I Exposição Nacional de Arte Concreta aconteceu, primeiramente, no MAM-SP, em dezembro de 1956. No Rio de Janeiro, foi realizada no Ministério da Educação e Saúde, em janeiro e fevereiro de 1957. A mostra teve, como grande mérito, reunir toda a produção da vanguarda concretista, coincidindo com um momento de grande euforia política nos anos JK. Em recente mostra no MAM-SP, Lorenzo Mammi fez a seguinte avaliação: “Essa exposição foi crucial, em muitos sentidos. Impôs definitivamente ao público e à imprensa especializada uma vanguarda artística”^{xxxi}.

As duas exposições deixam evidente as divergências, principalmente porque colocou, lado a lado, artistas plásticos e poetas, evidenciando as matrizes teóricas e ideológicas de cada um – o que, em certa medida, teve como uma das consequências a “ruptura” neoconcreta.

Samson Flexor e o Atelier-Abstração

Samson Flexor mudou-se definitivamente para o Brasil em 1948, fixando-se em São Paulo, onde, em 1949, expôs na Galeria Prestes Maia. Motivado pelo crítico Léon Degand, então diretor do Museu de Arte Moderna de São Paulo, aproximou-se do abstracionismo de vertente geométrica. Flexor foi um importante aglutinador de outros artistas dispostos a estudar a arte abstrata.

Esta aproximação com a arte abstrata pode ser verificada em quadros como

Geométrico (1952), *Vaivém Diagonal* (1954) e *Puríssimo ao Quadrado* (1954). São composições onde o artista preenche as telas com espécies de soluções geométricas, sejam diagonais ou ortogonais, utilizando-se sempre de baixos contrastes de cor e valor.

Samson Flexor, embora já viesse orientando alguns alunos, criou o Atelier Abstração somente em 1951, onde ensina arte abstrata de princípios geométricos, tendo como alunos Jacques Douchez, Norberto Nicola, Leopoldo Raimo, Alberto Teixeira e Wegá Nery, entre outros. Propondo-se a “excluir qualquer tentativa de interpretação das aparências do mundo”, os artistas do Atelier dedicavam-se à pesquisa dos aspectos compositivos, materiais e cromáticos do espaço pictórico, buscando alcançar relações de equilíbrio e harmonia no quadro através de uma rigorosa ordem, aliada à sensibilidade.

Em 1953, Flexor e seus alunos expuseram no Instituto de Arquitetos do Brasil (IAB), em São Paulo. No mesmo ano, alguns integrantes do Atelier participaram da II Bienal de São Paulo: Alberto Teixeira, Anésia Pacheco e Chaves, Charlotta Adlerová, Ernestina Karman, Gisela Eichbaum, Iracema, Jacques Douchez, Leopoldo Raimo, Norberto Nicola e Wegá Nery.

As principais exposições de Samson Flexor, no período, no Museu de Arte Moderna de São Paulo foram: *Do Figurativismo ao Abstracionismo* (1949), *Composição sobre os Temas da Paixão* (1950), *Exposição individual* (1950), *I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo de São Paulo* (1951), *Um Vitral de Flexor* (1952), *II Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo de São Paulo* (1953), *Atelier Abstração* (1954) (sendo que essa exposição foi a segunda do grupo; a primeira ocorreu em 1953, no IAB em São Paulo) e *27ª Bienal de Veneza* (na representação brasileira organizada pelo MAM-SP) (1954).

Fotografia do Atelier Abstração, na Rua Gaspar Lourenço. Ao alto, Flexor. Da esq. p/ dir.: Izar do Amaral Berlinck, Zilda Andrews, Emílio Mallet e Leopoldo Raimo. Em baixo: Jacques Douchez e Leyla Perrone. Foto: arquivo Jacques Douchez

ruptura

charroux — cordeiro — de barras — fejer — haar — sacilotto — wladyslaw

a arte antiga foi grande, quando foi inteligente.
contudo, a nossa inteligência não pode ser a de Leonardo.
a história deu um salto qualitativo:

não há mais continuidade!

então nós distinguimos

- os que criam formas novas de princípios velhos.
- os que criam formas novas de princípios novos.

por que?

o naturalismo científico da renascença — o método para representar o mundo exterior (três dimensões) sobre um plano (duas dimensões) — esgotou a sua tarefa histórica.

foi a crise

foi a renovação

hoje o novo pode ser diferenciado
precisamente do velho. nós rompemos com o velho por isto afirmamos:

é o velho

- todas as variedades e hibridações do naturalismo;
- a mera negação do naturalismo, isto é, o naturalismo "errado" das crianças, dos loucos, dos "primitivos" dos expressionistas, dos surrealistas, etc. . . . ;
- o não-figurativismo hedonista, produto do gosto gratuito, que busca a mera excitação do prazer ou do desprazer.

é o novo

- as expressões baseadas nos novos princípios artísticos;
- todas as experiências que tendem à renovação dos valores essenciais da arte visual (espaço-tempo, movimento, e matéria);
- a intuição artística dotada de princípios claros e inteligentes e de grandes possibilidades de desenvolvimento prático;
- conferir à arte um lugar definido no quadro do trabalho espiritual contemporâneo, considerando-a um meio de conhecimento deduzível de conceitos, situando-a acima da opinião, exigindo para o seu juízo conhecimento prévio.

arte moderna não é ignorância, nós somos contra a ignorância.

Lothar Charoux, Waldemar Cordeiro, Geraldo de Barros, Kazmer Féjer, Luiz Sacilotto, Anatol Wladyslaw, manifesto Ruptura, 1950.

Alexander Calder, Grande móbile branco, 1948 exposto em Exposição "Do Figurativismo ao Abstracionismo", 1949 e posteriormente Prêmio Aquisição (Sul América Terrestres e Marítimos) na I Bienal de São Paulo, Coleção do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

Max Bill, *Unidade Tripartida*, 1948/49, aço inoxidável, Coleção do Museu de Arte Contemporânea de São Paulo, participou da mostra no MASP em 1950 e foi Prêmio Melhor Escultura Estrangeira na I Bienal de São Paulo, em 1951

A função do crítico: o debate no final dos anos de 1940

“Vivia-se em São Paulo um período de ebulição cultural, ambiente em que coexistem vários críticos de arte oriundos da literatura, como Sérgio Milliet, José Geraldo Pereira, Geraldo Ferraz, Luís Martins, da sociologia, como Lourival Gomes Machado, ou ainda do jornalismo e pintura como Quirino da Silva, ou simplesmente do jornalismo, como Ibiapaba Martins. Escrevendo regularmente ou não, com exceção de Ibiapaba e Lourival, todos os demais procediam da época da implantação do Modernismo entre nós.”

AMARAL, Aracy. *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira (1930 - 1970) Subsídios para uma história social da arte no Brasil*. São Paulo: Nobel, 1987. Pg. 245.

Acompanhar a história da crítica de arte demanda análise das questões da história da arte, da teoria de arte e da estética, assim como considerar a crítica militante e a de caráter didático-informativo. Geralmente vinculados a jornais e revistas especializadas, os textos sobre arte exercem as funções, além da crítica propriamente dita, de ensaio e noticiário. A produção crítica vinculada a eventos institucionais, como exposições, salões e bienais, tem como objetivo, além do comentário crítico, a “cobertura” dos fatos. Muitas vezes, estes acontecimentos levam as reflexões de caráter ensaístico.

Antes de analisarmos as produções em crítica de arte e suas determinantes, cabe fazer algumas considerações sobre os veículos de imprensa em que estas críticas eram publicadas. As revistas especializadas em artes e crítica já haviam estabelecido seu papel durante a década de 1940. Os melhores exemplos disso eram as revistas *Habitat* e *Artes Plásticas*, além do *Suplemento Literário* lançado no Diário de São Paulo, com coordenação de Geraldo Ferraz, que secretariou a segunda edição da *Revista Antroposófica*. Mas a maior parte da crítica era publicada em jornais, onde os autores participavam ativamente de todos os acontecimentos em artes plásticas. No caso das Bienais, como veremos a seguir, os críticos acompanhavam desde o lançamento do regulamento até o fechamento da mostra, opinando e influenciando a composição dos júris, a seleção e a premiação, a chegada das obras, a montagem e abertura da mostra, assim como a recepção do público em geral e do meio artístico. Os jornais estavam, e estão ainda hoje, longe de serem isentos em relação aos fatos, principalmente políticos. Cada jornal representava um grupo de interesses, o que era absolutamente explícito nos editoriais, mas a crítica de arte tinha certa independência.

Em sua autobiografia, o jornalista Samuel Wainer descreve a situação dos jornais nacionais no início da década de 1950, quando seu jornal *A Última Hora* foi

lançado e no qual defende explicitamente o nacionalismo na segunda parte do governo Vargas:

Em São Paulo, o ‘Estadão’, da família Mesquita, já era hegemônico, embora também tivesse influência A Gazeta, do velho Cásper Líbero, e o tradicional Correio Paulistano, que fora o porta-voz do Partido Democrático, controlado por Francisco Morato.^{xxxii}

Paralelamente a esta relação de interdependência entre a função do crítico e do jornalista, no caso brasileiro e em especial na década de 1950, nota-se intensa preocupação com uma avaliação das tradições modernistas no debate sobre as artes plásticas, junto com um aumento quantitativo e qualitativo, o que pode ser observado nos jornais e em outros periódicos. Este processo está vinculado a ações dentro das instituições de arte, como o caso da coleção de livros *Artistas Brasileiros Contemporâneos* (coleção A.B.C.) editada pelo MAM-SP, com direção de Sérgio Milliet, que publica livros com monografias de críticos sobre artistas brasileiros.

Este período, do imediato pós-guerra, caracteriza-se por notável esforço internacional de sistematização da atividade crítica com, por exemplo, a criação da Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA), em 1945, um dos primeiros atos da recém-criada UNESCO. A criação da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA) data de 1949, tendo como primeiro presidente o crítico Sérgio Milliet. Em 1959, promove-se um encontro da AICA em Brasília e outros, no Rio de Janeiro e em São Paulo.

A produção de crítica de arte no Brasil nas décadas 1940 e 1950 está também associada à incipiente produção bibliográfica sobre arte brasileira, que, ligada à sociologia da arte, é muitas vezes de caráter divulgador. No decorrer da década de 1950, com o advento dos museus de arte moderna e da Bienal, a crítica amplia sua atuação, tanto no campo didático, como no de divulgação, com crítica teórica e

militante. Cabe citar que os próprios museus e as Bienais promovem em suas exposições uma avaliação histórica da arte, com especial ênfase à história da arte moderna, fenômeno este característico em todo o mundo no pós-guerra. Não se pode deixar de citar também a importância do impacto da fundação da Universidade de São Paulo no meio da crítica de arte, comentada por Geraldo Ferraz no trecho abaixo:

“A Universidade surge em 1934. Em 1937-38 já temos uma geração da Universidade, que é a geração de Lourival Gomes de Machado, Antonio Candido, o pessoal da revista *Clima*, Paulo Emílio Salles Gomes etc...”^{xxxiii}

Outro aspecto foi a participação efetiva de críticos de arte junto a artistas, como é o caso de Mário Pedrosa e Ferreira Gullar. Sem dúvida, foi decisiva a atuação pioneira de Mário Pedrosa, intelectual e militante de esquerda que, a partir de 1937, atuou em diversos veículos como crítico de arte. O debate por ele promovido tem que ser avaliado dentro das teorias da fenomenologia, que desempenharam importante papel no desenvolvimento da arte abstrata brasileira. As obras críticas e teóricas deste autor servem como referência para o estudo do período, pois constituem registro fundamental sobre a atuação de críticos de arte no Brasil.

O Brasil de 1940 a 1980 teve o privilégio de ter Mário Pedrosa como um dos seus mais atuantes pensadores modernos. Ele foi um crítico militante de arte que seguiu passo a passo as manifestações artísticas brasileiras e internacionais, avaliando os seus alcances e explicando os seus significados, como um mediador entre a sociedade brasileira e a arte moderna.^{xxxiv}

Ao escrever *Da natureza afetiva da forma na obra de arte*, tese de concurso para a cátedra de História da Arte na Faculdade de Arquitetura do Rio de Janeiro, em 1949, Mário Pedrosa atuou como teórico dentro da *Gestaltpsychologie* (psicologia da forma). Como texto teórico também deve ser citado *Forma e personalidade*, em que o autor, em

face da psicanálise, retoma algumas idéias da tese.

Na coletânea *Arte, necessidade vital*, de 1949, são publicados artigos sobre o escultor Alexander Calder, sobre Portinari e sobre a conferência acerca das gravuras de Kaethe Kollwitz expostas no Clube dos Artistas Modernos (CAM) em 1933, além de textos em que o autor dedica-se à produção artística de doentes mentais e de crianças. O livro resume o pensamento do crítico, que discute a autonomia da arte em termos do formalismo e a defesa da abstração pura. Pontua o debate em torno da oposição entre o figurativismo e o abstracionismo, em um formalismo convicto e militante, que não se reduz ao puro abstracionismo, ou seja, não descarta o assunto, mas coloca a análise da obra de arte em termos da sua plástica, do seu poder em comunicar e, principalmente, da irreduzível necessidade criadora do artista. Assim, Mário Pedrosa falou sobre a experiência do homem perante a criação artística e talvez de um humanismo latente e necessário nesta experiência.

O tema central nos dois primeiros artigos de *Arte, necessidade vital* é a autonomia da arte e da criação plástica, sendo esta determinada pelas “necessidades formais e criadoras do artista” e, não, por uma função social dada posteriormente à obra. Neste sentido, os artistas abstratos, na opinião do autor, serão os mais funcionais, no sentido dado por Le Corbusier, já que fogem aos determinantes externos ao meio e ao material da sua arte. No entanto, no final do primeiro artigo, “O destino funcional da pintura”, o autor, à parte da discussão no âmbito estritamente formal, pontua em termos humanistas e até políticos a questão da função social da pintura moderna. No segundo artigo, “Ainda a propósito do destino da pintura”, Mário Pedrosa retoma o assunto, colocando a defesa da pintura figurativa como um equívoco na discussão e o ideal estético, proclamado por Le Corbusier, de integração das três artes visuais (arquitetura, pintura e escultura), como algo irrealizado e que devia ser discutido dentro das

especificidades materiais e formais de cada uma das artes. “A volta ao realismo, ao assunto que se prega tanto em certos setores suspeitos de obscurantismo estético, é também proveniente do mau uso que se faz do conceito de funcionalidade”.

Mário Pedrosa retomou o tema da função social da pintura em outro artigo publicado, intitulado “Divagações sem função”, reafirmando que a arte é fruto de “uma necessidade interior do próprio artista”, sendo que esta não é feita para o povo, mas que, ao ser criada, atinge os indivíduos. “O problema não é fazer arte para o povo; é trazê-lo à arte, isto é, educá-lo espiritualmente, para que compreenda cada vez melhor a arte.”

Adiantando-se um pouco no tempo, pode-se analisar uma outra série de artigos que o autor escreveu dez anos depois no *Jornal do Brasil*, ao retornar ao país, quando tematizou o papel do crítico de arte.

O interesse nestes dois momentos da produção crítica do autor, para o presente trabalho, está no fato de que, dentro do contexto da polêmica entre pintura figurativista e pintura abstracionista, o autor empenha-se em colocar a discussão dentro do “âmbito estético”, pontuando as especificidades do assunto.

No artigo “O Destino funcional da pintura”, publicado no *Correio da Manhã* em dezembro de 1946, o autor faz uma crítica, com certa ironia, ao lugar do pintor e da pintura, segundo alguns preceitos do capitalismo e das artes modernas, chamando atenção para a função, no caso das artes plásticas, das escolhas formais e criadoras do pintor. “Isto significa que essa funcionalidade é determinada pelas exigências formais da obra, e jamais pelas solicitações extrínsecas ao impulso criador do artista.”^{xxxv}

No final do artigo, fica clara a defesa de Mário Pedrosa pelo valor da criação individualizada dos pintores.

E desta forma haverá sempre uma funcionalidade por assim dizer extra-artística, social também para a arte tão extraordinariamente vital quanto a pintura. Coletiva, aristocrática e burguesa, ela já o foi.

Tornar-se-á, então, simplesmente individualista, mas então o individualismo exprimirá a mais sólida das virtudes sociais, isto é, a solidariedade humana na sua essência irreduzível e eterna.^{xxxvi}

Em resposta a uma crítica ao artigo anterior, Mário Pedrosa discorre, em “Ainda a Propósito do Destino da Pintura”, também publicado no *Correio da Manhã*, sobre a proposta de síntese das artes do arquiteto Le Corbusier, que, em sua visão, ainda é um projeto e não uma realidade. O autor fala, ainda, sobre pinturas que desempenhariam uma função social, mas questiona os murais de Rivera e Orozco em prédios em Nova Iorque e os de Portinari em Washington.

O autor frisa as diferenças entre os problemas que estariam preocupando os arquitetos e os pintores neste período:

Na pintura, a grande revolução funcional moderna não se caracterizou como na arquitetura, em grande parte, pela aquisição de novos materiais (cimento armado, aço, vidro, metais ligeiros...), mas se processa dentro do próprio quadro, sua superfície, sua intrínseca bidimensionalidade. O pintor foge do *trompe l'oeil* das ilusões de perspectiva, dos truques do convencionalismo realista. Todas as partes da telas são boas. O pintor se espalha pelo quadro respeitando seus limites.^{xxxvii}

No sentido da função de integração entre arquitetura e pintura, Mário Pedrosa cita a arte abstrata como “resolutamente funcional” na concepção dada pelo arquiteto Le Corbusier.

‘L’Urbanisme dispose, l’architecture façonne, la sculpture et la peinture adressent les paroles de choix qui sont leur raison d’être.’ Essas palavras de *escol* que constituem a ‘razão de ser’ para o grande teórico da funcionalidade pictórica mostram que a pintura, mesmo para ele, tende a falar aos indivíduos e não à massa; a ser individualista na sua ‘função’. (...) Ninguém pode negar a qualidade eminentemente decorativa de grande parte da arte moderna. A voga dos murais de hoje provém, em sua maioria, sobretudo quando foram feitos especialmente para determinadas construções, desse caráter decorativo. A pintura

abstrata de Arp, de Mondrian ou mesmo de um Kandinsky, até de um Léger ou do próprio Le Corbusier, é a que mais se casa ao espírito da arquitetura moderna. Por quê? Precisamente pelo seu caráter decorativo.^{xxxviii}

Com essas palavras, Pedrosa, que se tornará o maior defensor da arte abstrata em nosso meio, assume uma defesa irredutível por uma discussão de caráter teórico nas artes plásticas e pela defesa da independência absoluta do artista.

No texto “Divagações sem função” (*Correio da Manhã*, 02.02.1947), o crítico retoma novamente a questão do muralismo mexicano, já tematizada em outros artigos e bastante presente nas discussões sobre a função social da arte figurativa, mencionando o caráter educativo da arte. Porém, Mário Pedrosa volta a defender as questões plásticas colocadas pela pintura moderna, citando como argumento, desta vez, o “projeto” de Cézanne.

Mário Pedrosa traçou paralelos surpreendentes, para a época, entre o realismo socialista e o realismo nazista, no artigo “Pela independência da arte” (*Correio da Manhã*, 20.02.1947). A aproximação entre estas duas políticas artísticas estatais tornou-se clássica no sentido da denúncia ao caráter totalitário da política soviética.

É isto o que os pseudoteóricos da arte ‘proletária’ chamam de ‘realismo socialista’. Para eles, o problema artístico não se coloca mais em termos de ‘como’ mas em termos de ‘o que’ se pinta. Um quadro pode ser perfeitamente apreciável, apesar de artisticamente mau, se a idéia que se expresse for aceitável. E os representantes do governo russo na ‘frente’ artística explicavam aos artistas convocados que, de futuro, o Estado terá que decidir o que os artistas deveriam ser animados a pintar e que estilo de pintura deveria ser adotado para ser oficialmente desejável.^{xxxix}

Neste sentido, o autor noticia a tentativa de artistas alemães^{xl} em ressuscitar a antiga Deutsche Kulturbund (Liga Cultural Alemã), que havia sido dissolvida por Hitler

em 1933, em que figuravam os seguintes artistas: Paul Klee, Käthe Kollwitz, Lionel Feininger, Wilhem Lehmbruck, George Grasz e Ernest Barlach.

No artigo “A Guerra, a arte e o governo” (*Correio da Manhã*, 08.06.1947), o crítico novamente coloca uma notícia sobre arte internacional para criticar a orientação artística do socialismo russo, falando sobre a produção dos artistas ingleses Henry Moore e Paul Nash durante a II Guerra Mundial, quando, numa situação social grave e política externa de isolamento, produziram uma arte desvinculada de função social.

Críticos de arte atuante no período

Outros críticos atuaram nos jornais do Rio de Janeiro. Da mesma geração, o crítico Antônio Bento (1902-1988), paraibano, de família de senhores engenhos, terminou o curso de direito no Rio de Janeiro em 1925. Conheceu os modernistas Portinari, Ismael Nery e Di Cavalcanti nessa década, quando trabalhou ao lado de Mário Pedrosa no *Diário da Noite*, em São Paulo. Participou das pesquisas de Mário de Andrade em música popular. Também fez carreira política, elegeu-se deputado estadual pelo Rio Grande do Norte em 1927. Foi nomeado para o Ministério do Trabalho em 1932 e Procurador Regional do Trabalho em 1940. Em 1948 participou, a convite da Unesco, do Congresso de Críticos de Arte. No mesmo ano, foi um dos fundadores da Associação Internacional dos Críticos de Arte (AICA). Sócio fundador do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, participou como comissário de três Bienais de Paris e dos júris das Bienais de São Paulo e de Veneza. Trabalhou no *Diário Carioca* de 1934 ao seu fechamento, em 1965, onde manteve uma coluna de crítica musical e de artes visuais. Para o presente estudo interessa, principalmente, a produção neste jornal durante os anos 1950, em que fez uma crônica crítica das atividades institucionais, acompanhando de perto os processos de seleção e premiação.

De 1966 a 1970, deu continuidade às suas atividades críticas no jornal *Última Hora*. Escreveu *Manet no Brasil: um estudo comemorativo da passagem do centenário da visita do pintor ao Rio de Janeiro*, 1949 e *Abstração na Arte dos Índios Brasileiros*, além de monografias sobre Ismael Nery, Milton da Costa e Portinari.

Roger Bastide veio para o Brasil em 1938 e permaneceu até 1954, como professor da recém-fundada USP. Participou como conferencista do Segundo Salão de Maio. Escreveu em vários jornais em São Paulo, principalmente no *O Estado de S.Paulo* e no *Diário de São Paulo*. Travou diálogo com críticos brasileiros, em especial com Lourival Gomes Machado.

Quirino Campofiorito, pintor paraense, filho do pintor e arquiteto italiano Pedro Campofiorito, que veio para o Brasil em 1899 a convite do Governo do Estado do Pará para fundar uma escola de Belas Artes. Estudou na ENBA (Escola Nacional de Belas Artes) na década de 1920, onde ganhou, em 1929, o Prêmio Viagem à Europa, estudando em Paris e Roma até 1935. Lecionou desde 1938 na ENBA, organizando a Divisão Moderna do Salão Nacional de Belas Artes na década de 1940. Participou do grupo Bernardelli e da Associação dos Artistas Plásticos. Como crítico de arte, criou e dirigiu o jornal mensal *Belas-Artes* em 1935, fechado em 1940 pelo DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda) do governo de Getúlio Vargas. Em 1949, tornou-se membro fundador da ABCA. Na década de 1950 escreveu em *O Jornal*, do Rio de Janeiro, atendo-se principalmente às questões da História da Arte e das instituições artísticas. Participou da comissão de seleção da I Bienal e do júri de premiação da VI Bienal. Em 1983, publicou a *História da Pintura Brasileira no Século XIX*.

Atuando em São Paulo, o crítico Quirino da Silva, professor e pintor, formou-se na Escola Nacional de Belas artes, na década de 1920. Em 1923 organizou o 1º Salão de Primavera e, no ano seguinte, o 1º Salão de Outono. Expôs no Salão Oficial do Rio de

Janeiro a escultura *D. Quixote*, com a qual ganhou a medalha de bronze no Salão de Belas Artes de Rosário, Argentina. Entre 1930 e 1931 iniciou sua produção crítica na revista *Forma*, com direção de Alejandro Baldassini, pioneira em periódicos sobre artes plásticas.

Transferiu-se para São Paulo em 1934, ano que fez sua primeira exposição de cerâmica, na casa "Baloo", na Praça Ramos de Azevedo, sobre a qual escreve Flávio de Carvalho. Organizou, junto com este artista e o crítico Geraldo Ferraz, os polêmicos *Salões de Maio*, entre os anos de 1937 e 1939.

Paralelamente a um discurso intelectualizado, como o de Lourival Gomes Machado, ou enciclopédico, como o de Geraldo Viera, ou à formação humanista de Sérgio Milliet, Quirino [da Silva] inseria uma apreciação clara, objetiva e informativa sobre as tendências artísticas de seu tempo. (GIL, 1992:02)

Em 1938, iniciou atuação regular como crítico no *Diário de Notícias* e nos *Diários Associados*. Em 1947 toma parte da fundação do MASP como secretário na primeira diretoria. Quirino da Silva participa da divulgação do debate do ideário modernista como nota Maria Lucia de Godoy Gil:

Nessas crônicas diárias, que enfocam com insistência a divulgação do ideário modernista, nas artes, ele inseria, com linguagem extremamente coloquial, assuntos tão diversos como 'técnica mais adequada ao preparo da tela' ou 'a necessidade de proteger as árvores da Praça da República'. (GIL, 1992:41)

Ainda no cenário paulista, temos a atuação de Luís Martins, crítico nascido no Rio de Janeiro, em 1907. No começo dos anos 30, estreou como cronista dos periódicos *O Jornal* e *Diário Carioca* e de revistas como *Paratodos*, *Rio-Magazine*, *Carioca* e *Vamos Ler*. Ingressou, em 1929, na Academia Carioca de Letras e, em 1969, na Academia Paulista de Letras. Na década de 1930, apaixonou-se pela artista plástica

Tarsila do Amaral - mais de vinte anos mais velha - e foi com ela morar em São Paulo. A partir de então, por mais de 30 anos, publicou suas crônicas no jornal *O Estado de São Paulo*. Foi romancista, poeta, escreveu ensaios, biografias e memórias, além de crítico de arte e, por algum tempo, um dos diretores do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Ficou conhecido como "o cronista que adotou São Paulo". Escreveu três livros ambientados no bairro boêmio da Lapa: *A terra come tudo*, *Lapa* e *Noturno da Lapa*.

Capítulo 2

As Bienais do MAM SP

Durante as seis primeiras bienais do Museu de Arte Moderna de São Paulo, houve um amplo debate junto à imprensa, aos artistas e aos críticos em torno da História da Arte Moderna e da Arte Brasileira – sua tradição, modernismo e novos rumos que estavam sendo tomados.

Estas primeiras bienais foram marcadas pelo caráter inovador, pela integração com as atividades do Museu de Arte Moderna de São Paulo^{li} e por uma notável produção da crítica de arte brasileira. Vale ressaltar que é exatamente neste período, entre 1951 e 1961, que ocorreu um grande desenvolvimento da crítica de arte brasileira, junto com uma maior profissionalização do meio artístico brasileiro. O advento das bienais participa notadamente deste processo, uma vez que as primeiras versões da mostra foram excepcionais, tanto pelo elevadíssimo nível artístico, como pelos aspectos institucionais: organização da mostra, arregimentação dos artistas, curadores e críticos e seleção e premiação das obras. A mostra paulista ganhou lugar no contexto internacional, como bem apontou o crítico Geraldo Ferraz em “Elos de uma cadeia”, em que compara a Bienal à segunda mostra de Kassel e à Bienal de Veneza.

Foram escolhidas as seis primeiras bienais porque, além de representarem uma década de existência da mostra, é o período em que esta ainda mantém-se vinculada ao Museu de Arte Moderna, antes de se tornar uma fundação e beneficiar-se de verbas municipais e estaduais – o que, em certa medida, alterou o projeto inicial que vinculava o evento ao conjunto de atividades do Museu de Arte Moderna.

É importante frisar que cada bienal é um momento em separado e necessita ser entendida por uma perspectiva específica, ou seja, considerando os aspectos artísticos que lhe conferem identidade.

Uma análise retrospectiva da Bienal

Em texto escrito em 1970, contendo análise retrospectiva das bienais de São Paulo e da criação, por Ciccillo Matarazzo, do Museu de Arte Moderna, Mário Pedrosa afirmou que a iniciativa deste industrial, desde a criação do Museu de Arte, “acrescentara a designação essencial e inapelável de ‘Moderno’”^{xlii}, inspirando-se na Bienal de Veneza para criar uma mostra de arte contemporânea, idéia esta que foi proposta para o então diretor do Museu e “já professor eminente e escritor de arte” Lourival Gomes Machado. A organização da Bienal de Arte pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo acabou por não permitir ao Museu ser um autêntico museu, sendo “sumariamente” dissolvido em 1968.

Neste depoimento, intitulado “A Bienal de cá para lá”, texto de caráter autobiográfico, Pedrosa fez uma avaliação das primeiras bienais, em especial da I à VI, analisando, principalmente, o contexto que precedeu o advento das bienais e as implicações que estas mostras trouxeram às artes plásticas no Brasil. Em princípio, o autor reconheceu a importância das primeiras bienais, no sentido da atualização do meio cultural brasileiro.

Para o crítico, a I Bienal – e o fato de o industrial ser chamado para presidir as comemorações do IV Centenário da Fundação de São Paulo – constituiu o jogo de “um autêntico capitão de indústria de época”, que contou com a boa sorte da primeira mostra, “uma jogada de pura improvisação”, tocando a imaginação dos paulistas e dando motivação para a incorporação da segunda versão da mostra, nas comemorações do aniversário da cidade.

Para este fato contribuíram as relações pessoais entre Ciccillo Matarazzo e o então governador do Estado de São Paulo, Ademar de Barros. Além disso, na prefeitura estava Jânio Quadros, a figura “famosa pela audácia de seu jogo político”.

Entretanto, estas últimas questões importam menos ao crítico do que a intensa industrialização e a conseqüente urbanização, na década de 40. “A base de animação social para iniciativas de consumo conspícuo do teor das Bienais não estava, portanto, ausente” (Pedrosa apud Arantes, 1995:221). É deste modo que o advento das bienais é entendido no âmbito do movimento econômico.

Talvez de forma exagerada, o crítico coloca esta iniciativa e as mostras que a sucederam como fundamentos para “romper do círculo fechado em que desenrolavam as atividades artísticas do Brasil, tirando-as de um isolacionismo provinciano” (Pedrosa, apud Arantes, 1995), pelo fato de proporcionar um “encontro intencional”, não deixando de citar que esta abertura seria inevitável.

Dentro do desenvolvimento do capitalismo brasileiro, nos modelos analíticos marxistas, e a partir de análise de Lewis Mumford, Mário Pedrosa vê a importação da arquitetura moderna, durante o período da ditadura de Getúlio Vargas, como elemento da segunda fase da evolução da arte moderna brasileira. As bienais constituem a terceira fase, “quando as formas mais avançadas da atividade artística entram em nosso país” (Pedrosa apud Arantes, 1995).

Neste sentido específico, as bienais chamam a atenção do crítico:

Na época das bienais, São Paulo se torna, com efeito, um centro vivo de contato e intercâmbio de impressões e de idéias entre críticos e artistas do mundo, mas sobretudo da América Latina.^{xliii}

Por outro lado, o autor não perde a oportunidade para frisar os aspectos “não somente comerciais mas de escusas combinações pessoais e mesmo nacionais em torno de prêmios, etc., política de prestígio entre delegações nacionais, política de cambalacho entre indivíduos onde ‘os marchands passam a dominar’”.

Antonio Maluf, cartaz I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1951

Antonio Bandeira, cartaz II Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1953

Alexandre Wollner, cartaz III Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1955

Alexandre Wollner, cartaz IV Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1957

Arnaldo Grostein, cartaz V Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1959

Luis Oswaldo Vanni, cartaz VI Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1961

As Primeiras Bienais: 1951 e 1953

Pareceria realmente impossível, depois de visto o espantoso acontecimento que foi a improvisação profícua da I Bienal, que logo sucedesse o segundo milagre. Ele veio com a II Bienal. Sem dúvida, um inteligente planejamento que transformou a manifestação artística em realização inaugural do programa de festejos do IV Centenário da cidade, contribuiu para dar-lhe um brilho excepcional, inesperado. (...) Tal receptividade no exterior, considerando com uma largueza de meios materiais que até então a Bienal não conhecia veio a contribuir de maneira indisfarçável para que se concretize aquela que, até hoje, continua sendo a mais alta das Bienais. (...) Foi, sobretudo, a consequência necessária de um amplo planejamento artístico, tanto no Brasil quanto no estrangeiro. De fato, ao lado de excelentes representações nacionais instaladas com uma abundância de peças e de espaço desconhecida na primeira experiência, cada país interessava-se por trazer salas especiais. Assim, S. Paulo viu conjuntos os mais completos, que representavam a obra de um Klee, de um Kokoschka, de um Ensor, de um Calder, de um Moore, de um Munch, de Hödler, enquanto, descobrindo uma função que lhe é própria e exclusiva no quadro das bienais, o Museu de Arte Moderna de São Paulo promovia a grande exposição: Picasso. E havia ainda as suas esplêndidas documentações relativas ao cubismo e ao futurismo que a França e a Itália mandaram. (...) Pela primeira vez, S. Paulo exibia a seu público e ao público que para cá se confluía na ocasião excepcional do Centenário, conjuntos capazes de rivalizar com as melhores salas dos melhores museus do mundo, enquanto na parte da competição propriamente dita, demonstrava sua capacidade para alçar-se, sem timidez mas sem rivalidades descabidas à altura do velho e bom exemplo de Veneza. A Bienal saíra da escala dos seus planejadores, atingindo às dimensões impostas pelas verdadeiras possibilidades do país e da cidade, sempre que não são inibidas por qualquer empecilho circunstancial ou humano.

Museu de Arte Moderna.

*Qualquer que tenha sido o motivo da agrupação em pavilhões diferentes dos países europeus e dos países americanos, essa disposição é proveitosa, porque ela 'imita' o movimento evolutivo da arte moderna, transplantando-se para a civilização florescente do novo mundo. O visitante que, no primeiro pavilhão, acompanha o curso metamórfico do que se conhece como **arte moderna** [grifo do autor], ao atravessar para o pavilhão seguinte, vai à procura das conseqüências que terão encontrado, do lado de cá, as **proposições** [grifo do autor] européias. A Bienal dá oportunidade a que se estabeleça essa relação. Isso talvez não estivesse na intenção dos organizadores – o que nos possibilita uma visão, embora precária em alguns pontos, bastante natural desse transplante e de seus frutos. Mas o interesse desta Bienal não se limita, é claro, a esta verificação oportuna. O exame puro e simples do curso que vem desembocar na América (e que se verte simultaneamente sobre a Ásia) deixaria de fora muita coisa. Mas vale anotar, sem tal preocupação, as múltiplas manifestações do movimento, procurando não mutilá-lo em sua complexidade em favor duma ordenação mais precisa. O cubismo assinala o clímax duma discórdia com a tradição pictórica iniciada historicamente no impressionismo.(...) O cubista quer pulverizar o espaço racional, construindo um espaço irracional, ou mais vale dizer – ambíguo. (...) O futurismo, ao contrário do cubismo – sendo ademais influenciado por este – não foi o produto inevitável de um crescimento interior. Foi mais questão duma impaciência e dum fascínio.*

GULLAR, Ferreira. II Bienal de São Paulo: cubismo e futurismo, Rio de Janeiro, *Diário de Notícias*, 12/01/1954

Foi com a publicação e a divulgação do regulamento que começou, oficialmente, a organização da I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, que esteve aberta entre 20 de outubro e 23 de dezembro de 1951. Assinado por Francisco Matarazzo, em dezembro de 1950, este regulamento foi distribuído para embaixadas, instituições e agremiações culturais e artísticas – e à imprensa. Nele, estavam estabelecidos os critérios de participação dos artistas e de premiação das obras.

O regulamento previa, como possíveis participantes, artistas nacionais ou estrangeiros cujas obras apresentadas fossem aceitas pelo Júri de Seleção, artistas convidados pela direção da Bienal e aqueles que integrassem representações nacionais. Os artistas convidados foram Bruno Giorgi, Cândido Portinari, Di Cavalcanti, Lasar Segall, Livio Abramo, Maria Martins, Oswaldo Goeldi e Victor Brecheret.

A exposição ocorreu em pavilhão provisório construído no Pavilhão do Trianon, na Avenida Paulista, em local que não ia além de 5 mil metros quadrados^{xliv}.

O Júri de Seleção seria constituído pelo presidente da Bienal, por dois membros eleitos por votação pelos artistas inscritos e por outros dois escolhidos pela diretoria. Figuravam, no Júri de Seleção de Artes Plásticas, Francisco Matarazzo (presidente da Bienal), Thomaz Santa Rosa e Quirino Campofiorito (eleitos pelos artistas).

Apresentou-se, no regulamento, a lista dos oito Prêmios Regulamentares: dois para cada uma das quatro modalidades (pintura, escultura, desenho e gravura), sendo um para a “melhor obra de artista estrangeiro” e, outro, para “artista nacional”. A esta lista, acrescentou-se uma série de outros Prêmios de Aquisição, de modo que as obras premiadas passariam a ser propriedade do Museu de Arte Moderna de São Paulo.

Ficou ainda estabelecido que, para critério de premiação, estavam excluídos os artistas falecidos, além de serem considerados em condições iguais aos brasileiros natos aqueles residentes há mais de dois anos no Brasil. Na ficha de inscrição das obras devia

constar quais estavam à venda, e se concorreriam aos Prêmios de Aquisição, funcionando na Secretaria uma seção de vendas das obras dos participantes.

O Júri de Premiação, ainda segundo o regulamento, seria formado pelo diretor da Bienal, ou uma pessoa designada por ele, pelo mais votado entre os dois membros do Júri de Seleção eleitos pelos artistas e por, no mínimo, três “dos maiores expoentes da crítica e da arte internacional nomeados pela presidência da Bienal”.^{xlv}

Os prêmios seriam atribuídos sete dias após a abertura da Bienal. Participavam do Júri de Premiação: Emile Langui, Eric Newton, Jan Van As, Jacques Lassaigne, Jorge Romero Brest, Marco Valsecchi, René d’Harnoncourt, Wolfgang Pfeiffer, Sérgio Milliet, Thomaz Santa Rosa e Lourival Gomes Machado (presidente).

A distribuição dos prêmios regulamentares e dos prêmios de aquisição foi assinada pelo Júri de Premiação em ata de reunião de 22 de outubro de 1951.^{xlvi} Entre as de artistas estrangeiros, foram atribuídos prêmios para pintura às seguintes obras: “Os namorados num café”, de Roger Chastel, “Avec mesure”, de Alberto Magnelli, “Gesto cósmico”, de Willy Baumeister, “Consertando redes”, de Ernest Pignon. Na escultura, foi atribuído prêmio para “Unidade Tripartida”, de Max Bill, “A jovem fúria”, de Theodore Roszack, “A floresta”, de G. Richier, e “O gato persa”, de Minguzzi. Na gravura, foram premiados o conjunto das obras de Giuseppe Vivani, de Prunella Clough, de Robert Adams e de Arnaldo Ciarrocchi. Em desenho, para o conjunto das obras de Renzo Vespi gnani e de Hans Uhlmann.

Aos artistas nacionais, a distribuição dos prêmios foi, em pintura, para “Limões”, de Danilo Di Prete, “Natureza Morta”, de Maria Leontina, “E. F. C. B.”, de Tarsila do Amaral, “Moenda”, de Heitor dos Prazeres, e “Formas”, de Ivan Serpa. Em escultura, para “Índio e a Suaçuapara”, de Victor Brecheret, “Figura”, de Bruno Giorgi, e “Briga de Galo”, de Mário Cravo Junior. Em gravura, para o conjunto das obras de

Oswaldo Goeldi, de Marcelo Grasmann e de Geraldo Barros. E, finalmente, em desenho, para Aldemir Martins.

A premiação de Max Bill foi o grande destaque entre os prêmios a estrangeiros; e a premiação a Danilo Di Prete foi bastante questionada, pelo fato de que ele havia chegado há exatos cinco anos ao Brasil, que era o tempo mínimo previsto, no Regulamento da Bienal para inscrição na Sala Geral.

Adicionalmente, o júri também considerou a peça de Abraham Palatnik uma “importante manifestação da arte moderna, e digna de figurar no Museu de Arte Moderna de São Paulo”, cuja obra já constituía um aspecto extraordinário na arte brasileira, ao introduzir a arte cinética pela criação de um objeto com mecanismos dinâmicos.

A escultura “Unidade Tripartida”, de Max Bill, que, por uma questão burocrática, participou da Sala Geral^{xlvi}, foi sem dúvida o marco desta época das Bienais; abstrata, de aço inoxidável, monumental, sem base de apoio, formada por fitas que se interligam, a obra nega o volume, afirma o valor dos espaços vazios e contradiz a lei da gravidade ao lançar as formas para cima. A respeito da influência que a obra deste pioneiro da arte concreta teve, no meio artístico brasileiro, e o impacto da premiação, tem-se o depoimento de Mário Pedrosa sobre a exposição de 1950, em artigo escrito em 1971.

Bill nos dava um conjunto de toda a sua obra desde as séries em progressão de formas geométricas elementares, o processo das aproximações cromáticas de limite e não limite, até às construções espaciais em figuras topológicas como a fita de Moebius, de onde saiu a admirável Unidade Tripartida, grande prêmio de escultura da I Bienal de São Paulo, também um dos raros prêmios revolucionários dos longos anos de Bienais nossas.^{xlvi}

Ponto culminante do impulso de atualização do vocabulário moderno pode ser visto na delegação suíça, na I Bienal de São Paulo. Além da notável presença de Max

Bill, da Sala Geral, na representação suíça organizada por Heins Keller, conservador do Museu de Belas Artes de Winterthur, figurava uma série de oito obras abstratas de Sophie H. Taeuber-Arp (1889-1943), sendo uma delas a “Construction Dynamique”, reproduzida no catálogo da exposição.

A II Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo ocorreu entre novembro de 1953 e fevereiro de 1954, realizada no recém-inaugurado conjunto de prédios projetados por Oscar Niemeyer, no Ibirapuera, e integrou as manifestações culturais do IV Centenário da Fundação da Cidade de São Paulo.

Na época, o presidente do Museu de Arte Moderna de São Paulo era Francisco Matarazzo Sobrinho, o Ciccillo, que também presidia a Comissão IV Centenário da Fundação da Cidade de São Paulo, o que deu à II Bienal uma dimensão extraordinária ao permitir conjugar uma série de fatores favoráveis ao seu êxito.

A exposição estava entre os primeiros e mais eloqüentes acontecimentos das comemorações do aniversário da cidade, como descreve artigo da *Folha da Manhã*, chamando a atenção para o fato de que São Paulo tornava-se um centro de convergência internacional, onde arte – no caso, a Arte Moderna – e ciência, ao lado da industrialização da cidade, estão juntas:

Alguns congressos científicos já foram realizados, e agora estamos às vésperas do grande acontecimento artístico que constituirá, sem dúvida alguma, uma das maiores atrações da cidade: a II Bienal de Arte Moderna. As obras do ‘Palácio das Nações’ já foram concluídas, e entre as linhas arrojadas da arquitetura funcional de Niemeyer alinham-se as galerias onde serão expostos os trabalhos dos mais conhecidos artistas plásticos do Brasil e do mundo.^{xlix}

Em entrevista para a *Folha da Noite*, ressalta Mário Pedrosa: “A nossa Bienal já atingiu o nível da de Veneza. Contudo, aqui o peso da tradição não é tão grande de modo que ela se torna mais aberta à recepção de obras mais modernas”.¹

A II Bienal marcou época pelas Salas Especiais, uma criação do então diretor artístico da Bienal, Sérgio Milliet. Na seção brasileira, havia duas Salas Especiais: “Eliseu Visconti”, organizada por José Simeão Leal, com 35 obras, e outra, de caráter retrospectivo da produção artística brasileira do século XIX, denominada “Paisagem brasileira até 1900”, de organização de Rodrigo Mello Franco de Andrade, com 102 obras, com Frans Post, Jean-Baptiste Debret, Nicolas e Felix Antoine Taunay, além de Victor Meirelles e Almeida Júnior. As principais representações estrangeiras trouxeram as seguintes Salas Especiais: Alemanha, com Paul Klee; Áustria, com Oskar Kokoschka; Bélgica, com James Ensor; Estados Unidos, com Alexander Calder (organização René d’Harnoncourt, diretor do Museu de Arte Moderna de Nova York); França, com o Cubismo; Inglaterra, com Henry Moore; Holanda, com Piet Mondrian; Itália, com o Futurismo; e México, com Rufino Tamayo. De caráter retrospectivo, estas Salas reuniram, ao lado das Seções Gerais de cada país, um conjunto inimaginável de obras primas para a época.

Entre as delegações estrangeiras, foi apresentada uma retrospectiva da arte européia, trazendo o cubismo, o futurismo, o neoplasticismo, Picasso, Mondrian, Klee, Munch, Ensor, Laurens, Moore, Marini e Calder^{li}. A Sala Picasso foi patrocinada pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo, “contou com a colaboração e a direta orientação do artista”^{lii} e foi organizada por Maurice Jardot.

O crítico Walter Zanini escreve sobre a sala dedicada ao cubismo, e sobre a “Guernica”, fazendo uma análise do cubismo, sua relação com a arte não-figurativa e ressaltando a importância da obra de Picasso:

Compreender o cubismo é destruir a perplexidade e reconhecer a lógica da nova estrutura plástica que consolida, num campo mental, a renúncia ao objetivismo temático, contrafeito inicialmente pela sensoriedade impressionista.^{liii}

O regulamento da II Bienal manteve os mesmos critérios de participação e de premiação estabelecidos na I Bienal, com exceção de que os prêmios foram conferidos ao conjunto da obra de cada artista. Para a formação do júri, permaneceram os mesmos procedimentos, sendo que, no Júri de Seleção de Artes Plásticas, participaram Antônio Bento, Flávio de Aquino, Geraldo Ferraz, Sérgio Milliet e Thomaz Santa Rosa. Foi cogitada a participação de Mário Pedrosa, que não pode comparecer, sendo substituído pelo crítico carioca Flávio de Aquino.

A participação de Thomaz Santa Rosa foi motivo de controvérsia, sendo sua indicação fruto da polêmica que ocorreu na I Bienal, em que os artistas reivindicaram a escolha de membros do júri. Em função disso, na segunda versão do certame, houve uma votação entre os artistas para a indicação de um dos membros do júri. A lista de indicados pelos artistas – e os votos para cada um deles – é bastante significativa das preferências críticas do meio artístico da época. Entretanto, Thomaz Santa Rosa acabou por não comparecer às reuniões do Júri de Seleção.

Em artigo intitulado “Os valores e o júri da Bienal”, Walter Zanini faz uma dura crítica aos trabalhos do Júri de Seleção, pontuando a falta de grandes nomes da arte brasileira, presentes na I Bienal e em mostras retrospectivas, em contraposição ao grupo sumário que representava o Brasil na segunda versão da Bienal. Em outro artigo, de caráter mais geral, o crítico escreve:

Afirma-se que a exposição brasileira vai apresentar um nível artístico bastante superior ao de 1951. Mas, o critério de não expedir convites aos nossos artistas principais, evitou a presença de numerosos deles. Tal fato acrescentado à recusa de algumas figuras de valor, que resolveram aceitar a arbitragem, concorrerá, sem a menor dúvida, para enfraquecer a nossa representação.^{liv}

A premiação na II Bienal foi um dos focos de análise deste trabalho. Ela compreendia uma série de prêmios regulamentares e outra de prêmios aquisição, quando

as obras adquiridas passam a constituir acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Este procedimento manteve-se até a 14ª Bienal, em 1977.^{lv}

Na II Bienal ocorreu uma grande discussão e divulgação na imprensa, pois os prêmios foram em maior número do que na primeira versão e tratava-se de uma exposição de maior porte, além de comemorativa do aniversário da cidade de São Paulo.

A constituição do Júri de Premiação, a exemplo da Bienal de Veneza, foi feita a partir do conjunto dos comissários e dos críticos que participaram da premiação, mas não seguiu exatamente os parâmetros de Veneza. Em São Paulo, apenas alguns comissários foram convidados, aqueles que representavam mais ativamente um ponto de vista dentro do quadro da crítica internacional, o que resultou num conjunto admirável de críticos. A este propósito comenta Mário Pedrosa, em entrevista a J. C. Ribeiro Pena:

O júri é composto de representantes de vários países, especialmente convidados pela direção da Bienal. Em Veneza é diferente. Cada comissário de país concorrente é automaticamente um juiz. Sucede que nem sempre os comissários entendem de arte...^{lvi}

O Júri de Premiação era formado por E. Hanftaegl (Alemanha), Jorge Romero Brest (Argentina), Emile Langui (Bélgica), Juan Ramón Masoliver (Espanha), Bernard Dorival (França), W. Sandberg (Holanda), Sir Herbert Read (Inglaterra), Rodolfo Pallucchini (Itália), James Johnson Sweeny (EUA), Max Bill (Suíça), Sérgio Milliet (Brasil), Mário Pedrosa (Brasil), Thomaz Santa Rosa (Brasil) e Wolfgang Pfeiffer (diretor técnico do Museu), sob a presidência, a princípio, de Emile Langui e, em seguida, de E. Hanfstaengl.

O convite feito a Max Bill – e a sua aceitação – foi extremamente polêmico, pois ele havia feito declarações contra a arquitetura moderna brasileira, por ocasião de sua vinda ao país, em 1950, o que provocou um grande mal-estar entre os brasileiros e resultou em uma má fama para este artista de vanguarda. Em carta para Sérgio Milliet,

Max Bill descreve esta situação, o caráter político do trabalho do júri e sua empolgação em participar.^{lvii}

Os Prêmios

Os Prêmios Regulamentares^{lviii} foram atribuídos, pelo conjunto da obra, aos seguintes artistas: IV Centenário, para o escultor Henri Laurens (França); Pintor Estrangeiro, para Rufino Tamayo (México); Pintor Nacional *ex aequo*, para Alfredo Volpi e Di Cavalcanti; Escultor Estrangeiro, para Henry Moore (Grã-Bretanha); Escultor Nacional, para Bruno Giorgi; Desenhista Estrangeiro, para Ben Shan (EUA); Desenhista Nacional, para Arnaldo Pedroso d'Horta; Gravador Estrangeiro, para Giorgio Morandi (Itália) e Gravador Nacional, para Livio Abramo.

Mário Pedrosa, em entrevista, contextualizou a obra de Henri Laurens e o prêmio IV Centenário, em termos dos acontecimentos internacionais, o que dá uma idéia da importância da constituição do Júri de Premiação, com especialistas de todo o mundo, do qual o crítico brasileiro participou ativamente, tanto na arregimentação dos críticos internacionais quanto em sua atuação como jurado.

E a obra de Laurens – prossegue – é sobretudo significativa por ele ser o único grande escultor que saiu do cubismo, que foi sobretudo um movimento de pintores. Há dois anos, em Veneza, Laurens perdeu para Zadkine, o que causou grande consternação e provocou protestos dos franceses. O prêmio que Laurens agora recebe, nesta magnífica Bienal, é uma reparação à injustiça. Os franceses se bateram muito por isso.^{lix}

Toda premiação é um retrato de sua época. O que caracterizou a premiação da II Bienal foi a divisão do prêmio Melhor Pintor Nacional entre Di Cavalcanti e Volpi, revelando a força da polêmica, no país, entre os defensores da arte figurativa versus o recente reconhecimento da arte abstrata. Cabe recordar que a divisão do prêmio vem

retomar a polêmica do final dos anos de 1940.

Mais velho que o Di Cavalcanti, seu companheiro de prêmio, Alfredo Volpi não é entretanto um artista ‘velho’. Ao contrário dos outros, ele veio subindo devagarinho, de uma pintura ingênua, primária, de cenas simples e populares, de obediência ainda impressionista, para o ponto que se encontra hoje, quando atingiu uma verdadeira síntese, uma construção simplificada mas sem empobrecimento. Ao contrário, suas fachadas de casas dos velhos bairros populares de São Paulo têm unidade de estilo e são dotadas de um ritmo que encanta pelos vai-e-vens dos planos totalizados e o alegre dos acentos lineares.^{lx}

Ivan Serpa, com a obra “Formas” (1951) – atualmente presente no acervo do Museu de Arte Contemporânea de São Paulo –, ganhou o Prêmio Jovem Pintura Nacional, na I Bienal de São Paulo, da qual participou com mais duas obras de mesmo título.

Na II Bienal, Serpa esteve presente com as seguintes obras: “Quadrados com Ritmos Resultantes”, 1953; “Ritmos Resultantes”, 1953; “Ritmos Resultantes com Dominantes Vermelho-Amarelo”, 1953; “Ritmos Resultantes com Dominantes Amarelo-Laranja”, 1953, “Ritmos Resultantes com Dominantes sob Fundo Preto”, 1953.

A aceitação da obra de Abraham Palatnik na seção brasileira teve controvérsias, devido à falta de consenso sobre o suporte no qual esta obra apareceria: sua “Seqüência em Dois Tempos Nº 6”, 1953 (aparelho composto de dispositivos elétricos, criando formas coloridas em movimento) aparece, no catálogo da exposição, entre a lista de pintores e a de escultores, não sendo incluída em nenhuma das duas categorias.

Entretanto, os testemunhos de Walter Zanini^{lxi} e Antônio Bento^{lxii} atestam o impacto destas inovadoras obras na época. O fato de a obra apresentada por Palatnik não ter sido classificada em nenhuma categoria é descrito neste texto de Antonio Bento:

O júri de seleção desta II Bienal decidiu aprovar o novo aparelho considerando-o ‘uma criação original, embora reconhecendo que o mesmo não pode ser classificado como arte plástica’. Do ponto de vista estético, não há realmente como classificar a máquina de Palatnik na família das artes plásticas. Só mesmo se colocada no grupo das artes que utilizam a luz para projeções, como acontece com o cinema. Aliás, as projeções da máquina de nosso patricio estão para as imagens do cinema realista, como a pintura abstrata está para a pintura figurativa.

Não se pode deixar de citar dois artistas que participaram com esculturas: Mary Vieira com “Coluna Centrimental”, 1953, alumínio cromado; “Cubos em Espaços Abertos”, 1952; “Equilíbrio”, 1952/53; “Ponto de Encontro”, 1952/53, mármore; e “Tensão e Expansão”, 1953; e Franz Weissmann (1915), com “Escultura”, 1952/53.

Integrando as comemorações do IV Centenário de São Paulo, a II Bienal é sucesso de público e crítica, comparecendo à mostra 100 mil pessoas. A Sala Especial de Pablo Picasso, com a vinda de “Guernica”, foi o fato mais comentado da mostra; mas outras duas grandes Salas Especiais, a de Alexander Calder e a de Mondrian, completam a excelência das atrações internacionais.

Croqui de Luis Saia para Pavilhão da I Bienal, 1951, vista da Av. Nove de Julho

Croqui de Luis Saia para Pavilhão da I Bienal, 1951

Júri Internacional da I Bienal (1951), Eric Newton (Inglaterra), Jacques Lassaigne (França), Jan Van Haas (Holanda), René D'Harnoncourt (Estados Unidos), Marco Valsecchi (Itália) e Sérgio Milliet (Arquivo Histórico Wanda Svevo)

O Maior Acontecimento Artístico da América

A BIENAL

ABRE UM NOVO CICLO DAS ARTES PLÁSTICAS NO BRASIL

Última Hora
ANO 1 Rio de Janeiro, Sábado, 26 de Outubro de 1951 Nº 112
SUPLEMENTO ESPECIAL DEDICADO À 1ª BIENAL DE SÃO PAULO

Nosso País é o Sede, no Momento, da Mais Importante Exposição de Arte (na América — Um Segundo Marco Glorioso na História de Nossa Arte Contemporânea — Da Semana de Arte Moderna à Nova Fase de Nossa Cultura Artística)

RENÉ D'HARNONCOURT, diretor-geral da 1ª Bienal de São Paulo, em uma das salas da exposição, com o arquiteto francês, Jacques Lassaigne, e o escultor francês, Eric Newton.

D. VOLARE, PRIMEIRO VICE-PRESIDENTE, da Comissão Organizadora da 1ª Bienal de São Paulo, em uma das salas da exposição, com o arquiteto francês, Jacques Lassaigne, e o escultor francês, Eric Newton.

O ACADÊMICO FRANCÊS GONNÉ BURMAN, que preside o júri, em uma das salas da exposição, com o arquiteto francês, Jacques Lassaigne, e o escultor francês, Eric Newton.

FRANÇOIS LISER, em uma das salas da Bienal, com o arquiteto francês, Jacques Lassaigne, e o escultor francês, Eric Newton.

RETRATO DE MARIA, ALBERTO, uma das obras da 1ª Bienal de São Paulo, em uma das salas da exposição.

O PRIMEIRO DE 1.º PRÊMIO, ARMANDO DE ABREU FERREIRA, em uma das salas da exposição, com o arquiteto francês, Jacques Lassaigne, e o escultor francês, Eric Newton.

FRANÇOIS LISER, em uma das salas da Bienal, com o arquiteto francês, Jacques Lassaigne, e o escultor francês, Eric Newton.

Reportagem da Última Hora (Rio de Janeiro), "O maior acontecimento artístico da América - A Bienal abre um novo ciclo das artes plásticas no Brasil" em 20.10.1951.

ARTES PLÁSTICAS

ARTISTAS E CRÍTICOS ENCERRARAM

A II BIENAL

Festa íntima com artistas, críticos e jornalistas — Preparativos para a III Bienal em 1955 — Opinião dos artistas sobre o certame do Ibirapuera

José Geraldo Vieira, que vemos na foto, à esquerda, discorreu sobre os valores da II Bienal. No clichê vemos o crítico quando pronunciava sua palestra tendo ao lado Rebollo Gonçalves, Paulo Plínio Prado e Bia Bononi

A II Bienal de Arte Moderna, patrocinada pela Comissão do IV Centenário e organizado pelo Museu de Arte Moderna, acaba de encerrar-se. O certame, que reuniu os maiores valores da arte contemporânea internacional, reunindo em São Paulo artistas de renome e críticos de todos os continentes, constituiu, indubitavelmente, o maior acontecimento artístico deste ano.

Por ocasião do seu encerramento a 26 de fevereiro foi realizada comemoração particular, na qual estiveram presentes os artistas e críticos bandeirantes e figuras representativas do mundo social. A convite do senhor Francisco Matarazzo Sobrinho, às 21 horas, reuniram-se artistas e jornalistas, para participar da pequena festa de encerramento. Entre os presentes destacavam-se além de Francisco Matarazzo Sobrinho, presidente da Comissão do IV Centenário, o sr. José Roberto Whitaker Penteado, diretor de Relações Públicas da Autarquia, os artistas Alfredo Volpi, Milton Costa, Maria Leonina, Rebollo Gonçalves, os críticos Mario Pedrosa e José Geraldo Vieira, Paulo Plínio Prado, Wolfgang Pfeiffer, secretário do Museu de Arte Moderna, Izolina Portugal, Vedo Saldanha, Franz Weissmann, Di Petre, Vedova e sra. Livia Abramo, Fracarolli, sra. Bia Bononi, Menasse e sra. e a escultora Moussia Pinto Alves.

Durante um cocktail servido aos presentes foram trocadas impressões sobre a II Bienal e o papel que vem desempenhando no desenvolvimento da arte em São Paulo.

O sr. Francisco Matarazzo Sobrinho declarou, na ocasião, que os preparativos para a III Bienal a realizar-se em junho, julho e agosto de 1955, já estavam sendo feitos. No mês entrante já começarão a ser expedidos os convites para artistas e entidades do exterior. Afirmou ainda que ficou definitivamente criado o "Prêmio São Paulo", que oferecerá ao melhor artista classificado na futura mostra de arte moderna um total de Cr\$ 300.000,00. Continuando, reportou-se à importância internacional do certame patrocinado pela Comissão do IV Centenário, adiantando que, entre as duas Bienais verificou-se um marcante progresso em nossos meios artísticos, notando-se novas concepções, aprimoramento na técnica e um sentido mais elevado nos trabalhos exibidos. Este progresso era já uma compensação, havendo ainda a assinalar o valor didático do certame.

OPINIÃO DE ARTISTAS E CRÍTICOS

Pudemos ouvir, na ocasião, alguns dos artistas e críticos presentes. Franz Weissmann declarou:

A II Bienal teve um valor extraordinário para o mundo artístico nacional. Foi a maior mostra de arte desse gênero no mundo e a sua repercussão internacional demonstra o papel importante que São Paulo, graças ao arrôjo do Museu de Artes Moderna e da Comissão do IV Centenário, ocupa no campo das artes. Notamos, na prática, o valor dessa exposição. O progresso obtido pelos artistas brasileiros é considerável. E os contactos com os pintores, escultores e críticos estrangeiros deu-nos o ensejo de conhecer de perto o que fora do Brasil se realiza em arte moderna.

Rebollo Gonçalves, ponderou: — Já tive várias oportunidades de falar sobre a II Bienal. Quem acompanha, como eu, o movimento artístico no Brasil, e, particularmente, em São Paulo, sabe o que significa para a arte a realização dessa mostra. Nós brasileiros, podemos expor nossos trabalhos em pé de igualdade com os grandes valores da arte moderna no mundo. Só isso bastaria para dizer da importância da II Bienal.

Livia Abramo palestrava com Fracarolli e ambos apreciavam Vedova e esboçar numa folha de papel um ligeiro trabalho Interpelado, declarou: —

— Que possa mais dizer? Tantas foram as minhas declarações e, ninguém desconhece

que sou um dos entusiasmados admiradores da Bienal. O valor desta mostra pode ser encarado por diversos aspectos e os frutos que obtivemos no campo da arte é que dirão melhor da sua significação. Notamos uma sensível melhoria na técnica e nas concepções dos nossos artistas que expuseram seus trabalhos nessa mostra. Aqui pudemos aprender muita coisa e, se trabalharmos sempre com o objetivo de progredir com os artistas estrangeiros, os esforços para realizar essa magnífica mostra de arte não serão inúteis. Temos com as Bienais de Arte Moderna grandes possibilidades e cabe ao artista trabalhar, trabalhar sempre.

Mario Pedrosa, o corajoso crítico de arte, disse o seguinte:

— A II Bienal representou um panorama do que se faz em Arte Moderna, Cubismo e Abstracionismo, em vários países. A presença de grupos de artistas de renome e a maneira como foram selecionados e apresentados os seus trabalhos deram um sentido diverso da I Bienal. Não só o seu valor artístico, como o seu sentido didático tiveram uma melhor significação. É uma mostra que infelizmente hoje se encerra, e o arrôjo de sua organização devemos a Francisco Matarazzo Sobrinho. Sem o seu apoio, sem a sua dedicação, a II Bienal não seria possível. Devemos aguardar ainda maior sucesso, — se bem que no campo internacio-

nal sua repercussão seja menor — para III Bienal, que é o assunto diário dos artistas brasileiros. Talvez a sua organização também evolua, pois notamos entre a I e a II mostras, um progresso sensível. As delegações estrangeiras fizeram-se representar pelo que tinham de melhor. Vimos os grupos novos, como o da Bélgica e Inglaterra, mas trazendo para as retrospectivas trabalhos já consagrados pela crítica internacional. O aspecto homogêneo dos trabalhos exibidos demonstra o alto sentido de seleção que norteou as responsáveis pelas delegações estrangeiras. E, no que se refere aos brasileiros, vimos, com contentamento, a melhoria sensível dos trabalhos apresentados por nossos artistas. Os brasileiros muito aprenderam com estas duas Bienais e na III o sentido de seleção será mais perfeito. Nossos pintores e escultores trarão para a futura mostra trabalhos de sentido estético mais elevado.

José Geraldo Vieira foi breve:

— A "Bienal" foi bem diversa da mostra que ora se encerra. Os conjuntos apresentados eram ecléticos, não havendo uma certa uniformidade nos trabalhos. Podemos citar, como exemplo, os trabalhos dos artistas da França, Itália, Bélgica e Estados Unidos, que nos enviaram quadros e esculturas modernos que obedeciam a todas as Escolas e seguiu todas as variantes do Movimento Modernista. A I Bienal teve, por assim dizer, um caráter quase que exclusivamente didático e expositivo. Já na Bienal de agora, o caráter foi diferente. Mandaram para o Brasil a vanguarda do Movimento Modernista. Coube às retrospectivas o caráter puramente brasileiro. Quanto ao conjunto brasileiro, podemos dizer que foi excelente. A nossa única ressalva refere-se à colocação das coleções de esculturas englobadas com as telas. No seu aspecto geral, a II Bienal foi um êxito verdadeiro. Foi o portal admirável das festividades do IV Centenário. Deu nome ao Brasil e produziu excelentes resultados.

A sra. Maria de Lourdes Teixeira ponderou:

— A Bienal de Arte Moderna já está consagrada. Pertence a São Paulo e à sua gente. Tem um valor didático considerável e o seu aspecto artístico está valorizado com as opiniões que a crítica estrangeira consagrou à nossa mostra de Arte Moderna. Demonstra o progresso de São Paulo no campo da espiritualidade e mostra ao mundo que a alma dos paulistas não é feita apenas com o fumo das indústrias e nem com o concreto dos arranha-céus. Progredimos, também, no campo cultural.

Reportagem "Artistas e críticos encerram a II Bienal". Rio de Janeiro: Correio da Manhã, 07.03.1954. Foto com o crítico Geraldo Viera, o pintor Rebollo Gonçalves, Paulo Prado e Bia Bononi

Di Cavalcanti (1897 - 1976)
Pescadores, 1951
 Óleo sobre tela, 114 x 162 cm
 Col do Museu de Arte Contemporânea da
 Universidade de São Paulo

Alfredo Volpi

Casas, 1953, 80.4 x 46.2 cm,
 têmpera s/ tela,

*Col do Museu de Arte
 Contemporânea da
 Universidade de São Paulo*

Victor Brecheret, Índio e Suassuapara, 1951
bronze, 79.5 x 101.8 x 47.6 cm

*Col do Museu de Arte Contemporânea da
Universidade de São Paulo*

Cerimônia para entrega dos prêmios da II Bienal de São Paulo, ao centro Alfredo Volpi e Di Cavalcanti

Entrega Premio II Bienal, Francisco Matarazzo Sobrinho e Getúlio Vargas entregam o prêmio a Alfredo Volpi e Di Cavalcanti

II Bienal de São Paulo, 1953, Juscelino Kubitschek, com Francisco Matarazzo Sobrinho, visita a Sala Especial Picasso

Sobre Seleção e Premiação: 1955 a 1959

As Bienais de 1955, 1957 e 1959 consolidaram a mostra em seus procedimentos e formato, junto ao meio artístico e à crítica de arte. Mantém-se a direção artística de Sergio Milliet nas III e IV Bienais, que deu continuidade ao sistema de Salas Especiais, tanto nas delegações estrangeiras como na representação nacional. Desta forma a Bienal de São Paulo marca época com a organização de salas didáticas que formam tema de debate e reflexão sobre a arte moderna e contemporânea. Do sistema de seleção e premiação, participam artistas junto com os críticos, sendo dois eleitos integrantes do júri eram pelos artistas por voto no ato da inscrição.

Na IV Bienal, com grande proporção de artistas abstratos entre os selecionados, o júri seleção é questionado, o que acaba por promover debate sobre os processos de constituição do júri de seleção. Na ocasião, a direção MAM SP, na figura de Francisco Matarazzo Sobrinho, mantém a decisão do júri. Esta circunstância acaba por funcionar como elemento de aprimoramento do debate sobre o sistema de seleção dos artistas brasileiros.

A III Bienal, de 1955, teve Salas Especiais dedicadas a Cândido Portinari e Lasar Segall. Além de 44 gravuras dos muralistas mexicanos José Clemente Orozco, Diego Rivera e David Siqueiros, além de Rufino Tamayo.

O grande prêmio de pintura fica com francês Fernand Léger, que tem sala especial com 38 pinturas e guaches. O prêmio de Melhor Pintura Nacional foi para Milton da Costa e de Melhor Escultura Nacional para Maria Martins com a “O implacável” (coleção MAC USP). Na gravura, foi premiado Marcelo Grassmann, e no desenho os conjuntos das obras de Hector Carybé e Aldemir Martins.

Esta Bienal marca a maturidade dos artistas concretos como Waldemar Cordeiro, Lygia Clark, Luiz Sacilotto e Mauricio Nogueira Lima.

O júri de seleção foi constituído por Antonio Bento, Clóvis Graciano, José Geraldo Viera, Maria Eugênia Franco, Tomás Santa Rosa. O de premiação, por Grace I. McCann Morley, (EUA), Gustavo Beck (Austrália), Halm Gamzu (Israel), Jean Cassou (França), José Valadares, Mário Pedrosa, Sergio Milliet, Tomás Santa Rosa, Umbro Apollonio (Itália), W. Sandberg (Holanda), Wolfgang Pfeiffer.

A IV Bienal, de 1957, foi a primeira Bienal no Pavilhão das Indústrias, que será a marca a mostra até os dias hoje. Destaque para a delegação americana com várias obras de Jackson Pollock, e para a presença dos surrealistas da delegação francesa: Paul Delvaux, René Magrite e Marc Chagall. Geraldo Ferraz, atento a estes destaques internacionais, fará análise da trajetória de Pollock e análise comparativa de Marc Chagall com Lasar Segall.

No processo de seleção dos artistas brasileiros, Flávio de Carvalho foi recusado, indignado, liderou movimento de artistas que questionaram a decisão do júri, Ferraz participa deste debate em seus artigos no jornal *O Estado de S. Paulo*. O júri de seleção foi constituído por: Armando Ferrari, Flávio de Aquino, José Geraldo Vieira, Lívio Abramo, Lourival Gomes Machado. Geraldo Vieira e Abramo foram eleitos pelos artistas com voto feito da ficha de inscrição. Será feita análise deste episódio no capítulo três.

No júri internacional de premiação constavam Alfred Barr (EUA), Flexa Ribeiro (Brasil), J. C. Heyliger (Holanda), Jacquez Lassaigue (França), Jiri Kotalik (Tchecoslováquia), Lívio Abramo, Lourival Gomes Machado, Ludwig Grote (Alemanha), Luis González Robles (Espanha), Marcel Ianco (Romênia), Marco Valsecchi (Itália), Maria Martins, Philip Hendy (Grã Bretanha), Shinken Kutihara (Japão), J. Van Lerberghe (Bélgica), Wolfgang Pfeiffer.

O prêmio Melhor Pintura Nacional foi para Frans Krajcberg, que expôs uma

série de quatro pinturas abstratas. O prêmio para escultor nacional foi para Franz Weissman, que expôs a obra “Torre”, hoje no acervo do MAC USP Nas artes gáficas, o premio em desenho foi para Fayga Ostrower (Ritmos, 1956, coleção MAC USP), e em desenho, Wega Nery

A V Bienal , de 1959 apresentou Sala Especial sobre Van Gogh, organizada pelo museu holandês Kroller-Muller, e também da Holanda vêm Karen Appel e Corneille. De grandes proporções, esta versão atraiu 200 mil visitantes. Outros destaques são os Quatro Séculos de Gravura Francesa, a arte japonesa Ukijo-E e a sala especial sobre o expressionismo alemão. Sem o Sergio Milliet, a organização ficou a cargo de Arturo Profili , secretario geral. O júri seleção foi constituído pelo pintor Alfredo Volpi, Ernesto J. Wolf, a artista Fayga Ostrower, e os críticos Mario Barata, Paulo Mendes de Almeida, sendo este último na presidência.

Júri de Premiação: Abraham-Marie Hammacher (Holanda), Alesksa Celevonik (Iugoslávia), Gian Alberto Della’Acqua (Itália), Halm Ganzu (Israel), J. Van Lerberghe (Bélgica), Jiri Kotalik (Tchecoslováquia), José Gomes Sicre (União Pan-americana), K. G. Húltén (Suécia), Kikihide Tokudaiji (Japão), Lourival Gomes Machado, Ludwig Grote (Alemanha), Luis González Robles (Espanha), Mieczslaw Porebski (Polônia), Paulo Mendes de Almeida, Richard Davis (EUA), Roland Penrose (Grã Bretanha), Tapani Raitilla (Finlândia), Vinzent Oberhammer (Áustria).

O pintor Manabu Mabe ganha o prêmio de melhor pintor nacional na V Bienal, configurando o que Mário Pedrosa chamou de “ofensiva tachista”. Não houve premiação para a escultura nacional, o que na análise de Geraldo Ferraz, demonstrava a pobreza da seleção apresentada. Arthur Piza é premiado com gravuras e Marcelo Grassmann com desenhos.

Estas três Bienais, intermediaras entre a instalação da mostra e sua derradeira

sob a tutela do MAM SP, possibilitaram o amadurecimento dos processos de convocação, seleção e premiação de artistas nacionais; de divulgação e debate junto a crítica de arte e a sociedade como um todo; e organização junto das delegações estrangeiras, estabelecendo de forma definitiva a mostra no circuito de exposições internacionais. Desta forma, possibilitou que Francisco Matarazzo Sobrinho iniciasse o processo de autonomização da Bienal, sendo que na sexta versão chamaria crítico Mario Pedrosa, atuante no Rio de Janeiro para ser diretor artístico.

Do ponto de vista do desenvolvimento da arte brasileira apresentada nestas três Bienais, pode-se dizer que o abstracionismo geométrico, o concretismo, neoconcretismo e o abstracionismo gestual estão presentes de forma bastante marcante. Mas também artistas brasileiros provenientes do modernismo são objeto de homenagens nas Salas Especiais.

Sala Especial Lasar Segall na III Bienal, acervo Arquivo Histórico
Wanda Svevo, ao fundo a obra "Progom"

Uma mulher traz a contribuição norte-americana para a Bienal

A dra. Grace Morley, fundadora do Museu de Arte Moderna de São Francisco, fala da arte da costa do Pacífico, de seu país

UMA MULHER QUE FUNDOU UM MUSEU

Dra. Grace Morley, californiana de segunda geração, dirige por um dia o seu Museu de Arte Moderna em São Francisco, para ser o delegado dos Estados Unidos à terceira Bienal de S. Paulo.

ESTÁ no Rio a primeira mulher norte-americana fundadora de um Museu de Arte, condecorada com a Legião de Honra da França. É a doutora Grace Morley, do Museu de Arte Moderna de São Francisco, Califórnia, fundado em 1935, o primeiro depois do protótipo de Nova York. (Só bem depois, foram fundados os de Boston e Houston, Texas). Veio ela encarregada de apresentar a contribuição de seu país à III Bienal de S. Paulo.

— "Venho apresentar os nossos artistas da Costa do Pacífico, mas também estudar a apresentação brasileira. Quero conhecer de perto as obras dos artistas do Brasil", disse a doutora — que é doutora mesmo, da Universidade de Paris, onde em 1926 teve aprovada sua tese sobre "O sentimento da Natureza na França, durante a segunda metade do século XVII".

Quase toda a vida da doutora tem sido dedicada à arte. Nasceu em Berkeley, sendo ela a segunda geração de família californiana, colônia rara, acrescenta, com alguém que nasceu com este século. Formou-se na Universidade de Berkeley, ganhou o doutorado em Paris, estudou em Grenoble, na Universidade de Harvard. Casou-se, criou as crianças até chegar à idade de responsabilidade — mas pouco tempo teve para sua casa, infelizmente.

— "Hoje em dia, justamente por causa do meu trabalho, recebo muito, é claro. Mas tudo dependendo das minhas atividades. Não tenho tempo. É pena, mas é assim".

Estudou ela línguas e a história da arte, no colégio de Goucher, e na Universidade de Baltimore, e até aquela época, pintava, também. Foi chamada a ser conservadora do Museu de Arte de Cincinnati, e, em 1935, abriu o Museu de Arte em São Francisco.

— "É um museu particular, embora situado num edifício do governo da cidade, num distrito central", diz ela. Vive das contribuições dos sócios, e possui uma coleção pequena, mas cuidadosamente escolhida sob moldes internacionais. Tem alguns maravilhosos Maillots, ...".

Mas se porque indagamos com insistência, é que sobremodo ser ela quem escolhe o acervo do Museu.

— "A vida do Museu é intensa", diz ela. "Fica aberto cada dia, até às 10 da noite. Temos concertos de música antiga e moderna, conferências sobre arte e arte aplicada, exposições, e, sobretudo, temos um centro para expor aqueles que fazem filmes modernos, como a coleção histórica de Moholy Nagy, as obras de Madien, e como o "Fort of Saint Francis", do comissário de sensibilidade por Frank Stauffer. Também temos exposto os projetos do paisagista Thomas Church, que fez os jardins do Hotel do Panamá, e para Honolulu. É nacionalmente conhecido, e é amigo do grande paisagista brasileiro Burle Marx".

Contribuição dos brasileiros à arte

Por falar nos brasileiros, a dra. Morley diz que, desde que foi chamada pela UNESCO, tem encontrado brasileiros de destaque. No Seminário sobre Museus e Educação em Atenas, encontrou o prof. Slawski, do Museu do Rio de Janeiro, e a srta. Jenny Dreyfus, cunhada do Patrimônio Histórico, cujo aparte foi valioso. Quando descreve um pintor abstrato, de Seattle, perguntamos se este tem algo em comum com Antonio Blandi; e ela responde imediatamente que sim, um pouco, nos assuntos em que lida o quadro... A dra. Morley já foi responsável pela Exposição Internacional do Golden Gate (1939-40) no Palácio de Belas Artes de S. Francisco, e para a exposição de Arte Latina-Americana em 1940. De 1946 até 1949 trabalhou para a UNESCO em Paris, sobre a divulgação da arte. E, pois, a pessoa indicada para representar os EE. UU. na terceira Bienal. Perguntamos sobre a contribuição que traz.

— "Trago obras de quatro centros da Costa do Pacífico. Têm estes centros algo em comum, um "background" e clima

um pouco parecido, mas nos seus característicos diverge muito. De Seattle, Washington, vem um grupo na maioria abstrato, Mark Tobey, de abstracionismo pessoal, cujo "white writing" parte de cenas de cidade, e colado em Paris; e Maurice Graves, mesmo pessoal, é conhecido internacionalmente. De Portland, Oregon, vêm pintores abstratos, sempre partindo do representativo, como Carl Morris. Já em Los Angeles, com um clima mais quente a arte (escultura e pintura) é bem mais figurativa. Hans Burkhardt é apenas um semi-abstrato, buscando a obra sobre a paisagem e a natureza marítima. Vem também Millard Sheets, que não ensina mais, mas é muito ativo; há Ewing, Warshaw, e a escultora Pegot Waring, para citar apenas alguns nomes".

— "Esses pintores colaboram com os arquitetos modernos".

— "Existe, de fato, colaboração entre a arquitetura e as artes contemporâneas. Mas os que trazo são na maioria pintores de cavalete".

— "Qual o quarto centro artístico de que ia falar?".

— "São Francisco, é claro, o maior centro depois de Nova York, no que diz respeito à expressão abstrata. Diebenkorn, Ducasse, Armour, Hamilton; oito escultores como Tolbert e Howard".

— "A tendência é toda abstrata?".

— "Parece que os artistas com mais tendências para se desenvolverem estão explorando o abstracionismo. David Park em S. Francisco, passou pelo abstracionismo, e voltou ao figurativo. Mas para mim, não vejo mais se um quadro tem assunto ou não: meu critério é a linguagem técnica da pintura, a cor, a forma. E o grupo que trazo é realmente vivo — despertou grande interesse quando, de S. Francisco, onde eram conhecidos, foram para a Galeria Guggenheim, de Nova York, onde ninguém soubera falar deles. De fato, se existem apenas oito horas de arte entre as duas cidades, a barreira entre os pintores é infinitamente maior".

— "Vai demorar algum tempo entre nós?".

— "Só até os primeiros dias depois da Bienal, infelizmente. Afinal de contas, tenho um Museu a administrar! E vou ler a maior parte de minha vida. Mas pretendo ver o máximo que posso, enquanto aqui ficar".

Reportagem na *Gazeta da Imprensa* (Rio de Janeiro) em 23.06.1955, com entrevista com Grace Morley, fundadora do Museu de Arte Moderna de São Francisco, comissária da delegação norte americana na III Bienal.

A publicação do resultado da seleção de trabalhos apresentados para a IV Bienal repercutiu incalculavelmente nos nossos meios artísticos. Já antecedente a nossa reportagem teve oportunidade de obter declarações de diversos artistas cujos trabalhos foram do todo ou parcialmente excluídos da grande mostra internacional. Todos demonstraram sua insatisfação pelo regulamento do júri. Outros, ao contrário, conseguiram entrar em contato com maior número de artistas e pudemos constatar que é de revolta o ambiente de "nossos meios plásticos".

Em virtude da grande repercussão do fato, improvisou-se à noite, no Museu de Arte Moderna, uma reunião de que tomaram parte numerosos artistas e críticos e que contou com a presença do sr. Francisco Matarazzo Sobrinho, presidente do Museu.

EXACERBADOS OS ANÍMOS

A reunião decorreu de forma acalorada, com discussões bastante emocionadas. O pintor Flávio de Carvalho foi quem primeiro fez uso da palavra, analisando a declaração do júri que acompanhava a publicação do resultado da seleção. Declarou que, para ele, a referida declaração não passa de um "amontoado de falsidades". Referiu-se a cada uma delas, sempre apontando pelos demais presentes. Vários outros artistas tentaram expor suas ideias, mas uma grande confusão se estabeleceu com os constantes apertes e com a discussão acalorada do problema. Mesmo assim ouviram-se diversas sugestões, sem que no entanto fosse tomada qualquer decisão objetiva.

"É UMA MALANDRAGEM ESTÉTICA"

Flávio de Carvalho é drástico em suas afirmações. Para ele tudo não passou de uma autêntica "malandragem estética". Acha que a direção do museu entregou propostadamente o júri a elementos de tendências concretistas. Del teria decorrido o elevado número de artistas com essas tendências aprovados na seleção.

"Se foram aceitos nomes consagrados de outras tendências, disse ele, foi somente com o intuito de disfarçar essa verdadeira fraude intelectual".

"ELES QUERIAM EXPOR A ÚLTIMA FALSAVERA"

Dárci Perillo disse que na sua opinião o júri havia decidido "a

TOMADOS DE INTENSA AGITAÇÃO OS NOSSOS MEIOS ARTÍSTICOS

Discussões acaloradas, no Museu de Arte Moderna, em torno da seleção de trabalhos para a IV Bienal — Declarações dos artistas — "Uma autêntica malandragem estética", diz Flávio de Carvalho — "O júri deveria ser de estrangeiros" — A opinião do sr. Francisco Matarazzo Sobrinho, presidente do M.A.M.

priori" estimular o figurativismo da mostra. Acha que a intenção era mostrar a última palavra em matéria de arte moderna no Brasil e talvez por isso tenha selecionado tantos trabalhos concretistas." Mas — diz ele — o concretismo chegou com trinta anos de atraso ao Brasil. Os pintores concretistas são improvisados, raramente têm grata anterior em outra escola."

BELA PRADO ACHA QUE O JÚRI DEVERIA SER FORMADO POR ESTRANGEIROS

A pintora Bela Prado acha que no Brasil os júris levam muito em consideração a pessoa do artista. Não se limitam a simples apreciação da obra e, assim, são parciais nos seus julgamentos. Propõe então que se atribua a função selecionadora a críticos estrangeiros, que não conhecendo de forma mais íntima o nosso meio artístico, não se deixariam levar por amizades pessoais ou por outras circunstâncias alheias ao mérito intrínseco da obra.

A OPINIÃO DE CLOVIS GRACIANO

A reportagem teve especial empenho em conseguir declarações de Clovis Graciano, pois ele não enviou trabalhos ao júri e assim poderia falar desapassionadamente sobre a questão. Esse pintor, que já por duas vezes fez parte dos júris selecionadores para as Bienais, declarou que o júri neste ano foi realmente rigoroso, tendo afastado da mostra grandes expressões da nossa arte plástica. Mas acha que ele é soberano e que se deve acatar a sua decisão. Discordou francamente do júri no que concerne ao desfalque que realizou nas coleções de cada artista, aprovando para a exposição apenas algumas das telas apresentadas e prejudicando

assim a apreciação da obra. Por fim lembrou que a atitude tomada pelo júri, de excluir 86% dos trabalhos apresentados, vai provocar grande abstenção na próxima Bienal, pois os artistas, desanimados e ofendidos com o que aconteceu nesta, não apresentarão seus trabalhos. Acha também que a seleção deveria estender-se às obras estrangeiras.

O QUE DIZ O PRESIDENTE DO MUSEU DE ARTE MODERNA

O sr. Francisco de Matarazzo Sobrinho foi procurado pela reportagem e declarou que o Museu se

limitou a cumprir o regulamento da Bienal. Indagamos de que forma explicava a reação que se está verificando e ele disse que atribui tudo à grande sensibilidade do artista.

PROTESTO DOS ARTISTAS

Antes do início da reunião de ontem, numerosos artistas assinaram um manifesto de protesto contra os resultados da seleção. Eis o texto do manifesto:

"A divulgação, pela imprensa lo-

Os srs. Wolfgang Pfeiffer, Francisco Matarazzo Sobrinho e Mario Pedrosa discutem o questionário da seleção de trabalhos para a IV Bienal, na reunião de ontem no Museu de Arte Moderna.

cal, dos resultados do júri de obras de arte brasileira criadas para a IV Bienal, surpreendem e indignam os artistas, pela presunção dos membros do júri, composto de 1 artista, 3 críticos e 1 desconhecido, que precederam a lista dos acertos de uma explicação confusa e burlesca, demonstrando seu provincialismo agressivo.

"Verifica-se, pelo critério abusivamente adotado pelo Júri, que 86% dos artistas que apresentaram obras à IV Bienal foram desclassificados, conforme terminologia turística empregada pelos jornais, e que apenas 14% foram aceitos, estas mesmas com a mutilação do conjunto de suas obras, pois, em alguns casos, o júri considerou que certos artistas eram dignos de serem representados por uma só obra.

"O critério adotado pelo júri, e o resultado de suas decisões, manifestam, claramente, a atitude falsa tomada pelos seus componentes e a ausência entre eles de uma elementar cultura artística.

"O júri demonstrou, sobretudo, uma unilateral superestimação de cultura, estética de seus membros, à custa da humilhação e desprestígio da maioria absoluta dos artistas do Brasil.

"Artistas pioneiros, inovadores de valor internacionalmente reconhecido, pesquisadores recentes de problemas plásticos, foram sumariamente recusados, por um júri ditatorial e policial que ameaça engessar o movimento criador das artes plásticas no Brasil, que sempre encontrou na bela iniciativa das Bienais de São Paulo, compreensão e incentivo.

"Exigem, pois, os artistas, movidos pela dignidade de seus esforços pessoais e pelo seu interesse pela manifestação do espírito criador e renovador dos brasileiros, que certos elementos do júri sejam substituídos por personalidades mais capazes, a fim de ser modificado o critério adotado, para que resulte uma revisão total do absurdo julgamento realizado.

"No caso em que esse justo apelo não seja atendido, os lhes resta retirar as obras que não foram recusadas, para que os críticos estrangeiros, os visitantes de outros países e o nosso próprio povo não tenham uma falsa e aborrecidíssima visão da criação artística já realizada no Brasil."

Flávio de Carvalho comandou a situação dizendo: "É preciso um pouco de mais na Bienal". Sérgio Buarque de Holanda retrabreia o clima de acalorada discussão e Flávio de Carvalho se volta, contra o "ritmo superior dos concretistas" que querem tomar o Museu. Enquanto isso (foto ao lado) o sr. Francisco Matarazzo Sobrinho fala aos concretistas, figurativistas, abstracionistas e com eles discute o critério Bonaerista entre.

Raide, Elias. "Novo tumulto no museu de arte moderna promovido contra o júri da IV Bienal". São Paulo: *Diário de São Paulo*, 29.05.1957.

Sala Van Gogh na V Bienal, Arquivo Histórico Wanda Svevo

A última bienal no MAM SP: 1961

A VI Bienal, que aconteceu entre 1º de outubro a 31 de dezembro de 1961, teve, como diretor, o crítico de arte Mário Pedrosa. Recém-criada, a Exposição Internacional de Arquitetura conta com a participação de 202 arquitetos e 19 países. Lygia Clark ganha o Grande Prêmio Escultura, com o revolucionário “Bichos”.

O Júri de Seleção foi constituído por Bruno Giorgi, Ferreira Gullar, Quirino Campofiorito (nomeados pelo Museu de Arte Moderna), José Geraldo Vieira, Lourival Gomes Machado e Nelson Coelho (eleitos pelos artistas), além de Mário Pedrosa. O Júri de Premiação era composto por André Gouber (França), Emille Langui (Bélgica), James Johnson Sweeney (EUA), Jean Cassou (França), Jorge Romero Brest (Argentina), Kenjiro Okamoto (Japão), Mário Pedrosa (Brasil), N.R.A. Vroom (Holanda) e Ryszard Stanislawski .

A VI Bienal foi polêmica e de grande proporções. A direção de Mário Pedrosa trouxe grande expectativa. Esta Bienal, de caráter marcadamente museológico, fora dos cânones da arte ocidental, foi motivo de protestos. O futuro idealizador do Museu das Origens trouxe, entre outras coisas, uma exposição da arte religiosa da região do Prata, organizada pelo gravador brasileiro Livio Abramo, nomeada *A Arte das Missões* (1610-1667), e o comprometimento com a produção artística contemporânea aparece na organização, junto com o curador alemão Wermer Schmaleubach, de uma Sala Especial de Kurt Schwitters.

Havia mais outras nove Salas Especiais, dedicadas aos artistas premiados nas edições anteriores, organizadas por críticos, em comemoração aos dez anos de Bienal. A sala dedicada a Danilo Di Prete foi organizada por José Geraldo Vieira e contava com 36 pinturas; a de Milton da Costa, por Flávio de Aquino, com 43 pinturas. Uma homenagem especial a Oswaldo Goeldi, organizada por Ferreira Gular, com 97

desenhos e 58 xilogravuras. As outras foram: Livio Abramo (45 desenhos e 46 gravuras), organizada por Lourival Gomes Machado; Carybé (23 desenhos e um mosaico, além de painéis com documentação fotográfica de obras públicas), por Wolfgang Pfeiffer; Arnaldo Pedroso d’Horta (32 desenhos e 4 gravuras), por Armando Ferrari; duas salas com desenhos, uma de Aldemir Martins (16 desenhos), por Lourival Gomes Machado, e outra de Marcelo Grassmann (20 desenhos), por José Roberto Teixeira Leite.

E, finalmente, uma retrospectiva de Volpi sem precedentes, organizada por Mário Schenberg, apresentando uma série de 95 pinturas, datadas entre 1915 e 1961, que deram uma visão inédita de sua trajetória.

Mário Pedrosa realiza, nestes feitos, aquilo que prometeu no momento de sua nomeação: que a Bienal “será um laboratório de experiências vivas e uma casa de estudo e educação, destinada a assimilar o que de autêntico e vital se encontre naquelas [novas] experiências [artísticas]”.

O grande destaque da premiação foi Lygia Clark com os *Bichos*, sobre o qual Ferreira Gullar comentou que “um júri internacional de alto gabarito, ao premiar Lygia Clark reconhece o valor de suas obras e consagra o ponto de vista neoconcreto, que defende uma arte do racionalismo e fora da baderna tachista”, mais à frente no mesmo artigo, o crítico analisa que “esse prêmio se insere num complexo histórico iniciado com a própria criação da Bienal de São Paulo”, ressaltando que “não foi um ato de rotina – desses que se observa nos júris das mostras internacionais”^{lxiii}.

Foram também premiados, ao lado de Iberê Camargo, Anatol Wladyslaw com desenhos e Isabel Pons em gravura. Sobre o conjunto dos prêmios, comenta Pierre Restany, em entrevista a Vera Martins:

“Iberê Camargo tem um excelente metier. Seu prêmio se compreende;

estou de acordo com ele. Sua linguagem, se bem que um tanto sombria, é muito atual. Lygia Clark. No contexto, sua idéia é interessante. Sua escultura tem um movimento próprio e o problema da participação do espectador me interessa. No entanto, há um lado que me lembra um pouco objetos de papel dobrado, feito por crianças.”^{lxiv}

A premiação, nas duas modalidades mais importantes, destes dois artistas comprometidos com novas pesquisas, associada à nova direção da Bienal, marcou época e trouxe um amadurecimento da crítica de arte, principalmente aquela vinculada nos jornais

Em entrevista por ocasião da premiação, Iberê Camargo descreve qual seria o processo de dinamização do motivo.

Os carretéis, ponto de partida da minha fase atual, a princípio estáticos, se dinamizaram. Inspirado no vôo dos pássaros, no movimento ondulatório das pandorgas, nos moirões à beira das estradas, que desfilam durante a corrida vertiginosa de um automóvel, serviram-me de base à dinamização das formas já tão despidas de todo aspecto representativo para se tornarem realidades e si mesma.^{lxv}

Na entrevista citada acima, a jornalista pergunta: “A arte na sua opinião deve ser participante?”, certamente referindo-se ao neoconcretismo, que estava em destaque no âmbito discussão sobre a Bienal pois tinham feito uma exposição no Museu de Arte Moderna de São Paulo naquele ano, somado ao prêmio dado à Ligia Clark, obteve a seguinte resposta: “A arte é sempre participante. A arte responde a vida”.

Mais adiante, na mesma entrevista o pintor, dá seu veredicto sobre a arte brasileira:

Indiscutivelmente a fase atual [da arte brasileira] é a mais significativa. Embora se diga que nossa arte é caudatária da arte européia e se pretenda uma arte nacional (a internacionalização da arte é um fenômeno de nossa época), veja na sua liberdade e diferenciação um signo de vitalidade como jamais teve.^{lxvi}

A análise das inúmeras determinantes e variantes da decisão do júri e as conseqüências da premiação é, em outras palavras, analisar as relações entre a produção artística e o desenvolvimento da crítica. No caso do Iberê Camargo, temos de um lado um artista que não estava ligado à atividade da Bienal e nem participava ativamente do debate na crítica e teoria de arte, mas de outro lado a consagração e, por conseqüência, a discussão pública sobre a obra em um momento de plenitude e mudança na trajetória do artista.

Foi durante o período da VI Bienal que realizou-se outro evento importante para a história da crítica de arte brasileira: o II Congresso Brasileiro de Críticos de Arte, realizado entre os dias 12 e 15 de dezembro de 1961. Foi bastante noticiado na imprensa e contribuiu para a intensidade da discussão sobre arte e crítica.

Capítulo 3

A visão crítica de Geraldo Ferraz

Geraldo Ferraz trabalhou desde cedo, junto à atividade jornalística, ligado à literatura. Conviveu com intelectuais e, por vocação, por acaso e por determinação, desde o final da década de 1920 escreveu sobre artes plásticas. Dedicou-se às letras, foi um escritor de vanguarda, escreveu dois romances e um livro de contos. Como crítico de arte e de arquitetura, escreveu alguns livros, sendo que um deles, sobre arquitetura moderna, destacou-o como pioneiro na historiografia sobre arquitetura. Jornalista, tanto como repórter quanto como editor, valorizou os fatos em seus textos. A sua produção como crítico de arte foi pouco estudada, sendo ela fonte fundamental para a compreensão de um certo período das artes plásticas, o período entre a Semana de Arte Moderna e as Bienais.

Jornalista em vários órgãos de imprensa no Rio de Janeiro, São Paulo e Santos, Geraldo Ferraz teve importante papel no desenvolvimento da crítica de arte e da crítica de arquitetura. Romancista de vanguarda, conhecido pelo romance *Doramundo*, esteve ligado às artes plásticas, à literatura e ao jornalismo cultural^{lxvii}. Citado como “forasteiro social” do grupo da Semana de Arte Moderna de 1922, já que não pertencia aos círculos aristocráticos que o caracterizaram. Em nota, no livro *Destinos Mistos: os críticos do Grupo Clima em São Paulo (1940-68)*, Heloisa Pontes compara Geraldo Ferraz ao crítico Luis Martins, em suas trajetórias e ingressos no círculo de modernistas – este, um “forasteiro geográfico”, pois tinha vindo do Rio de Janeiro. Autodidata, Ferraz possuía grande conhecimento na área da cultura, literatura e artes. Participou do grupo de modernistas, e fez do jornalismo seu ganha-pão, o que justifica, em parte, os altos e baixos de sua carreira como jornalista e como crítico.

Vivia-se em São Paulo um período de ebulição cultural, ambiente em que

coexistem vários críticos de arte oriundos da literatura, como Sérgio Milliet, José Geraldo Pereira, Geraldo Ferraz, Luís Martins, da sociologia, como Lourival Gomes Machado, ou ainda do jornalismo e pintura como Quirino da Silva, ou simplesmente do jornalismo, como Ibiapaba Martins. Escrevendo regularmente ou não, com exceção de Ibiapaba e Lourival, todos os demais procediam da época da implantação do Modernismo entre nós.^{lxviii}

A sua atuação no jornal *O Estado de S. Paulo*, que foi a principal fonte neste estudo, obedeceu a uma dinâmica própria à atividade de repórter e editor: são poucos os artigos assinados, sendo estes, geralmente publicados no *Suplemento Literário* deste jornal ou enviados do exterior. Os artigos das colunas “Artes Plásticas” e “Itinerário de Artes Plásticas”, pelas quais era responsável, não são assinados, e a autoria foi atestada por documentação colhida junto ao arquivo deste jornal.^{lxix} Parte importante de seu trabalho se deu na atividade do chamado jornalismo cultural, em que, em análise dos jornais, verifica-se uma abrangência de temas, relacionando as várias atividades na área cultural, como notícias e diagnósticos. Assim como o *Suplemento Literário*, publicado no *Diário da Noite* na segunda metade da década de 1940 e do qual ele foi editor, as páginas sobre artes em *O Estado de S. Paulo* tiveram um espírito eclético.

Nas décadas de 1940 e 1950, com grandes mudanças no cenário cultural e urbano de São Paulo, os jornais diários acompanhariam o crescimento da cidade e incrementariam a vida cultural. A pauta das páginas do jornal *O Estado de S. Paulo* dedicadas às artes refletia este crescimento e contribuía para a divulgação e reflexão destas atividades, sejam elas publicações, seminários e congressos, exposições de artes ou concertos. As mostras competitivas e seus processos de seleção e premiação foram temas constantes. A atuação de Geraldo Ferraz, como editor da coluna sobre artes plásticas - e como crítico - é importante pela consistência de seus artigos, onde demonstra como analisar o fato cultural ou artístico em sua completude, abrangendo o

contexto histórico e a análise estética, o âmbito institucional em que foi produzido e, sempre, considerando o contexto internacional. O crescimento das atividades institucionais dos recém-inaugurados museus e dos polêmicos Salões foi tema na imprensa diária e motivo de debate crítico. Ferraz participa, notavelmente, deste processo. É importante assinalar que nos textos deste crítico há uma preocupação com uma análise comparativa entre os vários acontecimentos nacionais e mundiais.

Do jornalismo à crítica de arte

Benedito Geraldo Ferraz Gonçalves, conhecido como Geraldo Ferraz, teve importante atividade como jornalista, envolveu-se em atividades políticas, atuou como crítico literário e de artes plásticas e, ainda, esteve sempre presente e atuante diante dos principais eventos em artes plásticas e arquitetura nas cinco décadas em que esteve envolvido com a vida cultural brasileira – em especial a paulistana.

Nascido em 1905 no interior de São Paulo, em Campos Novos de Paranapanema, ficou órfão aos 10 anos. O seu primeiro emprego foi de entregador e tipógrafo nas tipografias Magone e Condor, no início da década de 1920, onde iniciou seu interesse pelo campo das letras, conhecendo literatos como Guilherme de Almeida e outros da revista *Renascença*. Ainda muito jovem, escreveu um romance filosófico intitulado *Sombras e Reflexos*, hoje perdido. Na tentativa de publicá-lo, apresentou-o a Monteiro Lobato, que não publicou mas contratou Ferraz como revisor da *Revista do Brasil* (NEVES, 2005). Em autobiografia, chamou esta primeira vivência com intelectuais de “experiência gloriosa” e se auto-intituiu como “um escritor que iniciaria a vida por causa de um romance falhado” (FERRAZ, 1973:153).

Iniciou sua carreira como repórter em 1928, no *Diário da Noite*, quando foi designado para entrevistar o pianista João Souza Lima, que estava hospedado na casa de

Tarsila do Amaral. Durante a entrevista, em conversa com Oswald de Andrade e a pintora, demonstra familiaridade com a arte moderna. Obteve assim, inserção privilegiada no grupo dos modernistas, habilitando-se para fazer uma reportagem de capa sobre Tarsila no *Diário da Noite*.

Assim, torna-se o primeiro jornalista a atuar em artes plásticas de forma regular na capital paulista. Luiz Martins e Lourival Gomes Machado, outros dois críticos importantes da cidade, só irão escrever regularmente a partir de 1938 e 1941, respectivamente (PONTES, 1998).

Seu interesse pelas artes plásticas deu-se a partir da amizade com Flávio de Carvalho e das leituras da *Revista de Occidente*, dirigida por Ortega e Gasset. Pelos seus textos, percebe-se também que era leitor de publicações na área de artes plásticas e arquitetura. Ferraz não era um acadêmico, mas estava a par das últimas publicações, utilizando-as nos seus textos críticos.

Na política, teve uma atuação junto a *Frente Única Anti-fascista*, entre 1933 e 1934. Em parceria com os colegas do *Diário da Noite*, fundou a revista mensal *O Homem livre*, em 1937, que tinha como objetivo esclarecer sobre temas políticos. Nesta revista escreveu também o Mário Pedrosa.

Em 1934 sai dos *Diários Associados* e trabalha, por poucos meses, no *Correio da Tarde*, em busca de melhor remuneração. A partir de 1937, Geraldo Ferraz torna-se editor de *A Tribuna*, de Santos, mas continua escrevendo no *Diário da Noite* e em *A Gazeta*.

Em 1940, começou a viver com Patrícia Galvão (Pagu), recém-libertada pelo governo do Estado Novo. Em 1942, ambos passam a viver no Rio de Janeiro: Ferraz trabalhou no *Diário da Noite* carioca e, posteriormente, em *O Jornal*, onde atuou na parte editorial e na crítica. Neste mesmo veículo, esteve ligado ao suplemento de letras e arte, dirigido por Vinícius de Moraes, onde foram lançadas biografias de artistas

brasileiros como Potinari, Burle Marx e Goeldi.^{lxx} Em 1945, ainda no Rio de Janeiro, publica com Pagu o livro *A Famosa Revista*, romance sobre casal de militantes comunistas que criticava o caráter dogmático do Partido Comunista Brasileiro (PCB). Pagu havia militado no partido nos anos de 1930, decepcionando-se com a corrupção e sectarismo dos colegas.

Foi também destes anos a participação do casal na revista *Vanguarda Socialista*, dirigida por Mário Pedrosa, que havia retornado do exílio imposto pelo Estado Novo em 1945. Publicada de agosto de 1945 a abril de 1948, a revista tinha como objetivo divulgar informações sobre o socialismo independente. Combateu o PCB de orientação stalinista. Participaram Nelson Veloso Borges, Hilcar Leite, Edmundo Muniz. Com o cargo de editor, Geraldo Ferraz escreveu pouco na *Vanguarda Socialista*; os poucos artigos foram na área de artes plásticas. Juliana Neves lista os seguintes artigos: “O PCB e a liberdade de expressão”, 7 de setembro de 1945; “Os artistas plásticos e o Partido Comunista”, 2 de novembro de 1945; “A revista de arte da ENBA”, 9 de novembro de 1945; e “Pelo 2º centenário de Goya”, 5 de abril de 1946. Vale lembrar que foi nesta revista que se publicou o manifesto de André Breton e Diego Rivera “Por uma arte revolucionária independente”, provavelmente por intermédio de Mário Pedrosa. Patrícia Galvão escreveu sobre literatura, defendendo a autonomia do escritor, com reflexões sobre o papel da arte e da estética na revolução ^{lxxi}.

Em 1946, voltaram a São Paulo e Ferraz voltou ao *Diário da Noite*, sendo convidado a dirigir o *Suplemento Literário do Diário de São Paulo*^{lxxii}, entre 1946 e 1948, importante antecedente de sua atividade crítica. Ali, ele e Patrícia Galvão desenvolveram trabalho de jornalismo na área, não só de literatura, mas de artes plásticas, teatro e humanidades, abordando notícias nacionais e internacionais.

Por motivos financeiros, secretariou o *Diário da Noite*, colaborou no *Diário de São Paulo* e trabalhou na agência *France Press*.

Em 1954, foi chamado pelo dono de *A Tribuna*, de Santos, para secretariar este jornal com um ótimo salário, indo morar em caráter definitivo na cidade de Santos. De lá, Ferraz manteve suas atividades em crítica de arte e arquitetura, além de ter tido condições de publicar seu romance *Doramundo*.

A partir de 1956, foi chamado para substituir Lourival Gomes Machado nas colunas sobre artes plásticas no jornal *O Estado de S. Paulo*. Nesta função permaneceu por quinze anos. Os textos publicados neste jornal foram a principal fonte para o presente estudo.

Em 1960, surpreendentemente, Francisco Matarazzo Sobrinho convidou Geraldo Ferraz para ser diretor da VI Bienal. Ao receber o convite, o crítico argumentou que somente tinha conhecimento do contexto internacional por revistas e publicações^{lxiii}, nunca tendo viajado para o exterior. Assim sendo, o industrial paga uma viagem de estudos, ao crítico. Mário Pedrosa acabou sendo o escolhido para dirigir esta última Bienal do MAM-SP, mas Ferraz estaria fortemente ligado à recém-criada Fundação Bienal, participando da primeira assessoria em artes plásticas, junto com Sergio Milliet e Walter Zanini.^{lxiv}

Nesta viagem, o crítico escreve alguns artigos em *O Estado de S. Paulo*; o primeiro deles, “Elos de uma cadeia” (30.07.1960), analisa a relação entre a Documenta de Kassel, a Bienal de Veneza e a Bienal de São Paulo. Escreve outros dois sobre a XXX Bienal de Veneza e um sobre a Trienal de Milão. Estes artigos demonstram grande preocupação didática e informativa, como será visto adiante.

Esta ampla atividade em jornais coloca-o como pioneiro em um jornalismo cultural que marcou de forma contundente as artes plásticas na década de 1950.

Faleceu em Santos em 1979.

Atividade crítica

A crítica de arte em Geraldo Ferraz apresenta-se como uma atividade paralela ao jornalismo e ao jornalismo cultural. Ter participado do círculo dos modernistas deu-lhe uma experiência notável, com acesso a leituras e debates sobre as artes plásticas nacionais e internacionais. Sua inserção no meio jornalístico colocou-o como importante peça no contexto da crítica de arte brasileira. Heloisa Pontes, em livro sobre o grupo de intelectuais atuante na revista *Clima*, faz a seguinte observação sobre o contexto da crítica de arte paulista:

Com a morte de Mário de Andrade, em fevereiro de 1945, quatro foram os críticos que, em São Paulo, se habilitaram a preencher o vazio deixado pelo ‘papa do modernismo’: Geraldo Ferraz (São Paulo, 1905-79), Sérgio Milliet (São Paulo, 1898-66), Luís Martins (Rio de Janeiro, 1907-81) e o próprio Lourival [Gomes Machado].^{lxxv}

Geraldo Ferraz, acervo do Arquivo Edgard Leuenroth da Universidade Estadual de Campinas

Geraldo Ferraz e Patrícia Galvão, , acervo do Arquivo Edgard Leuenroth da Universidade Estadual de Campinas

Patrícia Galvão, , acervo do Arquivo Edgard Leuenroth da Universidade Estadual de Campinas

Livio Abramo e a publicação de Doramundo

A contribuição de Geraldo Ferraz na crítica de arte se dá principalmente em seus artigos em periódicos, mas deve-se destacar os poucos livros publicados que irão marcar o contexto da história da arte e história da arquitetura, sendo eles *Livio Abramo*, de 1955, editado pelo MAM-SP, e *Warchavchik e a introdução da nova arquitetura no Brasil : 1925-1940*, de 1965, pelo MASP.

Ferraz conheceu Livio Abramo na redação do *Diário da Noite*, em 1931, por quem nutria grande admiração. Este livro é publicado no âmbito da coleção “Artistas Brasileiros Contemporâneos” (coleção A.B.C.), dirigida por Sérgio Milliet e editada pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo na década de 1950. Nesta coleção foram editados, entre outros, os livros *Tarsila do Amaral*, escrito pelo próprio Sergio Milliet, e *Emiliano Di Cavalcanti*, por Luís Martins, ambos em 1953.

Ao escrever sobre a trajetória artística do gravador Livio Abramo, Ferraz percorre a história universal da gravura, da Idade Média ao expressionismo alemão e a história da gravura brasileira, a partir de Oswaldo Goeldi. Goeldi e Abramo seriam, segundo o autor, os dois grandes mestres da gravura moderna brasileira. A partir da biografia de Livio Abramo – sua atividade como operador de Telex, seu temperamento introspectivo, o autodidatismo –, Ferraz pontua questões técnicas do processo de gravação e impressão para caracterizar a produção gráfica do artista. Neste texto, o crítico analisa as “variações formais” que levaram Livio Abramo aos caminhos da abstração, detendo-se, por exemplo, em questões técnicas, como o uso que Abramo fez das ferramentas de gravura de topo (aquela feita com a madeira com corte transversal) na gravura de fio, dando uma característica única aos seus trabalhos. Estas ferramentas, segundo o texto, foram herdadas do gravador Adolf Kohler, com quem Abramo teve aulas na Escola de Xilogravura do Horto Florestal.^{lxxvi} Na abordagem crítica de Ferraz, sempre aparecem questões

ligadas ao metiér, sejam institucionais, como será visto mais adiante, ou técnicas, como foi neste caso. Neste texto, Ferraz utilizou-

se, por exemplo, das características da matéria como metáfora da arte de Livio Abramo: “diante de fios e nervuras no registro dos caminhos por onde circula a seiva”. (FERRAZ, 1955:16)

Esta crítica, mais depurada que aquela escrita em jornais, com uma abordagem erudita e formalista, busca dar uma abrangência histórica para sua apreciação, tematizando as etapas do desenvolvimento da pesquisa técnica e estética, e buscando uma definição poética. Ferraz, escritor que era, e convivendo intensamente com literatos e poetas, interessava-se em definir as possibilidades de comunicação da obra por uma aproximação dos meios pelos quais ela é constituída; neste caso, as técnicas de gravação e de composição do desenho, assim como os processos de impressão.

Jornalista, próximo à atividade tipográfica, Geraldo Ferraz deu especial atenção, em sua crítica, à gravura. Amigo de Livio Abramo, como vimos acima, escreveu três catálogos sobre uma aluna deste, a jovem Maria Bonomi, sendo que o primeiro deles foi o catálogo da exposição no Instituto Brasil-Estados Unidos, em 1957.

Estes textos, no livro e em catálogos de meados da década de 1950, facilitam a atuação de Geraldo Ferraz junto ao debate sobre as Bienais; pois, a partir da III Bienal, em 1955, houve intenso debate dos processos institucionais de seleção e premiação, e da organização da mostra, como visto no capítulo 2.

Sua relação com Livio Abramo não se limitou à crítica: no momento de publicar seu primeiro romance, *Doramundo*, em 1957, tem nesta amizade a parceria para viabilizar a edição de autor. Esta obra é um romance policial, inspirado em uma série de crimes que ocorreram em Paranapiacaba, em 1937 e 1938. Foi nesta época que Ferraz começou a trabalhar pela primeira vez em *A Tribuna*, de Santos, e a cidade de Paranapiacaba era, então, passagem obrigatória na ida de trem a Santos. O romance tem estrutura narrativa circular; o que, na opinião de Sérgio Milliet, inviabilizaria a publicação em editora:

Além da forma difícil utilizada como texto, você complicou a composição do romance, tanto nos capítulos entrelaçados, como 'dentro' mesmo de cada capítulo, quando não um capítulo referindo episódio que vai acabar capítulos além. (...) não acharás editor capaz de se interessar (...) E sou leitor de editoras... Aconselho você a fazer edição de autor. Depois de lançado poderá ser que alguém se interesse... (FERRAZ, 1983: 153-154)

Seguindo o conselho do amigo “desde os tempos do *Diário Nacional*”, Ferraz buscou na agremiação *Amigos de Fernando Pessoa*, sociedade literária fundada por ele, em Santos, e na amizade de Livio Abramo, o apoio para viabilizar a edição de autor; o que, por fim, acabou em um projeto da mais alta qualidade editorial. Ao artista, o escritor propôs um fato inusitado, o qual denominou “uma verdadeira imoralidade” (FERRAZ, 1983:154): que Abramo ilustrasse o romance com gravuras e ainda fizesse uma tiragem de três exemplares das dez gravuras, para fazer uma edição especial. Os 30 exemplares assinados pelo autor, com as gravuras originais de Abramo, financiariam a tiragem maior, de 300 exemplares, a serem vendidas pela agremiação *Amigos de Fernando Pessoa*. Ainda contou com a ajuda do arquiteto Warchavchik, na viabilização dos papéis, e com o gráfico Cesário Seckler, no trabalho de tipografia (FERRAZ, 1983:154).

Livio Abramo fez as dez ilustrações, além da capa, na técnica de linoleogravuras, com imagens de uma figuração sintética, com elementos abstratos, que caracterizam a sua produção neste momento. As imagens evocam paisagens, cenas noturnas e sensuais, pontuando, com flashes, momentos da narrativa. Livio Abramo constrói, ao lado do romance policial, uma espécie de “story-board”, uma sequência cinematográfica onde aparece, muito mais do que a trama ilustrada, o clima sugerido pela história. Em 1959, após ótima recepção junto à crítica literária, José Olympio edita o livro, que é republicado em 1975, pela Editora Melhoramentos e, em 1985, pela editora Ática.

Nesta publicação concretiza-se uma parceria entre Livio Abramo e Geraldo Ferraz, aproximação esta que intensificou a atuação de Ferraz junto à gravura. Isso aparece intensamente no seu noticiário em jornais, sendo que a gravura nacional e internacional ganhava espaço no debate artístico e dentro das atividades institucionais, nos anos de 1950.

Capa de *Doramento*. Santos: Centro de Estudos Fernando Pessoa, 1956.

Livio Abramo, ilustração para *Doramento*, linoleogravura

Livio Abramo, ilustração para Doramundo, linoleogravura

Livio Abramo, ilustração para Doramundo, linoleogravura

Warchavchik e a introdução da nova arquitetura no Brasil: 1925-1940

O outro livro que Ferraz publicou em crítica foi a obra *Warchavchik e a introdução da nova arquitetura no Brasil: 1925-1940*, em 1965, que é considerada importante obra na crítica de arquitetura brasileira.^{lxxvii} Assim como a monografia sobre o gravador Livio Abramo, este livro possui um rico projeto gráfico, que corresponde à minuciosa pesquisa sobre a obra do arquiteto. São apresentados fac-símiles de projetos e desenhos e farta documentação fotográfica feita pelo próprio Geraldo Ferraz.. O estudo desta publicação foi importante para um maior aprofundamento nas posições estéticas de Ferraz. A pesquisa que Ferraz fez sobre o arquiteto russo imigrado foi fruto de uma convivência que data do final da década de 1920, e coroa uma confluência de interesses que o jornalista teve pela arquitetura moderna brasileira^{lxxviii} – e que foram importantes do ponto de vista da sua inscrição histórica no movimento modernista.^{lxxix}

Fruto da profunda amizade e respeito artístico que nutria pelo arquiteto, Ferraz dedica grande esforço ao exaustivo levantamento dos dados da trajetória de Gregori Warchavchik, vindo a constituir um dos marcos históricos da crítica em arquitetura. Como visto acima, Warchavchik colaborou na primeira edição de *Doramundo*.

O livro sobre Warchavchik foi uma retribuição a esta ajuda, mas, pela amplitude da pesquisa, que denota a seriedade de Geraldo Ferraz e sua vocação como crítico, tornou-se um texto fundamental na bibliografia de arquitetura brasileira moderna. Cabe notar, mais uma vez, que a experiência inicial em tipografias, a amizade com Livio Abramo e a atividade como repórter e jornalista deram condições a Geraldo Ferraz de executar projetos gráficos da mais alta qualidade – ao lado de um texto denso, com vasta pesquisa iconográfica e um refinamento de linguagem, com uso sofisticado de metáforas ao descrever a vida do arquiteto. Como antecedente a este texto, vale citar que nos anos de 1955 e 1956 Ferraz escreve na revista *Habitat* uma série de artigos intitulados “Individualidade na História da Atual Arquitetura no Brasil.

Todos estes aspectos envolvendo atividades de escritor, crítico e, de certa forma, de um jornalismo cultural que destaca fontes históricas, contribuíram para o aprofundamento de sua participação nas Bienais. Estas mostras abarcavam aspectos da história da arte em suas retrospectivas, nas Salas Especiais, culminando com a organização da VI Bienal, que exibiu, por exemplo, a arte religiosa da região do Prata, ou a história do vidro, como visto no segundo capítulo. Mas Ferraz contribui, principalmente, nas questões sobre uma avaliação da história do modernismo e na organização da mostra, em seus processos de seleção e de premiação.

Nasceu em 1935 no Piemonte, de pai italiano e mãe brasileira. Em 1944 chega ao Brasil optando pela nacionalidade brasileira. A partir de 1950 inicia em São Paulo seus estudos artísticos com Yolanda Mahalyi. Regressando de uma viagem à Europa em 1953, trabalha com Karl Plattner e em 1955 com Livio Abramo. Em 1956 volta à Europa e em 1957 segue para os Estados Unidos onde frequenta os cursos de arte gráfica da Columbia University. Obtém uma bolsa de estudos da Fundação Ingram-Merrill para a Escola de Gravura do Pratt-Contemporaries sob a orientação de Seong Moy frequenta também o curso de Crítica de Arte de Meyer Shapiro e o Museum Training I da New York University.

Exposições Coletivas: 1952 — Museu de Arte de São Paulo. 1953 — I Salão de Agosto de São Paulo (Mangão Hanrosa). 1955 — III Bienal de São Paulo. 1956 — IV Salão Paulista de Arte Moderna e V Salão de Arte Moderna do Rio de Janeiro. 1958 — National Art Club de Nova York, International Festival of Art, Jewish Federation, Nova York. 1959 — Riverside Museum "100 Prints of the Year", Contemporaries Graphic Center, Nova York.

Exposições Individuais: 1956 — Museu de Arte Moderna de São Paulo (2. Prêmio Leimer). 1958 — Galeria Roland de Aenlle, Nova York. 1959 — Panamerican Union, Washington, D. C.

Coleções: Museu de Arte Moderna de Nova York, Museu de Arte Moderna de São Paulo, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, The Public Library de Nova York, The Print Club de Filadélfia, Nelson Rockefeller, Nova York, e Ascarelli, Roma.

Instituto Brasil - Estados Unidos, rua Senador Vergueiro, 11

Maria Bonomi

gravura
1957-1959

Galeria Ibeu 17 de Junho - 10 de Julho

tamento.

Esta gravadora não é uma esperança com a sua mocidade, mas uma esperança realizada em sua mocidade, o que é raro. Insistiu que escrevesse uma apresentação, quando esta me parece inútil. As gravuras de Maria Bonomi falam sozinhas, marcam o seu aparcimento, a sua fulgurante presença e o seu valor por si sós. Não precisamos de quem guie o visitante da exposição. Não obstante, não são gravuras simples. São as mais complexas que já se produziram no quadro de nossa última geração de gravadores, e seu mérito está nos índices de possibilidade que elas atingem, nas dificuldades que superam e nessa vitalidade perene que nelas palpita.

Vejo as atuais gravuras de Maria Bonomi num plano muitíssimo alto para as artes de desenho no Brasil; da velha matriz gráfica onde me surgiram um dia jovens Gaudí, Livio Abramo, Grassmann, surge agora esta lava que marca uma etapa na história da nossa gravura. Sei que a própria artista está em debate consigo mesma, e que a esse debate ela é levada pela aspiração de chegar à obra de arte sem nada conceder ao meio ilícito, no traço, no material, sequer no papel em que a reprodução vai repousar. Debate e pesquisa lhe permitiram estas topografias, estes recônditos escaninhos da espeleologia, a libertação do enquadramento, o esforço meditado para a tensão expressiva, rememorativa... Maria Bonomi não é partidária do tachismo, o que seria quebrar à disciplina da gravura. Portanto, estas formas são sempre sinais, vivências, marcas de um espetáculo que atinge a um plano de arte, de liberdadamento.

Geraldo Ferraz
São Paulo, maio 1959

entalhe: de 1 a 32
gravura: 33 — 43
litografia: 44

Ferraz, Geraldo. Maria Bonomi: gravura 1957-1959 (cat. de exp.).
São Paulo: Galeria Ibeu 17, 1959.

LÍVIO ABRAMO

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO

Capa do volume sobre Lívio Abramo da coleção Artistas Brasileiros Contemporâneos organizada por Sérgio Milliet com texto de Geraldo Ferraz, 1955.

ARTISTAS BRASILEIROS CONTEMPORÂNEOS

L Í V I O
A B R A M O
POR GERALDO FERRAZ

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO

Página de rosto do volume sobre Lívio
Abramo da coleção Artistas Brasileiros
Contemporâneos, 1955.

Sobre as Bienais: 1956 a 1961

Geraldo Ferraz começou a escrever regularmente no jornal *O Estado de S. Paulo*, a partir de 1956, quando foi chamado para substituir Lourival Gomes Machado, que teria que se dedicar às atividades junto à Bienal. Neste jornal, Ferraz desenvolveu ampla cobertura dos eventos em artes, de modo geral. O autor procurava trazer ao leitor informações sobre artes plásticas; não só de São Paulo e do Rio de Janeiro, mas de todo o território nacional – assim como do contexto internacional e, em especial, de como a arte brasileira projetava-se no exterior.

Já no meio do ano de 1957, o autor analisou o Salão Nacional de Arte Moderna e o Salão Paulista de Belas Artes. Na sua avaliação, estes dois Salões, junto com a Bienal, dariam aos críticos uma visão da situação das artes plásticas no país.

Sobre o VI Salão Nacional de Arte Moderna, do Rio de Janeiro, Ferraz escreveu dois artigos publicados no *O Estado de S. Paulo*, em junho de 1957. No primeiro artigo, do dia 7 de junho, intitulado “VI Salão Nacional de Arte Moderna”, começa o texto com fina ironia crítica, a respeito da adjetivação “nacional” para uma mostra ocorrida no Rio de Janeiro, de onde provinha a maior parte dos expositores. Aproveita para evidenciar os provincianismos da época, ressaltando o fato de que o Salão Paulista de Belas Artes possuía um “teor paulistano”. O autor inicia o texto dizendo que analisar o VI Salão Nacional de Arte Moderna, do Rio de Janeiro, o VI Salão Paulista de Belas Artes e a IV Bienal – que ocorreria em setembro do mesmo ano –, habilitaria os críticos a “julgar com amplitude o estado que atingiram nossas artes plásticas”. Logo no início, Ferraz lança uma meta aos críticos, propondo um comprometimento ético com o meio.

Ressalta que a análise do crítico sobre estas mostras destina-se ao interesse dos artistas, para que adquiram “profunda convicção de sua arte como ofício e como contingência da imaginação criadora”. O crítico busca conscientizar o homem de seu

destino em relação à arte. Apesar dessa tarefa missionária do crítico e de suas consequências, somente essa convicção profunda do artista “não informa a vocação ou a adesão a um destino”; disso decorrem os “desvios dos objetivos preciosos que apareciam como que implícitos, nas atividades cotidianas da pesquisa e da produção de arte no País”. Desta vez o crítico propõe um desafio aos artistas, argumentando pela necessidade de uma avaliação dos Salões e da Bienal, por parte dos críticos e dos artistas, no sentido de promover um aprimoramento – de consciência, inclusive. Neste ponto, sua posição coincide com aquela de Mário Pedrosa, onde o crítico tem uma função social e ética ao atuar e posicionar-se junto aos movimentos artísticos e institucionais, como visto no primeiro capítulo.

A avaliação de Geraldo Ferraz sobre o VI Salão Nacional é rigorosa e, sem condescendência, aponta para a falta de um critério selecionador mais rigoroso, devido às “isenções do júri”. O resultado do Salão é, em suas palavras, “melancólico, muitas vezes pela pobreza que se reveste”. Aponta, como a pior vítima dessa pobreza, a escultura apresentada no Salão. Acrescenta, também a pintura, nesse panorama de pobreza e destaca as gráficas (desenho e gravura), apesar da ausência dos “seus maiores cultores”, como os únicos meios em “situação bem alta”. Finaliza o artigo, dizendo que nem mesmo as homenagens ao pintor Thomas Santa Rosa salvaram o VI Salão.

Ainda nessa mesma edição, na página 15, escreve outro texto crítico intitulado “Escultura no 6º Salão”, no qual podemos observar melhor o ponto de vista estético da crítica de Geraldo Ferraz. Para ele, neste Salão, a escultura estaria mais do que mal representada na mostra, estaria ausente.

Não poupou a escultura de Frans Weissmann de adjetivação ácida e implacável: “vulgaríssima composição”, “dos mais pobres exercícios que conhecemos de placas soldadas”, “não pode ser definida como obra de arte”, “sua rigidez é incomparável com qualquer comunicação, em qualquer sentido”. Com isso, revela um pouco da sua

posição como crítico, em relação ao “impasse da arte brasileira quando se trata de peças de vanguarda absoluta”. Cita ainda, o escultor Abelardo Horta, no “outro extremo da vulgaridade” em relação a Weissmann, pois perdeu sua qualidade “expressionista dos despojamentos carnavais de outrora” e apresentava um trabalho “popuralesco” que adotava “a maneira dos anúncios de certos pneumáticos” na fatura de suas obras. Por fim, dedica a Bruno Giorgi lugar de brilho na escultura moderna do Brasil: sua obra “Personagem”, “incita ao gesto”, “aspira ao vôo”, “nela tudo é transfiguração”, “uma verdadeira obra de arte”.

Para cumprir a tarefa de “julgar com amplitude o estado que atingiram nossas artes plásticas”, Geraldo Ferraz escreve sobre o VI Salão Paulista de Arte Moderna. Seu artigo publicado em *O Estado de S. Paulo* em 29 de junho, na página 6, intitulado “O 6º Salão e os Prêmios”, inicia-se apresentando, nas entrelinhas, a posição do crítico, como isento e independente em relação ao júri oficial, destacando o comum desacordo entre ambos. Dessa divergência da crítica e das instituições, júris e artistas, surge o “debate de pontos de vistas”, gerando até uma outra seleção, diferente da estabelecida pelos júris dos respectivos Salões. Concorde, sem dúvida, com a premiação do artista Marcelo Grassmann, mas discorda da premiação de Lothar Charoux e Willys de Castro, atribuindo distância abismal entre as premiações. Escreve que “o júri curvou-se a injunções do abstracionismo geométrico”. Com essa posição, Ferraz revela uma resistência às tendências abstratas geométricas e aponta para uma adesão dos júris destes salões do Rio de Janeiro e São Paulo para com estas vanguardas. Importante destacar as menções favoráveis a Franz Krajberg e Maria Leontina, lembrando inclusive que, desta última artista, o público teria em breve melhor oportunidade de apreciar sua obra, referindo-se à exposição individual que a artista realizaria na Galeria Ambiente, no final daquele ano.

IV Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo

Os artigos de Geraldo Ferraz sobre a IV Bienal começam com texto sobre os cartazes expostos nos “corredor do Museu de Arte Moderna”, selecionados no concurso de cartazes, de 16 de janeiro de 1957. O “rápido exame” pretendia, não influenciar o resultado do concurso, mas abordar alguns aspectos do *design* do ponto de vista do desenho e da tipografia. Segundo o autor, esta peça de divulgação deveria comunicar o “chamado” ao evento “formulado graficamente”. O autor analisa os trabalhos, comenta as propostas de alguns cartazes e julga o que funcionaria melhor, valendo-se de sua conhecida experiência em tipografia.

Mas a sua “crônica” sobre a mostra começa com uma breve nota, intitulada “Braque na IV”, de 10 de março de 1957, onde o crítico propõe que a Bienal tenha uma Sala Especial homenageando os 75 anos de George Braque, aquele que “durante mais de meio século de vida, (...) depurou a herança de Cézanne, com um brilho e uma finura, jamais abandonadas, na tensão altíssima [em] que se manteve”. Argumenta que a organização da Bienal daria continuidade às salas especiais de Picasso, que teve lugar na II Bienal, e de Leger, da III Bienal, apresentando assim, uma panorâmica sobre o cubismo. Esta sugestão é endereçada à direção da Bienal, sugerindo que o Sr. Paul Silvestre, adido cultural do Brasil da França, que iria viajar no mesmo mês para este país, já fizesse a proposta. Nesta nota, Ferraz, além de demonstrar seu conhecimento da história da arte moderna e da trajetória de seus protagonistas, contribuiu efetivamente para a reflexão sobre a organização da mostra.^{lxxx}

O próximo tema abordado nos artigos de Geraldo Ferraz, foi o processo de seleção da IV Bienal. Em 25 de maio de 1957, o jornal *O Estado de S. Paulo* publica reportagem sobre a reunião entre os artistas recusados pelo Júri de Seleção, liderados

por Flávio de Carvalho, com críticos e com Francisco Matarazzo Sobrinho. A reportagem intitula-se: “Confundem-se os artistas na crítica ao júri”. Segundo o texto, o debate ficou restrito a ataques entre figurativistas e concretistas. Francisco Matarazzo Sobrinho, “procurando acalmar os ânimos”, anunciou que a Bienal não iria revogar a decisão do júri, mas que “prometia desenvolver esforços” para que, na próxima Bienal, o júri fosse composto somente por artistas. Junto com a reportagem e as fotos de Mário Pedrosa e Francisco Matarazzo Sobrinho, é publicado o manifesto dos artistas.

Na mesma página, Ferraz publica “Sobre o critério de seleção”, provavelmente escrito antes do evento noticiado acima, sobre a insatisfação dos artistas recusados. O crítico sugere uma leitura, ou releitura, da ata, publicada dois dias antes, que “esclareceu a formulação do critério, [onde] a sua leitura, ou releitura, deve acalmar os espíritos menos dados à suficiência”. Segundo Ferraz, o texto da ata pode constituir “uma advertência de mais profunda incisão, apta a despertar – no caso de um mínimo de aproveitamento – o senso de autocrítica e modéstia que deveria informar a grande maioria de nossos artistas plásticos, mesmo aqueles que conduzem consigo nossa curta tradição de vanguarda.” Provavelmente, neste último trecho, ele dirige-se a Flávio de Carvalho.

Segundo o crítico, o processo de seleção nesta IV Bienal teria sofrido uma renovação, e os critérios estariam sendo aprimorados (refere-se certamente à presença de membros do júri eleitos pelos artistas). O júri, ainda segundo a ata, se propõe a uma difícil tarefa, que seria a da “melhoria qualitativa da representação brasileira” e considerou a decisão do júri uma “contribuição efetiva consciente à afirmação de um conjunto brasileiro mais homogeneamente defensável nos altos níveis de sua variedade, a confrontar-se, na IV Bienal, com o mundo inteiro”. Deste modo, Ferraz endossa as escolhas feitas pelo júri de seleção e critica o questionamento da seleção pelos artistas recusados.

Mas será em “Ainda o critério de seleção”, publicado três dias depois, que Ferraz irá comentar a reunião e os fatos noticiados. Ele critica negativamente três questões: primeiramente adverte que os artistas inscreveram-se espontaneamente e aceitaram previamente a decisão do júri. Depois, que não haveria sentido nesta “luta” entre modernistas e concretistas, sendo que nenhuma das partes poderia exigir o reconhecimento prévio da Bienal, citando as recusas históricas das obras de Cézanne no Salão Oficial francês. E por último, Ferraz critica duramente a declaração do presidente da Bienal sobre a possibilidade de que o júri de premiação de V Bienal fosse constituído somente por artistas. Na opinião do crítico, esta decisão “concorreria para que nessa outra Bienal o júri se constituísse dos elementos menos autorizados a julgar, deixando a seleção aos cuidados de oficiais do mesmo ofício, com todos os prejuízos que a incidência comporta.”

Nesses dois artigos, Geraldo Ferraz comenta o episódio do questionamento da decisão do Júri de Seleção da IV Bienal, defendendo a validade da decisão deste júri e se posiciona pela manutenção do sistema; que convidaria críticos de arte para compor o júri, ao lado de integrantes eleitos pelos artistas, no sentido de garantir a qualidade e validade da seleção. Não analisa as obras selecionadas, deixando a avaliação da qualidade desta seleção para um momento posterior, depois da abertura da mostra, como veremos a seguir. Critica ainda Waldemar Cordeiro, que sugeriu o rompimento com Mário Pedrosa e critica, mais duramente ainda, Geraldo Vieira, que se demitiu do júri, alegando que teria que ficar ao lado dos artistas que o elegeram, esquecendo-se que, assim, desmereceria os seus colegas de júri, principalmente Livio Abramo. Nas palavras de Ferraz, o artista fora “eleito por um maior numero de votos, na sua frente, e que até o momento que redigimos esta nota, não se demitiu, nem acreditamos que o fará”.

Depois da inauguração da IV Bienal, Ferraz escreve dois artigos críticos sobre a Seção Brasileira e a premiação dos artistas brasileiros: “A seção do Brasil na IV Bienal

de São Paulo” e “Ainda a seção do Brasil”, em 6 e 9 de outubro de 1957. O primeiro artigo ocupa a folha inteira e apresenta cinco ilustrações: uma pintura de Yolanda Mohaliy, um desenho de Aldemir Martins, um desenho de Fayga Ostrower, uma escultura de Bruno Giorgi e um desenho de Arnaldo Pedroso d’Horta.^{lxxxii}

Na opinião do crítico, a Seção Brasileira na IV Bienal, “afigura-se decepcionante” para o meio artístico, público e para os visitantes estrangeiros. Diante dessa situação, o crítico coloca-se no dever de contribuir com a análise das obras, no sentido de explicar a falta de qualidade da representação nacional. Pois, na visão de Ferraz, com uma representação brasileira de baixa qualidade “fica-nos sumamente difícil participar desses júris internacionais, dessa outorga de prêmios, e da solicitação para que nos sejam enviadas obras de arte significativas, da produção contemporânea”.

Inicialmente, defendendo a instituição Bienal, o crítico considera que tal organização constitui “uma ambição, a mais nobre ambição de um grupo de homens que por ela trabalha”, certamente em uma consideração pelo próprio presidente da Bienal, ou pelos seus intelectuais amigos: Sergio Milliet, diretor artístico, e Lourival Gomes Machado, membro do júri de seleção e premiação.

Quanto à arte brasileira apresentada nesta Bienal, Ferraz lamenta a ausência de “veteranos” e avalia que “uma auto-superestimação dos nossos artistas de mais experiência e de mais responsabilidade na história de nossa produção artística afastou-os da Bienal”, com risco de evoluir para um “mandonismo” e “caciquismo” que impediria que “uma obra da civilização” como a Bienal acontecesse. Este não comparecimento da geração dos modernistas nas inscrições para o Júri de Seleção, na avaliação de Geraldo Ferraz, foi suprido pelo júri, dando espaço para a “jovem pintura” – o que, segundo o crítico, com “suas deficiências”, acabou limitando esteticamente o conjunto das obras brasileiras apresentadas na Bienal de 1957.

Neste seu texto, o crítico avalia negativamente a pintura de Ivan Serpa, Alfredo

Volpi, Waldemar Cordeiro, Hermelino Fiamignin, Maurício Nogueira Lima, Franz Wiessamann, Helio Oiticica, Lygia Clark, Ligia Pape, Aluisio Carvão, Wega Nery e Flexor, Lothar Charoux, Barsotti e Wlandislawe. As obras destes artistas são analisadas por Geraldo Ferraz do ponto de vista da sua qualidade de imaginação, composição e fatura, mas o crítico enfatiza a falta de maturidade das pesquisas plásticas. Neste panorama, na análise do crítico, Maria Leontina e Milton da Costa são salvos, indicando rara qualidade no grupo de abstracionistas.

Bruno Giorgi merece, do crítico, o seguinte trecho que finaliza o artigo:

Isolado com três peças diferentes, mas todas brilhantemente realizadas, Bruno Giorgi defende a posição de esculturas brasileiras, com sábia dosagem plástica que a sua experiência lhe deu e que lhe permite usar ritmos com uma liberdade admirável, nas ondulações de grande esfinge ou no hieratismo estático e solene dos guerreiros e ainda do dinamismo das figuras.

Neste artigo, Geraldo Ferraz avalia a arte brasileira apresentada na IV Bienal, colocando claramente suas opções estéticas, com preferência por uma arte figurativa. Considera as realizações abstracionistas, mas não aceita as pesquisas do abstracionismo geométrico, considerando-as meramente como exercícios plásticos. Segundo o crítico, elas não estariam aptas a representar a arte brasileira em uma exposição da abrangência da Bienal.

Nesta Bienal, foram escolhidos trabalhos predominantemente abstratos: a geração dos concretistas paulistas e cariocas estava em grande número e muito desta desproporção deve-se ao fato de que foi no final do ano de 1956 e no início de 1957 que ocorreu a Exposição Nacional de Arte Abstrata, que deu grande visibilidade a esta produção.

Duas representações estrangeiras serão tema para textos críticos: a norte-americana, com Sala Especial de Pollock, e a alemã, com Sala sobre a Bauhaus. Em artigo sobre a seção dos Estados Unidos na IV Bienal, de 20 de outubro, começa e

termina saudando, com entusiasmo, a contribuição dos EUA, por ter dado “a primazia honrosa” de expor a primeira retrospectiva de Pollock fora dos EUA, em um momento em que vários países a reclamavam. A análise dos trabalhos do Pollock é referenciada em dados biográficos de sua formação, fornecidos pelo catálogo, das quais Ferraz aponta as influências recebidas pelo pintor, como a do Surrealismo, do automatismo e adesão ao totemismo; ou das oposições estéticas, como o desprezo pela narrativa. Cabe ressaltar que na análise sobre Pollock, feita por Geraldo Ferraz, o crítico dá destaque ao desenvolvimento feito por esse pintor na questão do espaço – que, naquele momento, não seria mais “como um veículo” mas, sim, como “um ‘meio’ gerador de uma ação”. Segundo Ferraz, Pollock procurava o “espaço orgânico”, em que “há trechos de fotografia aérea, retalhos da via Láctea, constelações emaranhadas na revelação das malhas irregulares do tecido, em correlações e reciprocidades.”

O elogio que precede o fim da análise sobre Pollock mostra a inclinação pessoal do crítico coincidir com a análise crítica do trabalho: “uma interpenetração muito viva, audaciosa, da sensibilidade e da inteligência desse pintor, explicam sua manifestação dinamizadora, a sua revolta e seu domínio lírico, da matéria e do acabamento”.

A afirmação para com que conclui é ousada, pois Ferraz escreve que todas as qualidades da pintura de Pollock analisadas anteriormente não têm sua base no “gotejamento”, nem no “automatismo”, mas são o resultado da formalização de uma série de desenhos feitos entre 1938 e 1947, que registra inclusive a influência, recebida pelo pintor, da obra “Guernica”, de Picasso. Um parágrafo breve e sumário é destinado aos outros participantes da representação norte-americana.

Em texto de 10 de outubro, analisa a Sala Especial sobre a Bauhaus, destacando que teria sido “a maior contribuição didática” na IV Bienal. Na primeira parte do texto, o crítico faz um resumo da história desta escola de artes, destacando a importância do projeto de Walter Gropius^{lxxxii}. Analisou as obras dos participantes Feininger, Itten, e deu

especial destaque para Kandinsky e a obra “Composição Clara”, “patrimônio do Museu de Arte Moderna de São Paulo”, além de Lanzlo Mohaly e Schelmmmer, sendo que, deste último, analisa algumas obras. Fritz Winter é considerado, pelo crítico, como o melhor pintor da Sala. Ferraz faz uma análise positiva da representação, escrevendo ainda que suas decorrências, presentes na sala Alemanha, “sucederam ou ampliaram a primeira turma além dos discípulos”.

Ainda há uma avaliação final desta Bienal, que foi feita em artigo de 29 de dezembro de 1957: “IV Bienal, o grande acontecimento do ano nas artes plásticas em 57”. Inicialmente, Ferraz observa que nesta Bienal foi visto:

(...) um dos mais ruidosos movimentos já verificados quanto ao julgamento de obra de arte. O Júri de Seleção da IV Bienal foi causa desse verdadeiro choque entre artistas e críticos, do qual pouco se colheu, quer pela debilidade com que se apresentou a representação brasileira na Bienal. Parece que ficou faltando alguma coisa nessa citação... Verificar.

Nestes artigos, Geraldo Ferraz faz uma análise das principais mostras ocorridas na cidade de São Paulo no ano, com destaque para a mostra de Yolanda Mohalyi na Galeria Ambiente e a retrospectiva de Lasar Segall^{lxxxiii} na própria Bienal. Sendo que, na opinião do crítico, apesar dos problemas ocorridos no processo de organização e seleção da representação brasileira, a Bienal foi o melhor acontecimento em artes plásticas do ano de 1957:

Pela sua importância social na inauguração em que as altas autoridades da Republica participaram, pela envergadura internacional com o comparecimento de quarenta e três países, a Bienal é o maior acontecimento mundial das artes plásticas. (FERRAZ, 29.12.1957)

V Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo

A V Bienal de São Paulo, que nas palavras do crítico deveria apresentar “a pintura brasileira nas imediações de 60”, e que, segundo Ferraz, não aconteceu, merece do autor, no artigo “Aspectos da Seção Brasileira”, considerações críticas que buscavam delimitar o quadro da Seção Brasileira.

A primeira observação versa sobre a formação heterogênea do júri de seleção, “com os seus inevitáveis ‘parti-pris’ e idiossincrasias”, o que, ao invés de formar uma mostra com representatividade, possuía “qualidades mais aproximativas”, ou seja, forçando a apresentação de uma unidade estética dos trabalhos dos artistas brasileiros. Ferraz, neste ponto, observa a tendência do júri pelos artistas ligados ao concretismo que, na sua avaliação, não representavam a produção brasileira naquele momento. O autor estava preocupado com a qualidade da representação nacional, pois considerava que neste momento a Bienal consolidava-se com umas das grandes exposições internacionais.

Um ponto alto na seleção dos brasileiros, segundo Ferraz, seriam as obras de Antonio Bandeira, “com seu construtivismo bem informado, sob o pigmento, de que fez uma certa maneira, afirmativa de personalidade”, tornando claro que a sua oposição ao concretismo isentava os artistas, mas não deixava de apontar no processo de seleção as “injunções do júri”.

A seleção em escultura, na avaliação do crítico, apresenta-se em uma “insuficiência demonstrativa”, “precária”. Ressalta, ainda, o fato da escultura não ter sido “objeto de interesse para o júri de premiação”. Nesta Bienal o júri de premiação não indicou nenhuma obra de artista brasileiro.

Prossegue o artigo com comentários sobre os artistas premiados e selecionados. Destaca o prêmio a Manabu Mabe no seguinte trecho:

(...) em cada um de seus trabalhos, completas possibilidades que a estrutura inicial lhe fornece, como uma pintura em que se colocam as mais depuradas adequações de cor, a forma e o espaço ocupado, numa imaginosa função do pincel, acompanhando a visualização toda instintiva, desdobrando lentamente as notas mais ativas nas variações determinadas por uma escolha que tem tudo de vivo, sensível e sensual. Manabu Mane não está acompanhado por nenhum outro pintor.

Sobre Yolanda Mohaly, escreve que esta foi a artista melhor representada na V Bienal – o que teria ocorrido também na IV. Segundo Ferraz, este aspecto deveria ter ocorrido com a pintura de Mabe, a quem o júri de seleção “prestou o desserviço de eliminar dois trabalhos”, o que não causava ao público leigo “impressão de unidade”.

Menciona “o grupo dos estruturalistas”, composto por Aloísio Magalhães, Douchez, Rissone e Paulo Chaves. Coloca em Maria Leontina, “uma das maiores esperanças da pintura”. Mostra-se um crítico atento quando isola dos “abstratos geométricos” Antonio Bandeira, no trecho supra-citado.

No final dos seus comentários sobre a pintura, Ferraz avalia a Sala Especial dedicada a Cândido Portinari como “insuficiente”, por ser uma retrospectiva. Para o autor, “no balanço da atualidade da obra do pintor muita coisa talvez não passasse pelo crivo do júri”; ironia crítica que demonstra mais uma vez o uso que Ferraz faz de seus artigos com instrumento de crítica aos júris.

As artes gráficas, na sua avaliação alcançam “a parte melhor da exposição”, mas faz uma ressalva: “com exclusão dos geométricos”. Sobre Arthur Luiz Piza, afirma: “pôs-se a frente da gravura nacional” e diz também que, a premiação de desenho para Marcelo Grassmann e Cuevas, prêmios nacional e estrangeiro respectivamente, apontam coerência do júri, que, ao seu ver, já alcançara respeitabilidade pela premiação de gravura ao trabalho de Arthur Piza. No caso das considerações sobre a decisão do júri de premiação no tocante às artes gráficas, nota-se, mais uma vez, que as críticas de Ferraz

ao júri são rigorosas, mas não inflexíveis, demonstrando, assim, uma isenção, não filiada às tendências, figurativas ou abstratas, mas uma crítica de arte proveniente do ideário modernista, e no caso de Ferraz, informada pela história do modernismo europeu.

Gráfica e desenho estão, em suas palavras, no “apogeu qualitativo, bem acima das demais técnicas”. Chegam a “estágios apreciáveis”: Aldemir Martins, Edith Bering, Anna Lectícia, Arnaldo Pedroso D’Horta e Rossini Peres. Dentre esses, especial destaque a Maria Bonomi.

Por fim, elogia Faiga Ostrower e apresenta o português Fernando Lemos como “nome exponencial no desenho”. Estes artistas “mantêm a sua pesquisa em um terreno plástico de variações fortemente marcadas”. E conclui o artigo com elogio às gráficas: “as gráficas, gravura e desenho, continuam fundamentando uma possibilidade de desenvolvimento para nossas artes plásticas”

Nestes artigos sobre a V Bienal, em 1959, Ferraz mantém sua postura em relação à produção apresentada na IV Bienal em 1957, onde coloca-se em defesa do trabalho do júri e apresenta um julgamento independente, sendo pouco favorável em relação à arte concreta, mas analisando todas as obras apresentadas, em textos bastante descritivos, que funcionam, em parte, como uma visita guiada para os leitores. Apesar de não ser entusiasta pela arte abstrata geométrica, tem apreciação positiva de produções que transitam pelos caminhos da abstração, como Maria Bonomi, Antônio Bandeira, Aloísio Magalhães, Arthur Piza ou Yolanda Mohalyi.

“Ultimam-se os preparativos V Bienal Paulista”, São Paulo: O Estado de S. Paulo, 30.08.1959.

A Viagem de 1960

Em 30 de julho de 1960, Geraldo Ferraz escreve “Elos de uma cadeia”, texto este que analisa a II Documenta de Kassel. A frase do título é tirada de uma citação de Van Gogh, “Não somos mais que elos de uma cadeia”, e pode ser entendida como metáfora de três fenômenos: da cadeia de exposições internacionais, sendo estas a “II Documenta de Kassel”, de 1959, a “XXX Bienal de Veneza”, de 1960 e a “VI Bienal de São Paulo”, que seria em 1961. Outra possibilidade seria a cadeia de fatos da história da arte do século XX, reflexão que surgiu na II Documenta, onde uma retrospectiva da arte moderna européia havia sido apresentada. Ou, ainda, como a cadeia constituída pelos “produtores de arte”, ou “artistas” e “público”, ou “consumidores de arte”. São citadas as expressões usadas pelo crítico, pois elas evidenciam que o autor está se referindo a questões político-econômicas inerentes ao sistema das artes, nas quais estão inseridas as mostras de Kassel, Veneza e São Paulo. Vale ressaltar, que este processo de internacionalização dos certames em artes plásticas foi um fenômeno que tomou lugar no final da segunda Guerra Mundial, do qual a Bienal é importante peça.

A partir desta consideração sobre produtores e consumidores de arte, o crítico julga que interessaria à Bienal de São Paulo promover uma mostra didática mais completa sobre arte moderna, e seria este o “tema” central do artigo. Ele sugere que se apresente, além da já anunciada Sala Especial sobre os *Fauves*, que a Bienal apresente uma Sala Especial sobre os expressionistas, pois esta sala mostraria as “indicações compensadores da história”. Segundo o crítico, os expressionistas seriam imprescindíveis, pois, o problema do visível que o “processo artístico deve resolver muitas vezes foi atingido em seu âmago por meios que se verificaram tanto no movimento ‘fauve’ quanto no expressionismo”. Com este “apelo” ao Museu de Arte Moderna de São Paulo, ou à “Bienal de Arte Moderna de São Paulo” (como ele a

nomeia neste texto, já antevendo a separação do Museu), Ferraz analisa e opina sobre a organização da Bienal. Desta vez, utilizando um argumento contundente para que se levasse em conta a sua sugestão: se o MAM-SP apresentasse na VI Bienal um panorama maior da história do modernismo, contemplando, além do fauvismo, também o expressionismo, a instituição participaria do debate internacional sobre a história da arte moderna e o destino da arte contemporânea.

Segundo o crítico, estaríamos “nesse limiar da arte do futuro que os olhos de Van Gogh tentaram antever”. Limiar este, indagado pelo público, “entre surpreso e temeroso de ser enganado”, diante das obras apresentadas na mostras internacionais citadas.

Em seguida, Ferraz descreve brevemente as obras expostas na II Documenta, que “ordenou a história em respostas”: Matisse, Braque, Laurens, Picasso, Delaunay, Franz Marc, Boccioni, De Chirico, Leger, Malevich, Nolde, Kirchner e Rouault.

Depois de Van Gogh, exposto na V Bienal, “as dezenas de fauves” irão dar “uma clareira melhor, mais ampla, já no século XX”. Por último, apela à exposição de acervo do MAM-SP no sentido de dar, ao público da Bienal, um fio condutor ao processo artístico e histórico acima mencionado, ação esta que “agora parece que é pensamento estabelecer”.

Finaliza com uma consideração abrangente sobre os “elos da imensa cadeia” que constituiria o sistema das artes, e da necessidade de se utilizar de todos os meios de informação, como instrumento mesmo da libertação serena do homem: “A arte contemporânea conta com fatores de divulgação e de exemplificação, os mais eficientes, quais sejam a fotografia, a gráfica das reproduções, o cinema.”

Esta cadeia, da qual seria necessário ter consciência, instrumentalizaria o homem, para a sua libertação além do limites da consciência, pela autonomia da imaginação.

A arte contemporânea conta com fatores de divulgação e de exemplificação, os mais eficientes, quais sejam a fotografia, a gráfica das reproduções, o cinema.

Neste sentido, Geraldo Ferraz está atento aos novos recursos didáticos e de museografia, e argumenta pela utilização deles com a finalidade de contribuir para uma reflexão mais aprofundada, inclusive por parte do público, sobre o sistema das artes.

Se se quiser trabalhar por um desenvolvimento que mereça o nome, capaz de nos dar a singular significação de elos de uma imensa cadeia, entre artistas e consumidores de arte, as idéias precisam fazer funcionar os instrumentos de que dispomos, saindo de um plano estático, para eliminar os obstáculos da indiferença e do registro de rotina.

Sendo que, na opinião do autor, este processo é global e inclui a formação de um público, daí a importância do crítico que analisa os fatos e o meio em que este se passa: “Só essa formação de um público, do contingente produtor de arte, em escala quantitativa e qualitativa, poderá dar sentido ao instante que vivemos, a este futuro que falava Van Gogh.”

Termina o texto com uma defesa da arte, em relação à ciência, sendo que todo o sentido de trabalho didático, exercido pelas mostras e pelo trabalho dos organizadores, levaria a “serenidade, pela libertação do homem, para que, se não temos fé nas deambulações científicas, ainda a mantemos nas fontes ativas da imaginação criadora”, algo que já vinha anunciado, no início, com a seguinte frase: “Não somos homens satisfeitos com a ciência”.

Ferraz, neste artigo escrito em sua primeira viagem ao exterior, onde analisa a recém-criada mostra internacional em Kassel, arregimenta toda a sua erudição e análise crítica, além da credibilidade que já tinha como jornalista e crítico, para propor diretrizes na organização da mostra – que seria a derradeira organizada pelo MAM-SP. É importante ressaltar que, em um meio bastante influenciado pela cultura francesa e

italiana, um ponto de vista da arte alemã é estratégico.

Duas matérias dão conta da Bienal de Veneza de 1960: “Mostra futurista encerrou a Bienal de Veneza”, de 30 outubro de 1960 e “Balanço positivo na XXX Bienal realizada em Veneza”, de 4 de dezembro de 1960.

Na avaliação geral da mostra, Ferraz descreve o encerramento e registra as considerações de Umbro Appolonio e daqueles com quem teve conversa. Destaca o projeto de construção do pavilhão brasileiro e, sobre a mostra, de um modo geral, aponta que a crítica considerou a Bienal de Veneza de 1960 “monótona, pela predominância tachista”. Descreve os principais destaques, faz um balanço do volume de vendas e compara com a Trienal de Milão.

Sobre a sala brasileira, Ferraz faz uma avaliação positiva: “Posso dizer que a sala brasileira esteve bem, com o ponto alto da pintura de Manabu Mabe, de Bandeira, a seguir de Aluísio Magalhães”. Além desses três, cita a escultura de Mário Cravo, “bem apresentada no jardim”.

Nestes textos em que Ferraz analisa as principais mostras internacionais de arte dos anos de 1959 e 1960, a recém-criada Documenta de Kassel e a Bienal de Veneza, o jornalista demonstra preocupação em fazer uma análise na conjuntura geral da organização destas mostras. O foco dado pelo autor está na reflexão sobre a história da arte moderna e as suas conseqüências na produção contemporânea e o papel da crítica de arte.

VI Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo

Em 24 de novembro de 1961, Ferraz escreve análise crítica da arte brasileira apresentada na VI Bienal, intitulada “Balanço crítico da participação do Brasil na VI Bienal do MAM”, ilustrada com fotografia, com destaque para a obra da Lygia Clark, prêmio nacional em escultura com a obra “Bichos”.

Neste artigo, analisa os artistas brasileiros da mostra de forma breve e com abrangência panorâmica. Estabelece três questões propícias para a intervenção do crítico no debate artístico: a organização das Salas Especiais dos artistas brasileiros homenageados, se a pesquisa formal deve contar na mostra e, especificamente, sobre o prêmio Melhor Escultura Nacional, que foi atribuído a “Bichos”, de Lygia Clark.

Inicialmente, o crítico observa que as homenagens deveriam ter um caráter mais “antológico” e não uma orientação de ‘mostrar tudo’ como a que verificou em três salas: Goeldi, Volpi e Milton Dacosta. Estas Salas foram organizadas por Ferreira Gullar, Mario Schenberg e Flávio de Aquino. As duas primeiras foram de grandes proporções, sendo que a de Goeldi exibia 155 obras, entre desenhos e xilogravuras e a de Volpi exibia 95 pinturas, sendo que a mais antiga datava de 1915. Sobre a obra de Goeldi, Ferraz comenta que “foi um artista erudito, trabalhado por uma experiência consciente de seus meios”, mas apesar disso era necessária uma seleção dos trabalhos. Sobre Volpi, observa que “uma intuição guiou, do quase ‘ingênuo’ à sua pintura de hoje”, comentando a então aproximação com os artistas concretos.

Sobre as outras Salas Especiais, Geraldo Ferraz faz uma avaliação positiva. Marcelo Grassmann, com organização de José Roberto Teixeira Leite, apresentou somente 20 trabalhos da série “O cavaleiro e outros temas” e, na avaliação do crítico, com “uma apresentação brilhante” escrita pelo organizador. A Sala “Livio Abramo”, de

organização de Lourival Gomes Machado, foi bem acolhida pelo crítico na sua opção pelo “critério biográfico”. Da Sala de Aldemir Martins, ressalta Ferraz que a conquista dos meios deste artista foi feita principalmente em uma linguagem figurativa e não “o representa esse limiar abstrato em que hoje ingressa”.

Sobre a sala “Fayga Ostrower”, Ferraz elogia o caráter sintético da seleção, assim como aconteceu com a de Marcelo Grassmann e a de Arnaldo Pedroso d’Horta; e a sala de Danilo Di Prete, segundo Ferraz, “apresenta a mais bela coleção de trabalhos”. O crítico retoma o debate sobre a premiação deste pintor em 1951, na I Bienal de São Paulo (Melhor Pintura Nacional):

Não se trata de uma retomada de posição: consideramos errada que o “Limões” de 1951 esteja aí, mas também este quadro, Prêmio do Melhor do Brasil na I Bienal, atesta, põe em relevo, comprova notável evolução de Di Prete, aos seus quadros das preocupações cósmicas. E o resultado do conjunto se faz simplesmente admirável. Cabe-nos reconhecê-lo e proclamá-lo.

Ao analisar a “Seção Geral” da representação brasileira na VI Bienal, Geraldo Ferraz faz uma observação que revela muito de sua posição estética: “[impõe-se] indagar se é válida a presença de pesquisa”. Deste modo, Ferraz se posiciona, claramente, em uma questão fundamental que abrange tanto preferências estéticas como posicionamento sobre o processo de seleção e premiação. A crítica negativa de Ferraz sobre a apresentação de “pesquisas” é claramente um embate com a arte que estava sendo desenvolvida pelos artistas ligados ao concretismo e ao neoconcretismo, fato que já aparecia em suas críticas à arte brasileira apresentada nas Bienais anteriores. Aqui, neste artigo de 1961, Ferraz se colocou de uma forma mais clara, questionando inclusive o prêmio a Lygia Clark. Este questionamento às premiações aparece também na sua apreciação da obras de Antonio Bandeira e Yolanda Mohaliy, pois, na sua opinião, “a arte de Bandeira nos parece bem acima da de Iberê Camargo (...) como igualmente está

acima a arte de Yolanda Mohalyi”.

As suas preferências aparecem na avaliação do que ele chama de “os grandes nomes brasileiros em pintura”, sendo eles: “Antonio Bandeira, Yolanda Mohaly, Ivan Serpa, Manabu Mabe, Maria Leontina, Flexor, Bonadei, Lula, Boese”. Ferraz faz uma avaliação positiva quando se refere a Antonio Bandeira “com sua força, o seu lirismo transbordante”. Assim como das obras de Ivan Serpa, que neste período já havia abandonado a abstração geométrica, e que segundo Ferraz “sua têmpera se atira impressionantemente nos largos espaços: uma explosão vital se cristaliza nesses painéis, fugindo às limitações do cavalete”.

Com este texto sobre a Bienal de 1961, Ferraz reafirma traços de sua então já estabelecida atividade como crítico de arte: opta por posicionar-se claramente quanto às suas preferências estéticas, fundamentado suas avaliações na análise das obras e da organização da mostra. Neste momento, é clara a sua reticência em relação à abstração geométrica, principalmente às obras concretas e neoconcretas que apresentavam inovações nos materiais utilizados.

Para Ferraz, o domínio da técnica e a sofisticação no uso dos materiais são dois elementos fundamentais, ao lado da imaginação criativa, ou da autenticidade temática e formal. Nesse sentido, o crítico, adere à estética modernista, em especial àquela que privilegia as pesquisas formais, mas mantém-se nas modalidades tradicionais das belas artes: escultura, pintura, gravura e desenho.

O projeto da Bienal de São Paulo, neste primeiro momento de 1951 a 1961, privilegia uma determinada aproximação à produção artística estabelecida nas exposições oficiais durante o século XIX, como foi visto no primeiro capítulo. A Bienal de Veneza – onde a Bienal de São Paulo foi buscar o modelo, foi moldada a partir da estrutura dos Salões Oficiais europeus. Geraldo Ferraz defende a manutenção deste modelo, além de atuar nos jornais com uma crítica apurada no que se refere ao

acompanhamento da produção apresentada pelos artistas.

‘Estes dois pontos, sobre as atividades institucionais e sobre a atividade crítica, foram aqueles em que Geraldo Ferraz contribuiu de forma mais incisiva. Vale lembrar que três experiências foram fundamentais na sua trajetória: a formação intelectual junto aos grupos dos modernistas paulistas, nas décadas de 1920 e 1930, a convivência com militantes políticos de esquerda, como Patrícia Galvão e Mário Pedrosa e a atividade como jornalista. Além disso, é importante citar as amizades que Ferraz cultivava com artistas, como, por exemplo, Livio Abramo, Gregori Warchavchik e Lasar Segall, entre outros, o que contribuiu para a aproximação do crítico aos procedimentos de atelier, que na sua estética resulta na valorização das técnicas, em especial a da gravura.

Incham 4 11 Signal 00 00

Aparelhos domésticos
FAET

GRILL WAFFLE
- a última palavra em conforto para o lar!

BARRIO PE
PIREOGUÍUS, 242
RIO DE JANEIRO

FAET

Mais de 30 anos produzindo artigos de qualidade!
A VENDA NAS BOAS CASAS

[illegible][illegible]

Em primeiro plano escultura de Lygia Clark, prêmio nacional da VI Bienal de S. Paulo.

exhaustivos testes finais

VILLARES P&H

desempenho do serviço a que se destinam. São construídas inteiramente por Villares, com materiais primas e componentes de renomada procedência, segundo planos, aperfeiçoamentos e testes realizados nos Estados Unidos pela Harnischfeger Corporation. Que já produziu cerca de 25.000 pontes rolantes. Consulte o nosso Departamento de Vendas.

INDÚSTRIAS VILLARES S.A.-DIVISÃO EQUIPAMENTOS
Escritório e Fábrica: Estr. do Yanguera, Km 18, fone 43-1411, S. Bernardo do Campo, Est. S. Paulo.
Endereço para correspondência: Caixa Postal, 5428, São Paulo — End. Telexráfica: "Villares".

Em seguida às solenidades de inauguração do 2.º Salão do Automóvel, o presidente do Conselho de Ministros, Sr. Tancredo Neves, acompanhado pelo Sr. LUDWIG WINKLER, Diretor Superintendente da Otto Deutz, dirigiu-se àquela "Stand". Observando demoradamente o Tr

Em seguida às solenidades de inauguração do 2o Salão do Automóvel, o presidente do Conselho de Ministros, Sr. Tancredo Neves, acompanhado pelo Sr. LUDWIG WINKLER, Diretor Superintendente da Otto Deutz, dirigiu-se àquela "Stand". Observando demoradamente o Distrito Deutz, Sua Excelência, após sentar-se nele, congratulou-se com os seus fabricantes, pela qualidade e por ser o primeiro trator fabricado em Belo Horizonte, M.G.

Artigo "Balanço crítico da da participação do Brasil na VI Bienal do MAM", 24.12.1961, com fotografia de escultura de Lygia Clark

Considerações Finais

Geraldo Ferraz foi jornalista, crítico de arte e de arquitetura. Como jornalista e crítico atuou junto ao Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM SP), em especial durante o período das primeiras Bienais de São Paulo, tematizadas no presente estudo, quando contribuiu para a reflexão em torno dos processos institucionais do MAM SP, e da Bienal, por exemplo, escrevendo sobre a organização das Salas Especiais e dos processos de premiação e seleção.

A década de 1940 caracteriza-se pela implementação dos museus de arte moderna do Brasil, processo que já estava em curso desde a década de 1930, com o Salão Nacional de Arte Moderna, o Salão Paulista de Belas Artes e Salão de Maio. Foi durante este período que o jornalista Geraldo Ferraz intensificou suas atividades como crítico de arte e de arquitetura, publicando de forma sistemática artigos em jornais e revistas.

Em especial na segunda metade da década de 1950, em seus artigos no jornal *O Estado de S. Paulo*, Ferraz acompanhou a organização das Bienais. Participa assim, do debate sobre as ações e o destino desta mostra, posicionando-se em relação aos processos institucionais e de análise das obras apresentadas, sejam nacionais ou internacionais.

As Bienais do MAM SP constituem lugar privilegiado para o debate em torno da arte nacional e a internacionalização do meio artístico brasileiro. Além disso, a Bienal participa da discussão em torno da arte contemporânea mundial, colocando-se no roteiro das outras mostras internacionais, fato que Geraldo Ferraz discute em seus artigos.

Por sua vez, os processos de seleção e premiação, tanto o das obras nacionais como o de artistas estrangeiros, foram temas de intenso debate entre críticos e entre artistas. O sistema de premiações na Bienal, que contava com um júri internacional, contribui para o debate estético no pós-guerra, estabelecendo inter-relações, por

exemplo, com as premiações da Bienal de Veneza. Geraldo Ferraz na condição de crítico de arte, mas também de editor da coluna de artes plásticas do jornal *O Estado de São Paulo*, acompanha este debate, pontuando os aspectos que lhe pareciam importantes, desenvolvendo um ponto de vista estético próprio e fazendo sugestões à direção da Bienal que lhe pareciam pertinentes. Em seus textos críticos e reportagens, ao lado de alguns poucos, mas, importantes artigos, que escreveu e enviou da Europa, em viagem nos anos de 1960, observa-se a construção de um discurso crítico combativo, favorável a manutenção e a normatização dos processos institucionais, ao desenvolvimento de uma crítica de arte independente e uma estética de herança modernista.

Proveniente do modernismo, Ferraz acompanhou o processo de estabelecimento e questionamento dos valores estéticos da arte moderna. Refratário ao abstracionismo de linhagem geométrica, em especial concretista e neoconcretista, no final da década de 1950 e na Bienal de 1961, adere a estética tachista, como a de Antonio Bandeira e Manabu Mabe.

Apesar de ser refratário à produção do abstracionismo geométrico, a crítica de Geraldo Ferraz, apresenta interesse pelo posicionamento claro na busca de valores plásticos na análise das obras e no julgamento das mostras, em seus processos de organização.

Sobre a ausência de críticos paulistas ligados a abstração comenta Aracy Amaral:

Mais correto é dizer que nenhum [crítico] manifestou entusiasmo, ou se propôs a estimular a nova tendência abstracionista no meio local, como o faria no Rio de Janeiro, com decisão, Mario Pedrosa que, por essa mesma razão, seria alvo de ataques do campo oposto (dos realistas), em particular de Fernando Pedreira, jovem crítico – procedente do jornalismo – que, a partir da I Bienal, seria o mais acirrado opositor do abstracionismo entre nós, sobretudo através de Fundamentos.

(AMARAL, 1987:245)

Ferraz participa de um momento importante da crítica de arte brasileira, ao lado de Sergio Milliet e Lourival Gomes Machado, no ambiente paulista e Mario Pedrosa e Ferreira Gullar no ambiente carioca. Da mesma geração, o jornalista compartilha, com os três primeiros críticos, a formação humanista.

Proveniente do jornalismo, Geraldo Ferraz valorizou o fato e fez das suas intervenções no campo da crítica de arte e arquitetura instrumento de divulgação das artes plásticas no país. Desta forma, desenvolve uma crítica independente que toma para si e para os outros críticos, a responsabilidade de promover o debate e de divulgar as polêmicas. Ligado à literatura, à crítica literária e ao jornalismo cultural, desde a década de 1920, deu às suas reportagens e artigos caráter eclético, o que contribuiu para uma análise abrangente.

Tematiza, em seus textos, fatos de movimentos e artistas internacionais. Autodidata, estabeleceu significativa rede de relacionamentos pessoais ligados à literatura, às artes plásticas, à arquitetura, à política e ao teatro. Assim, possibilitando uma experiência de reflexão sobre os movimentos de arte nacionais e internacionais, o que em seus artigos aparece na forma de análises críticas e conexões entre a arte nacional, europeia, norte americana e latino americana.

Outro aspecto importante da crítica de arte de Geraldo Ferraz, é a sua afinidade com as artes gráficas, que pode ser explicada, em parte pela sua experiência junto a tipografias, em parte pelo desenvolvimento que as artes gráficas passavam por este período, ou também pela amizade com Livio Abramo e Lasar Segall, artistas que com Osvaldo Goeldi inauguram a gravura moderna brasileira. Será deste primeiro artista que Ferraz escreverá monografia onde desenvolve uma crítica de arte que se utiliza de informações da história da arte universal, que relaciona poeticamente dados biográficos com os procedimentos técnicos, buscando uma apreciação estética dos valores plásticos. É frequente em seus artigos sobre as Bienais, como os analisados no capítulo 3, uma

apologia das artes gráficas, colocando-as nestas exposições, em condição representativa de qualidade superior em relação à pintura e a escultura.

Geraldo Ferraz é um dos maiores entusiasta do projeto proposto por Sergio Milliet na célebre Bienal de 1953: que Salas Especiais homenageassem artistas ou tematizassem movimentos, com curadorias próprias e caráter didático. Este projeto intelectual e educativo das Bienais pode ser considerado uma herança do conjunto dos críticos de arte provenientes dos quadros da Universidade de São Paulo. Vale lembrar, que em sua autobiografia, Ferraz cita o conceito de “museu imaginário” de André Malraux, o que demonstra sua afinidade com a idéia de um museu com função didática.

Duas são as experiências fundamentais na trajetória pessoal do jornalista Geraldo Ferraz: a infância pobre e a convivência com intelectuais no início do século, sejam os modernistas, como Oswald de Andrade, ou nacionalistas, como Monteiro Lobato.

Também são duas as experiências que irão marcar a maturidade do crítico de arte Geraldo Ferraz: a convivência e participação com os comunistas, como Mário Pedrosa, e a paixão e parceria intelectual com Patrícia Galvão.

Aquelas primeiras experiências trouxeram a formação humanista ampla e o autodidatismo; das experiências da maturidade, um ideário voltado ao esclarecimento cultural, contra o obscurantismo nos assuntos da política e da cultura.

Sobre a Bienal de São Paulo, Ferraz acompanhou as atividades anunciadas e realizadas, focando nas atividades de organização e de direção artística, escrevendo sobre as obras expostas e premiadas, desenvolvendo análises, explicitando suas preferências estéticas. Desta forma contribui incisivamente sobre todos os processos que envolvem a realização da Bienal, como uma espécie de crítica de vigília, e que abrangem a reflexão por ela suscitada do meio artístico, da crítica de arte e da sociedade

como um todo. Neste aspecto Ferraz, com sua experiência em jornalismo, escreve para o público em geral, exercendo a função da crítica didática, orientadora e formadora de opinião, que intermedia o acesso do público dos leitores de um jornal ao sistema das artes, focando nos fatos, nas notícias, na publicidade do evento e dos artistas envolvidos. Esta intensa atividade como crítico e jornalista, junto ao MAM SP resultou em uma forte ligação com o processo de autonomia da Bienal em relação ao MAM SP, sendo o crítico indicado para participar da primeira assessoria em artes plásticas da Fundação Bienal, junto com Sergio Milliet e Walter Zanini, fato comentado no capítulo três.

A tenacidade e equidade no trabalho como jornalista e como crítico de arte fazem de Geraldo Ferraz uma figura ímpar no meio cultural brasileiro. Na pesquisa em história da arte no Brasil, em especial sobre as Bienais de São Paulo, torna-se uma fonte fundamental para o entendimento da década de 1950, principalmente no tocante das atividades institucionais das artes em processo de formação e consolidação, e processos de divulgação da arte no Brasil.

Referências bibliográficas

Livros e catálogos de Geraldo Ferraz

Depois de tudo: memórias. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

Doramundo/ pref. de Adolfo Casais Monteiro; ilustrações, linoleogravuras de Livio Abramo. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1975.

Doramundo. Santos: Centro de Estudos Fernando Pessoa, 1956.

GALVÃO, Patrícia e FERRAZ, Geraldo. *A famosa revista.* Rio de Janeiro: Americedit, 1945.

Gravuras de Maria Bonomi (cat. de exp.). São Paulo: Galeria Cosme Velho, 1966.

Guernica : poema vozes do quadro de picasso. São Paulo : S.N., 1966

KM 63: 9 contos desiguais / 9 desenhos de Wega. São Paulo: Editora Ática, 1979.

Livio Abramo. Coleção A.B.C. - Artistas Brasileiros Contemporâneos no. 5 (dir. Sergio Milliet). São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo., 1955.

Maria Bonomi: gravura 1957-1959 (cat. de exp.). São Paulo: Galeria Ibeu 17, 1959.

Maria Bonomi: gravura 1957-1959 (cat. de exp.). São Paulo: Galeria Ambiente, 1959.

Retrospectiva: figuras, raízes e problemas da arte contemporânea, São Paulo: Editora Cultrix; Editora da Universidade de São Paulo, 1975.

UMA PERSONALIDADE (CONFERÊNCIA SOBRE PAULO PRADO): Editora CLUBE DE ARTE DE SANTOS , 1956.

Warchavchik e a introdução da nova arquitetura no Brasil : 1925-1940. São Paulo: Museu de Arte, 1965.

Artigos de Geraldo Ferraz em ordem cronológica

“Resultados Positivos e Negativos na mostra de arquitetura da Bienal”. São Paulo: Diário de São Paulo, 01.12.1951.

“Significado profundo e a realização falha da Exposição Internacional de Arquitetura”. São Paulo: Diário da São Paulo, 01.12.1951.

“Sobre a Bienal de São Paulo II - Os pintores admitidos pelo júri”. São Paulo: A Gazeta, 27.10.1951.

“Sobre a Bienal de São Paulo III - Ainda os pintores brasileiros”. São Paulo: Jornal de Notícias, 31.10.1951.

“Sobre a I Bienal de São Paulo - Considerações introdutórias ao certame”. São Paulo:

Jornal de Notícias, 26.10.1951.

“Cartazes para a Bienal, São Paulo”: *O Estado de S. Paulo*, 16.01.1957.

“Braque e IV Bienal, São Paulo”: *O Estado de S. Paulo*, 10.03.1957.

“Gravuras para Montevidéu”, São Paulo: *O Estado de S. Paulo*, 05.05.1957.

“6º Salão Nacional”, São Paulo: *O Estado de S. Paulo*, 19.05.1957.

“França e Itália na IV Bienal”, São Paulo: *O Estado de S. Paulo*, 26.05.1957.

“O caso Goeldi”, São Paulo: *O Estado de S. Paulo*, 26.05.1957.

“Primeira Bienal de Gravura”, São Paulo: *O Estado de S. Paulo*, 02.06.1957.

“Bruno Giorgi e a Bienal”, São Paulo: *O Estado de S. Paulo*, 06.06.1957.

“VI Salão de Arte Moderna”, São Paulo: *O Estado de S. Paulo*, 07.06.1957.

“Organização do Salão Nacional”, São Paulo: *O Estado de S. Paulo*, 09.06.1957.

“Escultura no VI Salão”, São Paulo: *O Estado de S. Paulo*, 09.06.1957.

“O 6º Salão e os prêmios”, São Paulo: *O Estado de S. Paulo*, 29.06.1957.

“A maior das Bienais”, São Paulo: *O Estado de S. Paulo*, 07.07.1957.

“Giorgio Morandi IV Bienal”, São Paulo: *O Estado de S. Paulo*, 21.07.1957.

“Brecheret na IV Bienal”, São Paulo: *O Estado de S. Paulo*, 04.08.1957.

“Dois temas no VI Congresso Internacional de Críticos”, São Paulo: *O Estado de S. Paulo*, 09.08.1957.

“Segall e Brecheret na IV Bienal”, São Paulo: *O Estado de S. Paulo*, 18.08.1957.

“Montagem na IV Bienal”, São Paulo: *O Estado de S. Paulo*, 15.09.1957.

“IV Bienal de São Paulo – Morandi, da Itália, conquistou o Grande Prêmio Internacional”, São Paulo: *O Estado de S. Paulo*, 17.09.1957.

“Os Prêmios da IV Bienal”, São Paulo: *O Estado de S. Paulo*, 18.09.1957.

“IV Bienal de São Paulo – inaugurada solenemente domingo a mostra de arte internacional”, São Paulo: *O Estado de S. Paulo*, 24.09.1957.

“Na IV Bienal - Chagall e Segall: expoentes da pintura moderna”, São Paulo: *O Estado de S. Paulo*, 29.09.1957.

“A seção do Brasil na IV Bienal de São Paulo”, São Paulo: *O Estado de S. Paulo*, 06.10.1957.

“Ainda a seção do Brasil”, São Paulo: *O Estado de S. Paulo*, 09.10.1957.

“Os ‘Bauhaus’ na IV Bienal”, São Paulo: *O Estado de S. Paulo*, 10.10.1957.

“Na IV Bienal – Pollock e os norte-americanos”, São Paulo: *O Estado de S. Paulo*, 20.10.1957.

“Os belgas e o surrealismo”, São Paulo: *O Estado de S. Paulo*, 03.11.1957.

“Ben Nicholson na Bienal”, São Paulo: *O Estado de S. Paulo*, 10.11.1957.

“Aspectos da representação italiana”, São Paulo: *O Estado de S. Paulo*, 24.11.1957.

“Abstratos franceses e um pioneiro (Kupka)”, São Paulo: *O Estado de S. Paulo*, 01.12.1957.

“Grande aula num deserto”, São Paulo: *O Estado de S. Paulo*, 08.12.1957.

“O grande acontecimento nas artes plásticas em 57”, São Paulo: *O Estado de S. Paulo*, 29.12.1957.

“Hepworth na V Bienal”, São Paulo: *O Estado de S. Paulo*, 11.01.1959.

“Aspectos da V Bienal”, São Paulo: *O Estado de S. Paulo*, 15.03.1959.

“O Brasil construirá pavilhão próprio na Bienal”, São Paulo: *O Estado de S. Paulo*, 08.07.1959.

“Esculturas do Salão (VIII Salão Paulista de Arte Moderna)”, São Paulo: *O Estado de S. Paulo*, 28.07.1959.

“III Bienal internacional de Gravura”, São Paulo: *O Estado de S. Paulo*, 23.08.1959.

“Ultimam-se os preparativos V Bienal Paulista”, São Paulo: *O Estado de S. Paulo*, 30.08.1959.

“De Vicent Van Gogh a Corneille: a Holanda na V Bienal”, São Paulo: *O Estado de S. Paulo*, 27.09.1959.

“O Japão na VI Bienal ‘Ukiyo-e’: clássicos do Japão”, São Paulo: *O Estado de S. Paulo*, 11.10.1959.

“Van de Valde na V Bienal”, São Paulo: *O Estado de S. Paulo*, , Suplemento Literário 31.10.1959.

“Espanha e México, dois prêmios internacionais na V Bienal”, São Paulo: *O Estado de S. Paulo*, 08.11.1959.

“Bayrouth na V Bienal”, São Paulo: *O Estado de S. Paulo*, 12.11.1959.

“Aspectos da seção do Brasil na V Bienal de São Paulo”, São Paulo: *O Estado de S. Paulo*, 15.11.1959.

“Gravuras de Goeldi”, São Paulo: *O Estado de S. Paulo*, 21.11.1959.

- “Mais quarenta dias a V Bienal”, São Paulo: *O Estado de S. Paulo*, 22.11.1959.
- “Francis Bacon e William Hayter na seção britânica da V Bienal paulista”, São Paulo: *O Estado de S. Paulo*, 22.11.1959.
- “Alguns artistas e aspectos da arte dos EUA na Bienal”, São Paulo: *O Estado de S. Paulo*, 06.12.1959.
- “Pintor cubista na Bienal (Amadeo Souza Cardoso)”, São Paulo: *O Estado de S. Paulo*, 13.12.1959.
- “Quarenta e seis países na Bienal de São Paulo”, São Paulo: *O Estado de S. Paulo*, 27.12.1959.
- “Elos de uma cadeia”. São Paulo: *O Estado de S. Paulo*, 30.07.1960
- “Mostra futurista incompleta encerrou a Bienal de Veneza”, São Paulo: *O Estado de S. Paulo*, 30.10.1960.
- “Visita a Trienal de Milão”, São Paulo: *O Estado de S. Paulo*, 06.11.1960.
- “Balanço positivo da XXX Bienal realizada em Veneza”, São Paulo: *O Estado de S. Paulo*, 04.12.1960.
- “Três mostras individuais e uma coletiva dos EUA na Bienal”, São Paulo: *O Estado de S. Paulo*, 09.04.1961.
- “Participação do Japão na VI Bienal de São Paulo”, São Paulo: *O Estado de S. Paulo*, 14.05.1961.
- “Arte das missões paraguaias na VI Bienal de São Paulo”, São Paulo: *O Estado de S. Paulo*, 16.07.1961.
- “Sentido e continuidade das Bienais de arte de São Paulo”, São Paulo: *O Estado de S. Paulo*, 13.08.1961.
- “Aspectos da atividade crítica de Lionello Venturi”, São Paulo: *O Estado de S. Paulo*, 20.08.1961.
- “Arte sedimentada caracteriza a seleção holandesa”, São Paulo: *O Estado de S. Paulo*, 16.09.1961.
- “Entre júri e premiados”, São Paulo: *O Estado de S. Paulo*, 17.09.1961
- “Aspectos da VI Bienal, a maior até hoje realizada”, São Paulo: *O Estado de S. Paulo*, 17.09.1961.
- “A participação da Espanha da VI Bienal”, São Paulo: *O Estado de S. Paulo*, 31.10.1961.
- “A representação dos EUA na VI Bienal”, São Paulo: *O Estado de S. Paulo*, 05.11.1961.

- “Artistas da Finlândia na VI Bienal”, São Paulo: *O Estado de S. Paulo*, 07.11.1961.
- “Viera da Silva, principal figura da França”, São Paulo: *O Estado de S. Paulo*, 08.11.1961.
- “A seleção da França na VI Bienal”, São Paulo: *O Estado de S. Paulo*, 09.11.1961.
- “Grupo de ‘elite’: a representação da Grã Bretanha”, São Paulo: *O Estado de S. Paulo*, 10.11.1961.
- “Decepciona a seleção grega na VI Bienal”, São Paulo: *O Estado de S. Paulo*, 26.11.1961.
- “Guatemala e Holanda na Bienal”, São Paulo: *O Estado de S. Paulo*, 09.12.1961.
- “Um criador do expressionismo continua produzindo em Berlim (Karl Schimdt-Rottluff)”, 10.11.1961.
- “Artistas de Israel na VI Bienal”, 12.12.1961.
- “Italianos pintores e escultores (VI Bienal)”, São Paulo: *O Estado de S. Paulo*, 15.12.1961.
- “Iugoslavos figurativos na Bienal”, São Paulo: *O Estado de S. Paulo*, 19.12.1961.
- “Japão, da pintura à caligrafia”, São Paulo: *O Estado de S. Paulo*, 20.12.1961.
- “Luxemburgo e México presentes na Bienal”, São Paulo: *O Estado de S. Paulo*, 21.12.1961.
- “Três países presentes na VI Bienal (Nigéria, Panamá, Paraguai)”, São Paulo: *O Estado de S. Paulo*, 22.12.1961
- “Aspectos das artes peruanas”, São Paulo: *O Estado de S. Paulo*, 23.12.1961.
- “Polônia e Portugal na Bienal do MAM”, São Paulo: *O Estado de S. Paulo*, São Paulo: *O Estado de S. Paulo*, 25.12.1961.
- “Entrevista com Otto Dix, expressionista heterodoxo”, São Paulo: *O Estado de S. Paulo*, 25.12.1961.

Catálogos de exposição

- 19 PINTORES..São Paulo, Galeria Prestes Maia, 1947 (apres. Geraldo Ferraz).
- ABSTRACT ART SINCE 1945. Londres, Thames and Hudson, 1971 (prefácio de Jean Leymarie).
- AGUILAR, Nelson Alfredo (org.). Bienal Brasil Século XX. São Paulo, Fundação

Bienal, 1994.

AMARAL, Aracy (org.). Projeto construtivo brasileiro: 1950 - 1962. Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna; São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1977.

As Bienais no acervo do MAC. São Paulo, Mac-USP, 1987.

CERRITELLI, Claudio. Max Bill. Galleria Comunale d'arte moderna de Bologna, 1988.

EXPOSIÇÃO NACIONAL DE ARTE ABSTRATA. Petrópolis, 1953 (texto de Edmundo Jorge).

EXPOSIÇÃO Picasso, (cat. de exp.) II Bienal de São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1954.

GRUPO FRENTE. Rio de Janeiro, Instituto Brasil - Estados Unidos, 1953.

MOMA - N Y. Artistas latinoamericanos del siglo XX. Sevilha, 1992 (cat. de exposição).

MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO. Helio Oiticica: obra e estratégia, Rio de Janeiro, 2002.

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. Volpi: 90 anos. São Paulo, 1989 (cat. de exposição, com texto de Olívio Tavares de Araújo).

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. 9 Artistas de engenho de dentro do Rio de Janeiro. São Paulo, out. 1949 (texto Nise da Silveira).

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. Do Figurativismo ao Abstracionismo. São Paulo, 1949.

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. Retrospectiva Alfredo Volpi. São Paulo, 1975 (cat. de exp. com apresentação de Paulo Mendes de Almeida).

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. Ruptura. São Paulo, 1952.

MUSEU DE ARTE MODERNA. Exposição de artistas alienados. São Paulo, 1951.

MUSEU DE ARTE MODERNA. Almir Mavigner. São Paulo, 1951(int. Mário Pedrosa).

MUSEU DE ARTE MODERNA. Cícero Dias. São Paulo, 1948 (textos de Maria Eugenia Franco e Gilberto Freire).

MUSEU DE ARTE MODERNA. Exposição de Artistas Brasileiros. Rio de Janeiro, 1952 (int. Mário Pedrosa).

MUSEU DE ARTE MODERNA. Fotoformas de Geraldo de Barros. São Paulo, 1950.

MUSEU DE ARTE MODERNA. Grupo Frente. Rio de Janeiro, 1955.

MUSEU DE ARTE MODERNA. I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo.

- São Paulo 1951(cat. de exposição).
- MUSEU DE ARTE MODERNA. II Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. São Paulo, 1953 (cat. de exposição).
- MUSEU DE ARTE MODERNA. III Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. São Paulo, 1955 (cat. de exposição).
- MUSEU DE ARTE MODERNA. IV Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. São Paulo, 1957 (cat. de exposição).
- MUSEU DE ARTE MODERNA. V Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. São Paulo, 1959 (cat. de exposição).
- MUSEU DE ARTE MODERNA. VI Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. São Paulo, 1961 (cat. de exposição).
- PINACOTECA DO ESTADO. Volpi, projetos e estudos em retrospectiva. Décadas 40-70. São Paulo, 1993 (cat. de exposição, texto de Olívio Tavares de Araújo).

Livros

- ALAMBERT, Francisco e CANHETE, Polyana. *Bienais de São Paulo: da era dos museus a era dos curadores*. São Paulo, Boitempo Editorial:2004.
- ALMEIDA, Paulo Mendes de. *De Anita ao museu*. São Paulo, Perspectiva, 1976.
- AMARAL, Amaral. *Arte e meio artístico (1961-1981) entre a feijoada e o x-burger*. São Paulo, Nobel, 1983.
- AMARAL, Aracy (org.). *Alfredo Volpi: pintura (1914 - 1972)*. Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1972 (catálogo de exposição).
- AMARAL, Aracy (org.). *Museu de Arte Contemporânea de São Paulo - Perfil de um Acervo*. São Paulo, Museu de Arte Contemporânea, 1980.
- AMARAL, Aracy. *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira (1930-1970). Subsídios para uma história social da arte no Brasil*. São Paulo, Nobel, 1987.
- AMARANTE, Leonor. *As Bienais de São Paulo 1951 - 1987*. São Paulo, Projeto, 1989.
- ANDRADE, Mário de. *Aspectos das artes plásticas no Brasil*. São Paulo, Livraria Martins Editora, 1965.
- ARANTES, Otília Beatriz Fiori. *Mário Pedrosa - itinerário crítico*. São Paulo, Página Aberta, 1991.
- ARAUJO, Olívio Tavares. *Dois estudos sobre Volpi*. Rio de Janeiro, Funarte, 1986.

- ARTE no Brasil. Apresentação de Pietro Maria Bardi e Pedro Manuel. São Paulo, Abril Cultural, 1979.
- ASSUMPÇÃO, Ismael. *Aspectos evolutivos na pintura de Maria Leonina Franco da Costa*. Dissertação de mestrado, São Paulo, ECA/USP, 1982,
- BASTIDE, Roger. "Pintura e Mística" em Revista do Arquivo Municipal, ano V, set. 1938.
- BELUZZO, Ana Maria de Moraes. *Waldemar Cordeiro: uma aventura da razão*. São Paulo, Museu de Arte Contemporânea, 1986.
- BREST, Jorge Romero. *Los nuevos de entonces: concretos. El arte en la Argentina*. Buenos Aires, Paidós, 1969.
- BREST, Jorge Romero. *Qué es el arte abstracto - cartas a una discípula*. Buenos Aires, Editorial Columba, 1953.
- BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo - vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. Rio de Janeiro, Funarte, Instituto de Artes Plásticas do Brasil, 1985.
- COCHIARELE, Fernando e GEIGER, Ana Bella (org.). *Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinqüenta*. Rio de Janeiro, Funarte, Instituto de Artes Plásticas do Brasil, 1987.
- COSTELLA, Antônio F.. *Xilogravura na Escola do Horto* (Adolf Kohler e seus discípulos). São Paulo: Editora Mantiqueira, sd.
- DEGAND, León. *Abstraction, figuration: language et signification de la peinture*. Paris, Cercle d'Art, 1988 (org. Daniel Abadie).
- FERREIRA, Isla Kawal Leal. *Do modernismo à Bienal*. São Paulo, Raízes, 1982.
- FERREIRA, Glória (org.). *Crítica de Arte no Brasil: Temáticas Contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.
- FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *50 anos de Bienal de São Paulo - 1951-2001*. São Paulo, 2001.
- GIL, Maria Lucia de Godoy. *Trajetória cultural de Quirino da Silva* (dissertação de mestrado). São Paulo: USP, 1992.
- GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. *As Bienais e a Abstração*. São Paulo, Museu Lasar Segall, 1978.
- GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. *Sérgio Milliet, crítico de arte*. São Paulo, Perspectiva Edusp, 1992.
- GULLAR, Ferreira (org.). *Arte brasileira hoje*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1973.
- GULLAR, Ferreira. *Etapas da arte contemporânea: do cubismo ao neoconcretismo*. São Paulo, Nobel, 1985.

- HORTA, Vera. *MAM: Museu de Arte Moderna de São Paulo*. São Paulo, DBA Arte Gráficas, 1995.
- KLINTOWITZ, Jacob. *Volpi: 90 anos*. São Paulo, Sesc, 1989.
- LIRA, José Tavares de Correia de, intitulado “Crítica modernista e urbanismo: Geraldo Ferraz em São Paulo, da Semana a Brasília”, XI Encontro Nacional da Associação Nacional de Pós Graduação e Pesquisa em Planejamento Urbano e Regional (ANPUR), 2005
- MACHADO, Lourival Gomes. *‘4, quase 5 Bienais’. Os 10 anos do Museu de Arte Moderna*. Il Progresso Italiano, s/d.
- MACHADO, Lourival Gomes. *Retrato da Arte Moderna no Brasil*. São Paulo, Departamento de Cultura, 1947.
- MARTINS, Luís. A evolução social da pintura (seis conferências pronunciadas na Biblioteca municipal de São Paulo). São Paulo: Impresso na gráfica da prefeitura] Série Coleção do Departamento de Cultura, 1942
- MARTINS, Luis. A pintura moderna no Brasil. Rio de Janeiro: Schmidt, 1937 Nota "Conferência, pronunciada na Associação dos artistas brasileiros, em 5 de junho de 1936."
- MARTINS, Luis. Um bom sujeito. São Paulo: Paz e Terra (Coleção Depoimento), 1983
- MAMMI, Lorenzo. *Volpi*. São Paulo, Cosac & Naify Editores, 1999.
- MILLIET, Sérgio. *Diário Crítico de Sérgio Milliet*, introdução de Antonio Cândido. São Paulo: Martis/EDUSP, 1981.
- NEVES, Juliana. *Geraldo Ferraz e Patrícia Galvão*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2005.
- PEDROSA, Mário. *Arte necessidade vital*. Rio de Janeiro, Casa do Estudante do Brasil, 1949.
- PEDROSA, Mário. *Arte, forma e personalidade*. Rio de Janeiro, Zahar, 1969.
- PEDROSA, Mário. *Dimensões da arte*. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura, 1964.
- PEDROSA, Mário. *Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília*. São Paulo, USP/Perspectiva, 1981 (org. Aracy Amaral).
- PEDROSA, Mário. *Forma e percepção estética*. São Paulo, EDUSP, 1996 (org. Otília Arantes).
- PEDROSA, Mário. *Mundo, homem, arte em crise*. São Paulo, USP/Perspectiva, 1975 (org. Aracy Amaral).
- PEDROSA, Mário. *Panorama da pintura moderna*. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Saúde, Serviço de Documentação, 1952.

- PEDROSA, Mário. *Política das artes*. São Paulo, Edusp, 1995 (org. Otilia Arantes).
- PEIXOTO, Fernanda Arêas. *Diálogos brasileiros: uma análise da obra de Roger Bastide*. São Paulo, Edusp/FAPESP, 2000.
- PONTES, Heloisa. *Destinos Mistos: os críticos do Grupo Clima em São Paulo (1940-68)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- PONTUAL, Roberto. *América Latina: geometria sensível*. Rio de Janeiro, Edições Jornal do Brasil/ GBM, 1978.
- PONTUAL, Roberto. *Arte/Brasil/hoje: 50 anos depois*. São Paulo, Ed. Collection, 1973.
- PONTUAL, Roberto. *Dicionário das artes plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1969.
- READ, Herbert . *Arte e alienação: o papel do artista na sociedade*. Rio de Janeiro, 1968.
- READ, Herbert . *Arte y sociedad*. Buenos Aires, Guillermo Karft, 1951.
- READ, Herbert . *As origens da forma na arte*. Rio de Janeiro, Zahar, 1967.
- READ, Herbert. *Arte de agora agora*. São Paulo. Perspectiva, 1968.
- READ, Herbert. *Imagen y idea - La funcion del arte en el desarrollo de la conciencia humana*. Mexico, Fundo de Cultura Económica, 1957.
- RIBEIRO, Fabiana Werneck Pereira. *Botânica no asfalto: as lições do militante Mário Pedrosa*. PUC RJ, 2001 (dissertação de mestrado).
- SALSTEIN, Sônia. *Volpi*. Rio de Janeiro, Campos Gerais, Silvia Roesler, 2000.
- SCHENBERG, Mário. *Pensando a arte*. São Paulo, Nova Stela, 1988.
- SEUPHOR, Michel (org.). *Cercle et Carre*. Paris, Editions Pierre Belfond, 1966.
- SPANUDIS, Theon (ed.). *Volpi*. São Paulo, Livraria Kosmos Editora, 1975.
- TEIXEIRA, Roberto Leite. *Dicionário crítico da pintura no Brasil*. Artline, 1988.
- VALLADARES, José. *Arte brasileira: publicações 1943 - 1953*. Salvador, 1955.
- WAINER, Samuel. *Minha razão de viver – memórias de um repórter*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1988
- ZANINI, Walter (org.). *História geral da arte no Brasil*. São Paulo, Coordenação Editorial Instituto Walter Moreira Salles, Fundação Djalma Guimarães, 1983, 2 volumes.
- ZILIO, Carlos. *A querela do Brasil*. Rio de Janeiro, Funarte, 1982.

Artigos

“A 1ª BIENAL do Museu de Arte Moderna de São Paulo”. Belo Horizonte: *Diario de Minas*, 18.02.1951.

“A ATRIBUIÇÃO dos Prêmios da II Bienal - Os críticos que compõem o Júri Internacional de Premiações”. São Paulo: *O Estado de S. Paulo*, 11.12.1953.

“A BIENAL de São Paulo exercerá grande influencia sobre a cultura brasileira fala à reportagem o crítico italiano prof. Marco Valsecchi”. São Paulo: *Folha da Manhã*, 01.11.1951

“A BIENAL de São Paulo”.Rio de Janeiro: *Correio da Manhã*, 13.07.1951.

“A II BIENAL e os artistas cariocas”. Rio de Janeiro: *A Gazeta*, 27.02.1954.

“A III BIENAL”. São Paulo: *Estado de S. Paulo*, 29.06.1955.

“A PRESENÇA da França na Bienal de São Paulo - cem obras importantes - Jean Cassou no Brasil”.São Paulo: *O Estado de S. Paulo*, 22.06.1955.

ABRAMO, Radha. “Anita Malfatti” São Paulo: *O Tempo*, 30.04.1955.

ABRAMO, Rhada. “Pela 3ª vez coube a França o grande prêmio da Bienal”. São Paulo: *O Tempo*, 30.06.1955.

“ACUSADO o júri da Bienal de ter reaberto a seleção”.São Paulo: *Correio Paulistano*, 21.05.1955.

“ADAPTAR-SE-Á o Trianon para a próxima exposição internacional de arquitetura”.São Paulo: *Folha da Manhã*, 22.04.1951.

ALMEIDA, Guilherme. “Ontem-Hoje-Amanhã”. São Paulo: *Diário de São Paulo*, 23.10.1951.

AMARAL, Aracy. “Alfândega e Bienal”.Rio de Janeiro: *Tribuna da Imprensa*, 15.03.1955.

ANDRADE, Theophilo de. “A arte moderna no IV Centenário de São Paulo”. Rio de Janeiro: *O Cruzeiro*, 20.02.1954.

“APONTAM possíveis irregularidades artistas concorrentes à III Bienal”.São Paulo: *Diário de São Paulo*, 30.04.1955.

“Arte antiga e arte moderna - Como falou o ministro da Educação”. Rio de Janeiro: *Correio da Manhã*, 21.10.1951.

“Arte italiana contemporânea - A palavra do dr. Mario Valsecchi, conhecido crítico italiano”: A Gazeta, 24.10.1951.

ARTIGAS, J. V.. “A arte dos loucos”. São Paulo: *Fundamentos*, no. 20, julho. 1951.

ARTIGAS, J. V.. “A Bienal é contra os artistas brasileiros”. São Paulo: *Fundamentos*, 23, dezembro 1951.

“ARTISTAS contra a quarta Bienal”. Rio de Janeiro: *Última Hora*, 28.05.1957.

“ARTISTAS e críticos enceram a II Bienal”. Rio de Janeiro: *Correio da Manhã*, 07.03.1954.

“ATRIBUI a inimizade pessoal sua exclusão da IV Bienal”. São Paulo: *Folha da Noite*, 23.05.1957.

BARATA, Mário. “Inaugurou-se ontem a II Bienal”. Rio de Janeiro: *Diário de Notícias*, 11.12.1953.

BARROS, Geraldo de. “Chega ao auge a crise da Bienal”. São Paulo: *O Estado de S. Paulo*, 29.05.1957.

BASTOS, Clemente de Magalhães. “Antonio Bento fala-nos sobre a III Bienal, o realismo e o abstracionismo”. Rio de Janeiro: *Diário de Notícias*, 20.03.1955.

“BEM representada a França para a III Bienal de São Paulo - declarações do conservador do Museu de Arte Moderna de Paris”. São Paulo: *A Hora*, 10.06.1955.

“Ben Nicholson, prêmio Guggenheim de 1956, virá a Bienal de São Paulo”. Rio de Janeiro: *O Globo*, 06.03.1955.

BENTO, Antônio. “4 prêmios do Museu de Arte do Rio para a Bienal de São Paulo”. Rio de Janeiro: *Diário Carioca*, 14.01.1957.

BENTO, Antônio. “50 artistas na IV Bienal de São Paulo”. Rio de Janeiro: *Diário Carioca*, 17.05.1957.

BENTO, Antônio. “A Bienal de São Paulo”. Rio de Janeiro: *Diário Carioca*, 15.06.1951.

BENTO, Antônio. “A I Bienal de São Paulo”. Rio de Janeiro: *Diário Carioca*, 05.06.1951.

BENTO, Antônio. “A margem da Bienal de São Paulo”. Rio de Janeiro: *Diário Carioca*, 12.12.1951.

BENTO, Antônio. “A representação brasileira na IV Bienal de São Paulo”. Rio de Janeiro: *Diário Carioca*, 30.05.1957.

BENTO, Antônio. “A retrospectiva da paisagem brasileira”. Rio de Janeiro: *Diário Carioca*, 21.02.1954.

BENTO, Antônio. “Ataques a Bienal Paulista”. Rio de Janeiro: *Diário Carioca*,

21.02.1954.

BENTO, Antonio. “Bruno Giorgio”.Rio de Janeiro: *Diário Carioca*, 23.09.1951.

BENTO, Antônio. “Continua acesa a luta contra o júri da Bienal”.Rio de Janeiro: *Diário Carioca*, 04.06.1957.

BENTO, Antônio. “Jânio e a Bienal”.Rio de Janeiro: *Diário Carioca*, 10.03.1955.

BENTO, Antônio. “Máquina de fazer pintura”. Rio de Janeiro: *Diário Carioca*, 02.12.1951.

BENTO, Antônio. “O aparelho de Abraham Palatnik”.Rio de Janeiro: *Diário Carioca*, 7.11.1953.

BENTO, Antônio. “O Júri da Bienal”. Rio de Janeiro: *Diário Carioca*, 7.11.1953.

BENTO, Antônio. “O que aconteceu nos bastidores da Bienal de São Paulo”.Rio de Janeiro: *Diário Carioca*, 26.10.1951.

BENTO, Antônio. “Objetivos polêmicos do júri da Bienal de São Paulo”.Rio de Janeiro: *Diário Carioca*, 23.05.1957.

BENTO, Antônio. “Os brasileiros da Bienal”.Rio de Janeiro: *Diário Carioca*, 04.05.1955.

BENTO, Antônio. “Os brasileiros na Bienal Paulista”. Rio de Janeiro: *Diário Carioca*, 23.04.1955.

BENTO, Antonio. “Os brasileiros na II Bienal de São Paulo”. Rio de Janeiro: *Diário Carioca*, 12/01/1954.

BENTO, Antônio. “Os prêmios da Bienal Paulista.Rio de Janeiro: *Diário Carioca*, 28.10.1951.

BENTO, Antônio. “Queixas contra as decisões da Bienal”. Rio de Janeiro: *Diário Carioca*, 28.10.1951.

BENTO, Antônio. “Surpresa da Bienal de São Paulo”. Rio de Janeiro: *Diário Carioca*, 26.10.1951.

BENTO, Antônio. “Tarsila”.Rio de Janeiro: *Diário Carioca*, 16.09.1951.

BENTO, Antônio. “Um Van Gogh na Bienal Paulista”.Rio de Janeiro: *Diário Carioca*, 19.06.1955.

BENTO, Antônio. “Umbro Apollonio”. Rio de Janeiro: *Diário Carioca*, 18.06.1955.

BENTO, Antonio. “Vedova, Afro e Santomaso”. Rio de Janeiro: *Diário Carioca*, 21.05.1954.

BENTO, Antônio. “Violento processo dos artistas contra o júri da Bienal”. Rio de Janeiro: *Diário Carioca*, 28.05.1957.

- BILL, Max. "Arte Concreta". Milão: *Domus*, fev. 1946.
- BONADEI, Aldo. "Moda & atmosfera". São Paulo: *Artes Plásticas*, agosto 1948.
- BOUYS, Bernard. "Impressions sur la Biennale de São Paulo". Paris: *Le Quotidien*, 12.12.1951.
- BRAGA, Rubem. "Bienal". São Paulo: *Folha da Manhã*, 23.12.1951.
- BRAGA, Rubem. "Uma Injustiça".: *Folha da Tarde*, 27.05.1957.
- BREST, Jorge Romero. "Primeira Bienal de San Pablo". Buenos Aires: *Ver e Estimar*, 1951.
- "BRUNO Giorgi e a Bienal". São Paulo: *O Estado de S. Paulo*, 06.06.1957.
- BURZU, Dr. J. Belline. "A arte dos loucos: São Paulo": São Paulo: *Fundamentos*, no. 22, setembro, 1951.
- "CADA vez mais confusa a atitude dos rejeitados". São Paulo: *O Estado de S. Paulo*, 28.05.1957.
- CAMERINI, Enrico. "O problema da arte abstrata". São Paulo: *Artes Plásticas* no.1, agosto. 1948.
- CAMPOFIORITO, Quirino. "A II Bienal". Rio de Janeiro: *O Jornal*, 20.03.1955.
- CAMPOFIORITO, Quirino. "Em apuros a Bienal". Rio de Janeiro: *O Jornal*, 13.03.1955.
- CAMPOFIORITO, Quirino. "Ainda Picasso". Rio de Janeiro: *O Jornal*, 11;03.1954.
- CAMPOFIORITO, Quirino. "As obras e não o artista". Rio de Janeiro: *O Jornal*, 07.05.1955.
- CAMPOFIORITO, Quirino. "Cubismo e Picasso". Rio de Janeiro: *O Jornal*, 28.03.1954.
- CAMPOFIORITO, Quirino. "Documento Melancólico". Rio de Janeiro: *O Jornal*, 21.02.1954.
- CAMPOFIORITO, Quirino. "Em torno do cubismo". Rio de Janeiro: *O Jornal*, 11.04.1954.
- CAMPOFIORITO, Quirino. "Julgamento de Arte". Rio de Janeiro: *O Jornal*, 31.05.1955.
- CAMPOFIORITO, Quirino. "O ministro e o diretor". Rio de Janeiro: *O Jornal*, 26.02.1954.
- CAMPOFIORITO, Quirino. "Picasso, Cubismo, Bienal, etc." Rio de Janeiro: *O Jornal*, 07.03.1954.

- CESAR, Osório. “Os artistas alienados e a Bienal”. : *A Gazeta*, 25.02.1954.
- “CÍCERO Dias e a síntese das arte”. São Paulo: *Diário de São Paulo*, 24.03.1954.
- “CONCEDIDO o Grande Prêmio da III Bienal”. São Paulo: *O Estado de S. Paulo*, 30.06.1955.
- “CONFERIDOS prêmios da 1ª Bienal de S. Paulo”. São Paulo: *Correio Paulistano*, 24.10.1951.
- “CONTRA o critério do júri da III Bienal”. São Paulo: *Correio paulistano*, 03.05.1955.
- CORDEIRO, Waldemar. “A culpa é do abstracionismo - bode expiatório de uma critica que não quer criticar - devolvamos o abstracionismo à estética”. São Paulo: *Folha da Manhã*, sd.
- CORDEIRO, Waldemar. “Abstracionismo”. São Paulo: *Artes Plásticas*, 3,, janeiro/fevereiro. 1949.
- CORRÊA, Alexandre H. C.. “Repelindo Insolências - a propósito da próxima Bienal”. São Paulo: *O Estado de S. Paulo*, 11.06.1955.
- DEGAND, Léon. “Picasso ‘travesti’”. São Paulo: *Artes Plásticas*, 1, agosto. 1948.
- “DEMITE-se um diretor do Museu devido aos cortes da Bienal”. Rio de Janeiro: *Última Hora*, 31.05.1957.
- DI CAVALCANTI, Emiliano. “Preto e Branco (nota)”. São Paulo: Rio de Janeiro: *Última Hora*, 20.04.1955.
- DI CAVALCANTI, Emiliano. “Preto e Branco”. Rio de Janeiro: *Última Hora*, 25.06.1955.
- DI CAVALCANTI, Emiliano. “Preto e Branco”. Rio de Janeiro: São Paulo: *Última Hora*, 01.07.1955.
- Di CAVALCANTI, Emiliano. “Realismo e abstracionismo”. São Paulo: *Fundamentos*, 3, agosto 1948.
- “DIDÁTICA no Museu”. São Paulo: *O Estado de S. Paulo*, 24.05.1957.
- DONA Yaya. "Bienal sem preconceitos com gente daqui e de fora". Rio de Janeiro: *Última Hora*, 15.03.1955.
- “EM pé de guerra os meios artísticos de São Paulo”. São Paulo: *Folha da Noite*, 27.05.1957.
- “EM sua última fase de organização - A 1a Bienal de S. Paulo - Ascendem, os prêmios, a mais de um milhão de cruzeiros”. São Paulo: *Diário de Noite*, 13.06.1951.
- “ESCÂNDALO no mundo das artes - Protestam os artistas estrangeiros contra o júri da I Bienal de São Paulo” Rio de Janeiro: *A Época*, 24.10.1951.

ESTRADA, Maria Ignez Duque. “O único carioca que não foi cortado na Bienal de São Paulo é paraense”. Rio de Janeiro: *Tribuna da Imprensa*, 06.05.1957.

“EXISTEM dois abstracionismos: o americano e o europeu”. Rio de Janeiro: *Correio da Manhã*, 26.06.1955.

“FALA-nos o prof. Umbrio Apollonio: Em contínuo desenvolvimento a arte moderna na Itália”. Rio de Janeiro: *A Gazeta*, 30.06.1955.

FERRAS, Aydana de Couto. “A Bienal - Propaganda ideológica do imperialismo”. s d, sd.

“FLÁVIO de Carvalho disposto a levar o caso ao judiciário”. São Paulo: *Diário da Noite*, 28.05.1957.

"Nós podemos parar: a arte, não". São Paulo: *Folha da Noite*, 01.09.1961.

FRANCO, Maria Eugênia. “Panorama da 2ª Bienal - XII - Últimas Salas Brasileiras” São Paulo: *Última Hora*, 17.03.1954.

FRANCO, Maria Eugênia. “Panorama da 2ª Bienal XI - Nas Salas no Brasil”.: São Paulo: *Última Hora*, 08.03.1954.

GALVÃO, Patrícia. “A Bienal de São Paulo e os artistas do Rio de Janeiro”. Santos: *Fanfulla*, 29.07.1951.

GALVÃO, Patrícia. Considerações sobre a Bienal e os limões do primeiro premio.: Santos: *Fanfulla*, 31.10.1951.

GALVÃO, Patrícia. Jorge Amado põe Castro Alves cantando a URSS e a 1ª Bienal se transforma numa "impostura". São Paulo: *Fanfulla*, 14.09.1951.

GERMANO, Manuel. “A retrospectiva de Pollock na Bienal”. São Paulo: *Folha da Manhã*, 02.06.1957.

GERMANO, Manuel. “A seleção de obras para a IV Bienal”. São Paulo: *Folha da Manhã*, 26.05.1957.

GERMANO, Manuel. “Antevisão da IV Bienal”. São Paulo: *Folha da Manhã*, 12.05.1957.

“GIORGI deixa a Bienal”. Rio de Janeiro: *Diário Carioca*, 29.05.1957.

“GOELDI protesta contra Bienal (nota)”. Rio de Janeiro: *Correio da Manhã*, 21.05.1957.

GRANDE empreendimento a 2ª Bienal de São Paulo - Réplica à contundente crítica de Osvaldo Teixeira.: *O Jornal*, 26.02.1954.

GULLAR, Ferreira. “Bienal fecha domingo”. Rio de Janeiro: *Jornal do Brasil*, 29.12.1961.

GULLAR, Ferreira. “Críticos denunciam má propaganda”. Rio de Janeiro: *Jornal do*

Brasil, 19.12.1961.

GULLAR, Ferreira. “II Bienal de São Paulo: cubismo e futurismo”. Rio de Janeiro: *Diário de Notícias*, 12.01.1954.

GULLAR, Ferreira. “Não objeto, prêmio da Bienal, Lygia Clark”. Rio de Janeiro: *Jornal do Brasil*, 16.09.1961.

GULLAR, Ferreira. “Valentim: Chega de tapeação”. Rio de Janeiro: *Jornal do Brasil*, 19.01.1962.

“III Bienal de São Paulo - Esclarecimento da comissão da comissão selecionadora”. São Paulo: *O Estado de S. Paulo*, 12.05.1955.

JEAN, Ivone. “As primeiras impressões da Bienal”. Rio de Janeiro: *Correio da Manhã*, 20.10.1951.

JEAN, Ivone. O Júri e os premiados da Bienal de São Paulo. Rio de Janeiro: *Correio da Manhã*, 23.10.1951.

KAUFMANN, Arthur. “Da arte e sua apreciação”. São Paulo: *Artes Plásticas*, 3, janeiro/fevereiro 1949.

LANGUI, Emile. “São Paulo nouvelle Venise des Arts”. Paris: *Les Beaux Arts*, 07.12.1951.

LEITE, José Roberto Teixeira. “Confusão em São Paulo em torno da Bienal”. São Paulo: *Diário de Notícias*, 04.06.1957.

LEMONS, Fernando. “Carta aberta à Bienal, ao júri, aos artistas, ao público e quem mais possa interessar”. São Paulo: *O Estado de S. Paulo*, 02.06.1955.

MACHADO, Lourival Gomes. “4, quase 5 Bienais”. São Paulo: *Il Progresso Italiano*, s/d..

MACHADO, Lourival Gomes. “A paisagem do fundo (trecho do livro: Retrato da Arte Moderna do Brasil)”. São Paulo: *Artes Plásticas*, 1, agosto. 1948.

MACHADO, Lourival Gomes. “Bienal: à margem do júri”. São Paulo: *O Estado de S. Paulo*, 16.09.1961.

MACHADO, Lourival Gomes. “Bienal: aí está Schoffer”. São Paulo: *O Estado de S. Paulo*, 21.10.1961.

MACHADO, Lourival Gomes. “Bienal: júris e isenções”. São Paulo: *O Estado de S. Paulo*, 11.11.1961.

MACHADO, Lourival Gomes. “Bienal: novo e autêntico”. São Paulo: *O Estado de S. Paulo*, 04.11.1961.

MACHADO, Lourival Gomes. “Bienal: o caso Bissier”. São Paulo: *O Estado de S. Paulo*, 23.09.1961.

- MACHADO, Lourival Gomes. "Bienal: Ocidente-Oriente". São Paulo: O Estado de S. Paulo, 07.10.1961.
- MACHADO, Lourival Gomes. "Depois do júri, e do mais". São Paulo: *O Estado de S. Paulo*, 01.07.1961.
- MACHADO, Lourival Gomes. Meditação sobre o caos. São Paulo: O Estado de São Paulo, 08.07.1961.
- MACHADO, Lourival Gomes. "Uma suposta liderança". São Paulo: *O Estado de São Paulo*, 11.05.1955.
- MAGALHÃES Júnior, R.. "A Bienal e a "gaffe" do ministro". São Paulo: *Diário de Notícias*, 23.10.1951.
- MARQUES, Eladio. "Roteiro e ângulos do movimento cubista". São Paulo: Folha da Manhã, 20.03.1954.
- MARTINS, Ibiapaba de Oliveira. "A academia depois de 30 anos de pintura". São Paulo: *Correio Paulistano*, 30.10.1948..
- MARTINS, Ibiapaba. "Os testemunhas de seu tempo" e a Bienal. São Paulo: *Correio Paulistano*, 31.10.1951.
- MARTINS, Ibiapaba. 'O abstracionismo já foi superado' declara Cândido Portinari. São Paulo: Artes Plásticas, 3, janeiro/fevereiro. 1949.
- MARTINS, Ibiapaba. "A exposição de Flávio de Carvalho". São Paulo: *Correio Paulistano*, 26.10.1951.
- MARTINS, Ibiapaba. "A Favor ou Contra as Exposições Internacionais de Arte?". Rio de Janeiro: *Tribuna da Imprensa*, 20.10.1953..
- MARTINS, Ibiapaba. "A mesa redonda realizada na exposição retrospectiva de Di Cavalcanti." São Paulo: *Fundamentos*, no. 6, novembro 1948.
- MARTINS, Ibiapaba. "Fumam o cachimbo da paz os expositores da Bienal". São Paulo: *Correio Paulistano*, 20.03.1955.
- MARTINS, Ibiapaba. "Funcionou a tesoura na terceira Bienal". São Paulo: *Correio Paulistano*, 02.05.1955.
- MARTINS, Ibiapaba. "Guerra às legendas! Declara a escultura" Rio de Janeiro: *Última Hora*, 17.03.1955.
- MARTINS, Ibiapaba. "Meditação na Bienal". Rio de Janeiro: *Última Hora*, 14.01.1954.
- MARTINS, Ibiapaba. "Na Bienal estarão por baixo os figurativos". São Paulo: *Correio Paulistano*, 23.04.1955.
- MARTINS, Ibiapaba. "O soro da esterilidade". São Paulo: *Fundamentos*, no. 23, dezembro 1951.

- MARTINS, Ibiapaba. “Os artistas plásticos têm um dever a cumprir”: São Paulo: *Fundamentos*, no. 18. maio 1951.
- MARTINS, Luis. “A arte moderna em pânico”. São Paulo: *O Estado de S. Paulo*, 15.03.1955.
- MARTINS, Luis. “A dificuldade de julgar”. São Paulo: *O Estado de S. Paulo*, 21.04.1955.
- MARTINS, Luís. “A seleção da Bienal”. São Paulo: *O Estado de S. Paulo*, 24.05.1957.
- MARTINS, Luís. “Ainda a seleção da Bienal”. São Paulo: *O Estado de S. Paulo*, 29.05.1957.
- MARTINS, Luís. “Devagar com o andor”. São Paulo: *O Estado de São Paulo*, 30.05.1957.
- MARTINS, Luis. “Uma lição”. São Paulo: *O Estado de São Paulo*, 24.10.1951.
- MARTINS, Vera. “Neoconcretos falam de sua exposição (1) Lígia Pape”. Rio de Janeiro: *Jornal do Brasil*, 21.04.1961.
- MARTINS, Vera. “Neoconcretos falam de sua exposição (2) Lígia Pape”. Rio de Janeiro: *Jornal do Brasil*, 26.04.1961.
- MARTINS, Vera. “Pierre Restany faz balanço da Bienal”. Rio de Janeiro: *Jornal do Brasil*, 21.09.1961.
- MARTINS, Vera. “Uma análise da Bienal pelo crítico Gert Schiff”. Rio de Janeiro: *Jornal do Brasil*, 22.09.1961.
- “MAURICE Jardot fala sobre Picasso”. Rio de Janeiro: *Diário Carioca*, 18.04.1954.
- MAURÍCIO, Jayme. “A Bienal de Veneza na Bienal de São Paulo: 50 anos de tradição analisam dois anos de entusiasmo e de trabalho”. Rio de Janeiro: *Correio da Manhã*, 1953
- MAURICIO, Jayme. “Aldemir Martins persegue as figuras do cangaço”. Rio de Janeiro: *Correio da Manhã*, 25.05.1955.
- MAURÍCIO, Jayme. “Artebrás ou vanguardabrás?”. Rio de Janeiro: *Correio da Manhã*, 02.07.1959.
- MAURÍCIO, Jayme. “Beckmann isolado não representa o expressionismo alemão”. Rio de Janeiro: *Correio da Manhã*, 01.07.1955.
- MAURÍCIO, Jayme. “Continua a efervescência dos recusados na IV Bienal”. Rio de Janeiro: *Correio da Manhã*, 28.05.1957.
- MAURÍCIO, Jayme. “Di Cavalcalvanti reencotra a felicidade”. Rio de Janeiro: *Correio da Manhã*, 07.03.1954.
- MAURÍCIO, Jayme. “Entre as telas de Léger: encontro com Jean Cassou”. Rio de

- Janeiro: *Correio da Manhã*, 30.06.1955.
- MAURÍCIO, Jayme. “Lasar Segall e o movimento contemporâneo”. Rio de Janeiro: *Correio da Manhã*, 07.07.1954.
- MAURÍCIO, Jayme. “Manifesto dos artistas contra o júri da Bienal”. Rio de Janeiro: *Correio da Manhã*, 26.05.1957.
- MAURÍCIO, Jayme. “No ciclo da III Bienal”. Rio de Janeiro: *Correio da Manhã*, 21.06.1955.
- MAURÍCIO, Jayme. “O critério de julgamento de seleção da IV Bienal”. Rio de Janeiro: *Correio da Manhã*, 18.05.1957.
- MAURÍCIO, Jayme. “O júri de seleção da Bienal esclarece seus critérios”. Rio de Janeiro: *Correio da Manhã*, 23.05.1957.
- MAURÍCIO, Jayme. “O prêmio da VI Bienal: Bissier concorre com Viera da Silva”. Rio de Janeiro: *Correio da Manhã*, 01.09.1961.
- MAURÍCIO, Jayme. “Portinari na III Bienal”. Rio de Janeiro: *Correio da Manhã*, 20.05.1955.
- MAURÍCIO, Jayme. “Prossegue o sururu dos artistas da paulicéia”. Rio de Janeiro: *Correio da Manhã*, 01.06.1957.
- MAURÍCIO, Jayme. “Protestos dos artistas de São Paulo contra o júri da Bienal”. Rio de Janeiro: *Correio da Manhã*, 25.05.1957.
- MENDES, Murilo. “Perspectivas de uma exposição”. Rio de Janeiro: *Diário Carioca*, 11.11.1951.
- MILLIET, Sérgio. “Cícero Dias no Rio”. São Paulo: *Artes Plásticas*, 02, setembro/outubro de 1949.
- MILLIET, Sérgio. “Pontos nos iis”. São Paulo: *O Estado de S. Paulo*, 28.10.1947
- MILLIET, Sérgio. “Reflexões inatuais”. São Paulo: *O Estado de S. Paulo*, 23.10.1947.
- “MILTON Dacosta venceu o prêmio nacional de pintura”. Rio de Janeiro: *Tribuna da Imprensa*, 30.06.1955.
- MIRANDA, José Tavares. “Caciporé Torres, prêmio de viagem da Bienal - o mais jovem expositor da mostra internacional - esculpe desde os 12 anos de idade”. São Paulo: *Folha da Manhã*, 30.10.1951
- “NA DEPENDÊNCIA do sr. Café Filho a realização da III Bienal”. Rio de Janeiro: *Correio da Manhã*, 19.03.1955.
- “NÃO acredito que o júri tenha favorecido alguma tendência”. São Paulo: *Folha da Manhã*, 26.05.1957.
- “NÃO morreu a pintura provou a III Bienal”. Rio de Janeiro: São Paulo: *Última Hora*,

01.07.1955.

NEVES, Artur. “A Bienal - manobra imperialista”. Rio de Janeiro: *Hoje*, 02.09.1951.

“NO Ibirapuera inaugura-se amanhã a terceira Bienal de São Paulo”. São Paulo: *A Gazeta*, 01.07.1955.

NO Trianon a I Bienal do Museu de Arte Moderna. São Paulo: *Folha da Manhã*, 14.06.1951.

O MUSEU de Arte Moderna e a Bienal de São Paulo na UNESCO. Rio de Janeiro: São Paulo: *Última Hora*, 01.03.1957.

OSWALD de Andrade sai a campo desafiando: a Bienal é a coveira do movimento de 1922.: Rio de Janeiro: *Última Hora*, 30.05.1957.

PÂNICO e revolta entre os pintores - Bienal de São Paulo recusou 2.330 obras e aceitou 170. Rio de Janeiro: *A Noite*, 29.05.1957.

PEDREIRA, Fernando. “A Bienal: impostura cosmopolita”. São Paulo: *Fundamentos*, 21, agosto 1951.

PEDREIRA, Fernando. “Bienal e seus defensores”. São Paulo: *Fundamentos*, no. 22, setembro 1951.

PEDREIRA, Fernando. “Duas exposições em São Paulo”. São Paulo: São Paulo: São Paulo: *Fundamentos*, no. 19, junho 1951.

PEDREIRA, Fernando. “Mario de Andrade e o modernismo”. São Paulo: São Paulo: *Fundamentos*, no. 4, mar. 1952.

PEDROSA, Mário. “A Bienal de São Paulo IV - A representação brasileira”. Rio de Janeiro: *Tribuna da Imprensa*, 01.12.1951.

PEDROSA, Mário. “A seleção de obras para a IV Bienal”. Rio de Janeiro: *Jornal do Brasil*, 29.05.1957.

PEDROSA, Mário. Ainda a Bienal de Artes Plásticas. Rio de Janeiro: *Jornal do Brasil*, 07.03.1957.

PEDROSA, Mário. “Ao Júri de seleção da Bienal”. Rio de Janeiro: *Jornal do Brasil*, 09.05.1957.

PEDROSA, Mário. “As Artes Plásticas em 1951”. Rio de Janeiro: *Tribuna da Imprensa*, 27.12.1951.

PEDROSA, Mário. “As próximas Bienais de São Paulo”. Rio de Janeiro: *Jornal do Brasil*, 02.03.1957.

PEDROSA, Mário. “Dentro e Fora da Bienal - Evolução ou involução dos ‘mestres’ brasileiros”. Rio de Janeiro: *Diário Carioca*, 14 março 1954.

PEDROSA, Mário. “Em defesa da Bienal”. Rio de Janeiro: *Jornal do Brasil*,

30.05.1957.

PEDROSA, Mário. “Intróito à Bienal”. Rio de Janeiro: *Tribuna da Imprensa*, 21.10.1951.

PEDROSA, Mário. “O crítico e o diretor”. Rio de Janeiro: *Jornal do Brasil*, 22.11.1960.

PEDROSA, Mário. “O júri de seleção da Bienal na berlinda”. Rio de Janeiro: *Jornal do Brasil*, 28.05.1957.

PEDROSA, Mário. “Pintura em transição”. Rio de Janeiro: *Jornal do Brasil*, 24.01.1961.

PEDROSA, Mário. “Salão de marginais?”. Rio de Janeiro: *Jornal do Brasil*, 01.06.1957.

PENA, J. C. Ribeiro. “A Batalha Secreta do Grande Prêmio da II Bienal”. São Paulo: *Folha da Noite*, 17/12/53.

PICCHIA, Menotti del. “Pintura de loucos”. Rio de Janeiro: *A Gazeta*, 15.04.1954.

“PODERÁ dar margem a polêmicas o resultado da seleção para a IV Bienal”. São Paulo: *Folha da Manhã*, 24.05.1957.

“PROTESTOS contra o Júri da Bienal”. Rio de Janeiro: *Tribuna da Imprensa*, 27.04.1955.

“PROVOCA vivos comentários nos meios artísticos a demissão de um dos membros do júri da Bienal”. São Paulo: *Folha da Manhã*, 28.05.1957.

RAIDE, Elias. “Novo tumulto no museu de arte moderna promovido contra o júri da IV Bienal”. São Paulo: *Diário de São Paulo*, 29.05.1957.

RAMOS, Regina de Paiva. “Mesa redonda”. São Paulo: *O Tempo*, 17/01/1954.

RÊGO, José Lins do. “Outras reflexões sobre o nosso tempo”. Rio de Janeiro: *O Globo*, 31.10.1951.

REGO, José Lins. “O ano da Bienal de S. Paulo”. São Paulo: *Diário de São Paulo*, 23.12.1951.

SÃO Paulo, o mais importante centro artístico latino-americano. São Paulo: *Correio Paulistano*, 26.06.1955.

SCHAEFFER, E.. “Considerações sobre a II Bienal”. São Paulo: *Folha da Manhã*, 15.01.1954.

“SEM grandes resultados a reunião dos artistas”. São Paulo: *O Estado de S. Paulo*, 31.05.1957.

“SERÁ inaugurada no Ibirapuera a II Bienal de Arte Moderna”. São Paulo: *Diário de São Paulo*, 26.06.1955.

“SERÁ mantida a decisão do júri de seleção da Bienal”. São Paulo: *Correio Paulistano*,

25.05.1957.

SILVA, Quirino da. “A 1ª Bienal. São Paulo” São Paulo: *Diário de São Paulo*, 23.12.1951.

SILVA, Quirino da.” Ataques a Bienal”. São Paulo: *Folha da Manhã*, 18.12.1951.

SILVA, Quirino da. “Caciporé Torres”. São Paulo.: *Diário da Noite*, 23.10.1953.

SILVA, Quirino da. Cicillo e Yolanda. São Paulo: *Diário da Noite*, 30.10.1951.

SILVA, Quirino da. “Clovis Graciano”. São Paulo: *Diário da Noite*, 23.08.1951.

SILVA, Quirino da. “Escultura”. São Paulo: *Diário da Noite*, 24.10.1951.

SILVA, Quirino da. “Escultura”. São Paulo: *Diário da Noite*, 25.10.1951.

SILVA, Quirino da. “Flávio de Carvalho apela”. São Paulo: *Diário de Notícias*, 18.05.1955.

SILVA, Quirino da. “Flávio de Carvalho”. São Paulo: *Diário da Noite*, 21.08.1951.

SILVA, Quirino da. “Giacomo Manzú”. São Paulo.: *Diário da Noite*, 31.10.1951.

SILVA, Quirino da. “Guilherme de Almeida”. São Paulo: *Diário da Noite*, 22.08.1951.

SILVA, Quirino da. “III Bienal Paulista”. São Paulo: *Diário da Noite*, 13.04.1955.

SILVA, Quirino da. “III Bienal Paulista”. São Paulo: *Diário da Noite*, 24.03.1955.

SILVA, Quirino da. “III Bienal Paulista”. São Paulo: *Diário da Noite*, 24.06.1955.

SILVA, Quirino da. “O Júri de seleção da VI Bienal”. São Paulo: *Diário da Noite*, 04.04.1957.

SILVA, Quirino da. “Oswaldo Goeldi”. São Paulo: *Diário da Noite*, 31.08.1951.

STEFAN, Bacin. “Atenção pintores”. Rio de Janeiro: *Diário Carioca*, 23.09.1951.

TAKAOKA, J.. “Minha dúvida sobre pintura”. São Paulo: São Paulo: *Fundamentos*, no 1., junho. 1948.

“TELAS e esculturas procedentes de todos os países estão chegando ao Ibirapuera”.: São Paulo: *Folha da Manhã*, 04.11.1953.

TELLES, Ligia Fagundes. “A I Bienal de São Paulo”. Rio de Janeiro: *A Manhã*, 15.07.1951.

“TODA obra criadora é uma obra de abstração opina Roger Chastel, prêmio de pintura estrangeira na 1ª Bienal de S. Paulo”. São Paulo: *Diário de São Paulo*, 09.11.1951.

“TOMADOS de intensa agitação os nossos meios artísticos”. São Paulo: *Folha da*

Manhã, 25.05.1957.

“Berkowitz: marmelada na VI Bienal”. Rio de Janeiro: *Tribuna da Imprensa*, 12.09.1961.

“Para Iberê Camargo o melhor é que sobre ele todos sobre ele todos concordam”. Rio de Janeiro: *Tribuna da Imprensa*, 12.09.1961.

“ULTIMATIUM dos artistas recusados à direção do Museu de Arte Moderna”. São Paulo: *Diário de São Paulo*, 31.05.1957.

“UMA mulher traz a contribuição norte-americana”. Rio de Janeiro: *Gazeta da Imprensa*, 23.06.1955.

VALLADARES, José. “A Segunda Bienal de São Paulo - cinco artigos de um cronista da província”. Salvador: , 1954.

VALSECCHI, Marco. “Inagurata a San Paolo la prima bienalle d’arte del Brasile”. Roma: *Oggi*, 22.11.1951.

VIEIRA, José Geraldo. “O Júri de seleção da III Bienal”. São Paulo: *Folha da Manhã*, 24.04.1955.

VIEIRA, José Geraldo. A seleção de trabalhos para a III Bienal.: *Folha da Manhã*, 28.04.1955.

VIEIRA, José Geraldo. “As Lições”. São Paulo: *Folha da Manhã*, 28.02.1954.

ZANINI, Walter. 38 Países (mais o Brasil e a ONU) na II Bienal. São Paulo: *O Tempo*, 18.10.1953.

ZANINI, Walter. Abraham Palatnik na II Bienal. São Paulo: *O Tempo*, 5.11.1953.

ZANINI, Walter. Alemanha. São Paulo: *O Tempo*, 17.01.1954.

ZANINI, Walter. Áustria na II Bienal. São Paulo: *O Tempo*, 13.12.1953.

ZANINI, Walter. França (Sala do cubismo e Picasso). São Paulo: *O Tempo*, 06.01.1954.

ZANINI, Walter. Holanda. São Paulo: *O Tempo*, 16.01.1954.

ZANINI, Walter. Os Valores e o Júri da Bienal. São Paulo: *O Tempo*, 18.10.1953.

ZANINI, Walter. Roteiro da Bienal (XXVI): Brasil (gravura e desenho). São Paulo: *O Tempo*, 21.02.1954.

ZANINI, Walter. Roteiro da II Bienal (XXV): Brasil (Paisagem e Visconti). São Paulo: *O Tempo*, 19.02.1954.

ZANINI, Walter. “Último passeio pelos salões da Bienal”. São Paulo: *O Tempo*, 21.12.1951.

ZANINI, Walter. Vedova ou a Tragédia do ser em sua própria procura. São Paulo: *O Tempo*, 04.04.1954.

ZANINI, Walter. Inaugura-se hoje a 1 Bienal de S. Paulo. Rio de Janeiro: *Tribuna da Imprensa*, 23.10.1951.

ZANINI, Walter. Roteiro de II Bienal (XXVII) - Brasil (Pintura e Escultura). São Paulo: *O Tempo*, 07.03.1954.

Outras Fontes

Depoimento Alfredo Volpi, MIS - SP, 2 de abril de 1971.

Depoimento de Alexandre Wollner à autora em 19 de setembro de 2001.

Depoimento de Aldemir Martins à autora em 31 de janeiro de 2002

Olívio Tavares de Araújo, *Gravura e Gravadores, Vídeo*, Itaú Cultural, 2000.

www.macvirtual.usp.br

Anexos

Uma tela de Braque

Artes Plásticas

Braque e a IV Bienal

Em abril próximo Georges Braque, seja menos realizável em grandeza a completará 75 anos de idade. Meses atrás, era Picasso quem chegava aos três quartos de século de vida, fato que motivou diversas comemorações. Agora é a vez daquele a quem Guillaume Apollinaire chamou um dia de "pintor angelico", pela pureza de sua obra, despojada do objeto, até que o quadro acabasse, como ele afirmaria em 1917, tornando-se um fato plástico em si mesmo. Ora, dos artistas que mais e profundamente pesquisaram o nascimento da pintura moderna, é por certo Braque um dos que figurará, ao lado do criador de "Guernica", na história da arte deste século XX, tão batido por inquietantes e renovadoras perspectivas.

Mais do que Picasso, entretanto, é Braque o artista para o qual a pintura representa um termo de aspiração e de vida. Apesar de se ter dedicado a outros ramos das artes plásticas, o desenho, a gravura, a escultura, e em todos eles ter-se fixado sua maneira personalíssima, não resta dúvida de que o artista se empenhou em dar tudo à pintura. Durante mais de meio século de vida, o inteligente pintor francês depurou a herança que recebeu de Cézanne, com um brilho e uma finura jamais abandonadas, na tensão altíssima em que se manteve.

Ora, parece-nos justo que a IV Bienal de alguma forma se tornasse interprete, na França, do desejo que talvez ainda não foi expressado, de se prestar, em seu recinlo, onde se dará o maior acontecimento artístico deste ano na América do Sul e, quem sabe, nas Américas, uma homenagem ao gênio desse mestre da pintura moderna. Efectivamente, não vemos por que não acompanharmos os ingleses, que já em novembro do ano passado realizavam uma retrospectiva de Braque, significando com essa exposição o apreço em que o têm, enquanto os franceses deixavam tal homenagem para depois.

A IV Bienal poderá ainda ter uma coleção Braque em seus muros. Deixar para outra Bienal a vinda de Braque, será colocar para trás a importante contribuição desse pintor à arte de nosso tempo, e a oportunidade da homenagem impõe que se cuide de prestá-la. A sala Picasso da II Bienal, a sala Léger da III Bienal, teriam, com Braque, por certo, a sua seriação bem estabelecida, histórica e artisticamente.

Deverá viajar para a França este mês o adido cultural da França em S. Paulo, sr. Paul Silvestre, que poderá vir a ser um propugnador desta homenagem, junto aos organizadores da representação francesa. Compreendemos que poderão parecer de apressada execução estas sugestões. Mas ainda que

VI Salão Nacional de Arte Moderna

A realização do VI Salão Nacional de Arte Moderna fornece um trecho do panorama da pintura brasileira atual, trecho restrito, se se quiser, mas bastante exemplificativo do estado de coisas a que chegamos, particularmente no Distrito Federal, donde emana aquela adjetivação "nacional" do certame, em maior parte. Dadas as distâncias, compreende-se que assim seja, além da natural concentração do Rio, como também não deixa de ser exemplificativo apenas de São Paulo, cidade, o VI Salão Paulista de Belas Artes, de teor tão "paulistano".

Uma visita à mostra do Ministério da Educação, no Rio, impunha-se, portanto, ao jornalismo especializado, e apesar de não valer, para o leitor e para os artistas, uma possibilidade de confrontação, entre as observações e os trabalhos que lhes servem de suporte, a tomada de contacto contribui, de algum modo, para a formação de ligeira análise, a procederse em escala favorecida, neste ano, por três dimensões. De fato, em 1957, como o VI Salão, tanto "nacional" ou carioca, e o "paulista", ou paulistano, e com a Secção Brasileira da IV Bienal, em setembro, poderemos estar habilitados a julgar com amplitude o estado a que atingiram as nossas artes plasticas. Aos artistas isto interessaria em mais alto grau, como ensinamento e como emulação, se cada um for capaz de superar, com modestia, discernimento e autocrítica, as próprias posições em que se situam, como concepção, execução e atualização dos seus meios. Naturalmente, e esta é uma condicionante sem a qual não

compreendemos a existencia do artista e da obra de arte, que lhe é consequente — torna-se necessario que haja, nos pintores, escultores e graficos, uma profunda convicção de sua arte, como officio e como contingencia da imaginação criadora. Consciencia, afinal, do homem e do seu destino em relação á arte.

Infelizmente, em muitos casos, aquela profunda convicção não informa a vocação ou a adesão a um destino. E daí decorrem para nós, mais que as deficiencias economicas, culturais, tecnicas que nos cercam, os desvios dos objetivos preciosos que apareciam, como que implicitos, nas atividades cotidianas da pesquisa e da produção da arte, no País.

O VI Salão, o do Rio, na medida do que deu, e á falta de um criterio seccionador mais rigoroso, dissolvida ainda tal falta de criterio, por numerosas "isenções de Juri", entrega-nos um resultado melancolico muita vezes, pela pobreza de que se reveste. Nessa pobreza, é a escultura a grande vítima. Segue-se a pintura, em que são raros os trabalhos de valia. Salva o Salão a grafica, em desenhos e gravuras que, não obstante estarem ausentes os seus maiores cultores, ainda se coloca em situação bem alta.

Realmente, nem mesmo a "homenagem a Santa Rosa", que sozinha deveria salvar o Salão, nem mesmo a pequena coleção de trabalhos do pintor e cenografo nos coloca diante de uma realização em que a arte da pintura valha a pena. Veremos em certos portmenores o Salão do Rio, o Salão Paulista, na busca de alguns de seus indices mais expressivos.

No clichê, o crítico Mario Pedrosa, o sr. Francisco Matarazzo Sobrinho e o pintor e desenhista Flávio de Carvalho durante as discussões na reunião realizada ontem no Museu de Arte Moderna.

Confundem-se os artistas na crítica ao juri da IV Bienal

Realizou-se ontem no auditório do Museu de Arte Moderna uma reunião de artistas plásticos que concorreram à IV Bienal e tiveram seus trabalhos parcial ou totalmente recusados pelo Juri de Seleção. O objetivo da reunião era o de protestar contra o resultado apresentado pelos membros do Juri e também o de estudar um meio de tornar efetivo esse protesto. Estavam presentes, além de inúmeros concorrentes, o sr. Francisco Matarazzo Sobrinho, presidente do Museu, o sr. Wolfgang Pfeiffer, diretor do estabelecimento, o conhecido crítico Mario Pedrosa, do Rio de Janeiro, além de outras pessoas.

Como sempre sucede em tais reuniões, os trabalhos não obedeceram a um plano preestabelecido, tendo várias pessoas alheias aos interesses dos artistas, em apurtes, exposto suas opiniões a respeito dos fatos.

O pintor e desenhista Flávio de Carvalho, examinando os laços do parecer do Juri, criticou acerbamente os termos do documento, afirmando a certa altura que "houve um 'complot' do Juri, mancomunado com o Museu, para entregar a Bienal aos concretistas". Essa afirmação provocou protestos de numerosos presentes, inclusive do pintor concretista Waldemar Cordeiro, um dos que mais exaltadamente atacava os membros do Juri. A certa altura, disse que o Museu "criou artistas burocraticamente famosos".

Em certos momentos a impressão era a de que os reclamantes não tinham bem a ideia do que pretendiam fazer nem quais as medidas que desejavam adotar perdendo-se em ataques mútuos, concretistas investindo contra figurativistas e vice-versa. O sr. Waldemar Cordeiro, a certa altura, voltou-se contra o crítico Mario Pedrosa — mestre do concretismo — que defendia o Juri; o sr. Pfeiffer procurava expor os pontos de vista do Museu, mas salientando que a ação do Juri poderia ser admitida se se tratasse do julgamento de uma obra filosófica, mas quando o problema humano se confundia com o artístico, é difícil obedecer a diretrizes rígidas.

O pintor Di Preti (primeiro prêmio de pintura na I Bienal), que teve nesta dois quadros recusados, propôs aos descontentes realizarem um salão onde expunham as obras excluídas. Opondo-se a essa sugestão, o sr. Fernando Lemos perguntou se seriam aceitas nessa mostra todas as obras recusadas, o que equivaleria a exibir muitos trabalhos sem valor algum, ou se haveria uma seleção. Neste caso, observou prudentemente, talvez fosse necessário realizar um segundo salão de obras recusadas no primeiro. Intervindo nos debates, por ter sido citado seu nome, o cronista Luís Martins declarou que as acusações contra o Juri talvez fossem justas, mas que os artistas não

deviam confundir os juizes com a Bienal.

Procurando acalmar os ânimos, o sr. Francisco Matarazzo Sobrinho observou que achava injusto o que pretendiam os artistas; e, além de injusto, impossível: a Bienal não poderia anular a decisão do Juri e este, evidentemente, não voltaria atrás em seu julgamento. Lembrou então o presidente do Museu que na ficha de inscrição havia uma cláusula na qual os artistas se submetiam, de espontânea vontade, à decisão do Juri, não cabendo, portanto, o protesto que agora faziam. E prometeu desenvolver esforços a fim de que, na próxima Bienal, o Juri de seleção fosse composto apenas de artistas.

A reunião continuou no mesmo tom até o fim; os artistas decidiram redigir um manifesto exigindo a adoção de algumas medidas que consideravam justas e sem as quais retirariam as obras que haviam sido aceitas. Mas essa deliberação não foi tomada em termos decisivos, nada ficando resolvido em definitivo quanto às medidas a que de fato recorrerão.

MANIFESTO

Antes de ser iniciada a reunião, fora redigido por um grupo e se-

guinte manifesto, que foi assinado por diversos artistas presentes:

"A divulgação, pela imprensa local, dos resultados do Juri das obras de arte brasileira enviadas para a IV Bienal, surpreendeu e indignou os artistas, pela presunção dos membros do Juri, composto de 1 artista, 3 críticos e 1 desenhista, conhecido, que precederam a lista dos aceites de uma explicação confusa e barroca, demonstrando seu provincialismo agressivo.

Verifica-se pelo critério abusivamente adotado pelo Juri que 65% dos artistas que apresentaram obras à IV Bienal foram desclassificados, conforme terminologia jurística empregada pelos jornais e que apenas 14% foram aceites, assim mesmo com a mutilação do conjunto de suas obras, pois, em alguns casos, o Juri considerou que certos artistas eram dignos de serem representados por uma 'sua obra'.

O critério adotado pelo Juri e o resultado de suas decisões manifestaram claramente a atitude falsa tomada pelos seus componentes e a ausência entre eles de uma elementar cultura artística.

O Juri demonstrou, sobretudo, uma unilateral superestimação de

cultura estética de seus membros à custa da humilhação e desprestígio da maioria absoluta dos artistas do Brasil.

Artistas pioneiros, inovadores de valor internacionalmente reconhecidos, pesquisadores recentes de problemas plásticos, foram numeração recusados por um Juri ditatorial e policial que ameaça envergonhar o movimento criador das artes plásticas no Brasil, que sempre encetou na bela iniciativa das Bienais de São Paulo, compreensão e incitamento.

Exigem, pois, os artistas, movidos pela dignidade de seus esforços pessoais e pelo seu interesse pela manifestação do espírito criador e renovador dos brasileiros, que certos elementos do Juri sejam substituídos por personalidades mais capazes, a fim de ser modificado o critério adotado, para que resulte numa revisão total do absurdo julgamento realizado.

No caso em que esse justo apelo dos artistas não seja atendido, só lhes resta retirarem as obras que não foram recusadas, para que os críticos estrangeiros, os visitantes de outros países e o nosso próprio povo não tenham uma falsa e acurrida visão da criação artística já realizada no Brasil".

Sobre o critério de seleção

Infunções de toda ordem reclamavam do Juri de Seleção da IV Bienal que expusesse qual o seu critério ao agir, drasticamente, como o fez, na composição da representação brasileira daquele certame. A ata publicada a 23 do corrente esclareceu a formulação do critério, e a sua leitura, ou releitura, deve acalmar os caprinhos menos dados à suficiência, constituindo para outros uma advertência de mais profunda incisão, apta a despertar — no caso de um mínimo aproveitamento — o senso de autocritica e modestia que deveria informar a grande maioria de nossos artistas plásticos, ainda mesmo aqueles que conduzem consigo nossa curta tradição de vanguarda.

Houve, desta vez, no funcionamento do Juri de Seleção, uma tendência renovadora a é isto que se deve preliminarmente considerar, porque esses julgadores partiram de uma completa revisão, não mais selecionadora do que devia ser admitido, apenas, mas selecionadora em alto nível e em composição de qualitativo conjunto, o que exigiria a ampla exclusão que, afinal, houve. Baseamos-nos, apenas, para estas considerações, no texto da ata, e consideramos apenas menos adequada a observação de que "as três Bienais já realizadas, longe de constituírem uma tradição, representam, na melhor das hipóteses, três etapas duma experiência..." O Juri de Seleção considerou assim e está muito bem: mas esse carácter experimental é pela primeira vez posto em evidência, e no caso seria bem mais ajustado dizer que as três Bienais são em bloco, agora, consideradas uma só experiência. A distinção parece sutil, mas só ela é que explica a renovação havida, "uma solução de continuidade" bem configurada, e que consideramos perfeitamente justificada. Aliás, os artistas deviam ter visto que, inconscientemente, talvez, a idéia contida nessa renovação caminhava subterraneamente ou insidiosamente, conceda-se, para o fim a que acabamos chegando, desde que o Juri teve "sua atividade facilitada pela ausência de artistas con-

vidados", pondo-se pois em pé de igualdade "quantos se inscreveram e apresentaram obras".

Portanto, exposto o critério, consideramos em primeiro lugar que esse critério é justo porque corrigiu falhas, fatores irremovíveis noutras Bienais. Em segundo lugar, é muito alta a ambição do Juri e, em arte, as ambições devem ser sempre as mais altas imagináveis, o que não implica em que, preconcebidamente, sem uma direta observação dos resultados, julgemos que apenas as altas ambições proporcionem "melhoria qualitativa da representação brasileira", o que seria função anterior dos artistas inscritos, na produção destinada à Bienal, e qualquer que seja o critério, as limitações humanas de escolha não podem sequer ter acertado quanto às peças premiadas com a sua preferência à humana medida das reais possibilidades do corpo julgador.

E' claro que a verificação do critério só poderá ser feita diante da soma de elementos filtrados através da triagem procedida. Até lá, aos artistas recusados ou aceitos parcialmente, só caberá o regime esportivo da aceitação de um esforço corajoso do Juri de Seleção em transfigurar a realização das Bienais. Tal mobilidade deve ser aceita como contribuição efetiva e consciente à formação de um conjunto brasileiro mais homogeneamente defensável nos altos níveis de sua variedade, a confrontar-se, na IV Bienal, com o mundo inteiro.

Artes plasticas

Ainda o criterio de seleção

Depois de redigida a cronica aqui inserida sabado ultimo, três fatos criaram motivos para uma volta ao assunto. Houve uma reunião dos artistas parcial ou totalmente recusados, houve um manifesto desses artistas, e a renuncia de um dos membros do Juri, precisamente o segundo eleito pelos artistas. Os três fatos deram certa agitação ao caso, mas não conseguiram, de maneira alguma, alterar nossos pontos de vista, nem os que orientaram o Juri.

Primeiramente, a reunião esbarrou num obstaculo intransponivel que é a inscrição dos artistas, implicando em tornar "irrecorrivel" a decisão do Juri, por todos aceita "previa e espontaneamente". Assim, os protestos formulados não cabem. Num sentido mais amplo, o manifesto assinado por alguns artistas chegou a formular um remedio — a revisão da seleção, o que não pode ser aceito pela direção da Bienal. Certa liberdade de redação no desabusado documento empresta algum colorido de eloquencia ao caso, mas não fere o criterio seguido, nem pode reconduzi-lo à satisfação dos desejos manifestados pelos signatarios. As invectivas que se toleram nas manifestações de vanguarda, e que adquiriram o maximo de sua vi-

rulencia, historicamente, em certa frase de Cézanne, ao se ver recusado como sempre acontecia, nos salões oficiais de Paris — não ficam bem nos que querem porque querem ser baseados por "compreensão e incitamento". A aventura dos prognos, dos que o foram há trinta anos atrás e dos que o pretendem ser agora, pois há de tudo nessa companhia, inclusive os que chegaram a esboçar uma cisão no chamado movimento "concretista" durante as discussões de sexta-feira, quando o pintor e teorico sr. Waldemar Cordeiro chegou a discordar do critico — "entre do concretismo" como assinalou o noticiario — sr. Mario Pedrosa, essa aventura, pelo visto, depois de tudo, é uma aventura que carece de aprovação da autoridade, de consagração a qualquer preço. Não é essa uma aspiração muito coadunavel com a experimentação, com a pesquisa, de "artistas pioneiros" que se arrogam, na letra do manifesto.

Uma declaração atribuida ao sr. Matarazzo Sobrinho traz implicita certa reprovação ao criterio do Juri, ao prometer "desenvolver esforços para que na proxima Bienal (a de 1959), o Juri de seleção seja composto apenas de artistas". Além de censurar o criterio em discussão, o sr. Matarazzo Sobrinho concorreria para que nessa outra Bienal o Juri se constitua dos elementos menos autorizados a julgar, deixando a seleção aos cuidados de oficiais do mesmo officio, com todos os prejuizos que a incidencia comporta. Acreditamos que tenha havido uma irresfletida manifestação do presidente do Museu, ou o registro da reportagem possa não ter sido fiel. A confirmar-se a declaração, o sr. Matarazzo Sobrinho teria optado pela pior das soluções, condenavel pois em nosso entender.

Finalmente, houve a demissão de um dos membros do Juri, o sr. José Geraldo Vieira, que se viu "desautorizado" pelo maciço dos protestos, pois tendo uma delegação dos artistas que o elegeram (28 votos contra 35 dados ao sr. Livio Abramo, eleito em primeiro lugar), acha-se constrangido por um voto de desconfiança, que é como traduz o desagrado dos artistas. Não se compreende que, depois de ter assinado a ata publicada, venha esse critico de arte tardiamente considerar-se atingido pelo descontentamento dos artistas. Salvo melhor juizo, cabia-lhe demitir-se diante da redação daquele documento, em que se fixou o criterio, em nosso entender acima de qualquer valor que se dê ao voto dos artistas que determinou a formação do Juri. A atitude do critico não é construtiva sob qualquer angulo, inclusive para satisfação dos artistas excluidos, total ou parcialmente. Falta-lhe coerencia. Inadvertidamente, também, fere o seu ex-companheiro de Juri, sr. Livio Abramo, eleito por maior numero de votos, na sua frente, e que até o momento que redigimos esta nota não se demitiu, nem acreditamos que o fa-

A seção do Brasil na IV Bienal

Infelizmente, para o meio artístico e para o público, tanto quanto para os estrangeiros que a visitaram e a visitam, a Seção Brasil, na IV Bienal, afigura-se decepcionante, como de fato é.

O fato verificado, indaga-se o porquê das coisas, e os artistas atribuem aquele resultado ao Juri de Seleção, enquanto os membros do Juri o fazem recair sobre os próprios artistas.

Devemos, então, esforçarmo-nos por compreender o que há no fundo das coisas, as razões desses índices tão baixos de nossas artes plásticas. Fica-nos a obrigação de contribuir para a análise do mal. País que assumiu o papel de hospedeiro de uma exposição de artes plásticas da envergadura da IV Bienal, cabe-nos uma responsabilidade nesse encontro internacional. Se não temos uma pintura e uma escultura, uma arte gráfica, uma produção, enfim, que mereça a manifestação mundial dos artistas que aqui se apresentam, fica-nos sumamente difícil participar desses Juris Internacionais, dessa outorga de prêmios, e até da solicitação por que nos sejam enviadas obras de arte significativas, da produção contemporânea.

É verdade que o problema prático da Bienal consiste muito mais na criação de uma base de consumo da obra de arte, base esta que não está adstrita apenas ao trabalho organizatório da Bienal — esta constitui uma ambição, a mais nobre ambição de um grupo de homens que por ela trabalha, desde o presidente da instituição promotora e o grupo diretor, do Museu de Arte Moderna de S. Paulo, ao último dos funcionários atuante do Museu e da Bienal. Cabe à coletividade inteira essa tarefa, e os meios de comunicação e de informação devem funcionar em plena eficiência para promoverem o interesse que a iniciativa reclama.

O meio artístico não está acompanhando a Bienal, em seu desenvolvimento, em suas etapas decisivas. Percorra-se o catálogo da exposição, e ver-se-á que a Seção Brasil prescindiu dos veteranos e dos mais qualificados artistas. Uma auto-superestimação dos nossos artistas de mais experiência e de mais responsabilidade na história de nossa produção artística, afasta-os da Bienal. O mal se agravou desta vez, e os mais

af a auto-superestimação que refluí até um mandonismo e um caciquismo individualizador, mata na fonte as possibilidades de uma obra civilizada do tipo da Bienal (especificamente no Brasil, entendendo-se), e aos elementos mais conscientes essa crítica precisa chegar, num trabalho a efetuar-se, sem hipocrisias e sem reticências, para que superemos, com esforço construtivo e de todos, essa etapa de atraso em que vimos nos embaraçando.

O resultado precário da Seção Brasil é, então, o re-

mostra efetivamente impotente.

Em face a Serpa, é o nosso velho pintor Alfredo Volpi, glorificado pela nova geração, como um dos seus, que busca, no mesmo modismo geométrico, renovar-se... A coleção de bandeirinhas em papel de seda das festas de junho e do gosto calpina, não é o pior da série de Volpi. O pior está na inabilidade a que tudo conduz, num exercício monótono, pela ausência de significação.

Felizmente, entre a pintura de Serpa e de Volpi, en-

sem nenhum equilíbrio, por outro.

Emerie Lanyi ("Composição 26") e Paulo Rissone ("Paisagem da lagoa"), fazem questão da expressividade, rumo em que se pode conciliar a presença de Tanaka ("Vento leste"). Pertencem a um esforço que se distribui entre o abstracionismo e o expressionismo, predominando uma das duas tendências mais num ou noutro — Rissone é o mais expressionista deles, e o melhor.

Não se pode dizer que o Juri de Seleção tenha deixado

marismo de José Antonio da Silva, bem mais poético.

Passemos então à gráfica: louvemos os dois pontos altos da Seção Brasil, o desenho de Arnaldo Pedross d'Horta, cuja lição de inteligência e humildade, de sensível compreensão e de brilhante pesquisa acabou sendo responsável, em seus reflexos de mais fácil apreensão, pelo desenho de Wega, tão superficial e inconsequente. Arnaldo é de novo, em igualdade com seu oponente em pesquisa, Fernando Lemos, o melhor desenhista brasileiro na Bienal.

Diante desta pura lição gráfica que os trabalhos de Arnaldo nos oferece, a facilidade das variações xilográficas de Ligia Pape nos demonstra o que há de mais indefensável em pesquisa sem sentido — o Juri, na seleção, ao considerar em seu alto critério a indispensabilidade dessa xilogravura, deveria ter economizado a sua aceitação, reduzindo para dois exemplos a repetição dos quatro trabalhos.

Fayga Ostrower está numa plenitude de sua melhor gravura, sua ausência de fato colocaria a Seção Brasil sem referência no ramo gráfico em que ela trabalha e é aquele em que melhor nos completamos. "Planos e luz" é uma serena obra de arte. Em que pese a qualidade técnica apuradíssima, a xilogravura n. 2 não fornece a mesma comunicação sensível: há uma fronteira para a contensão. Ou a fase de 1955 — também com "Ritmos" — teria sido a mais feliz? Mas "Forma no espaço" é uma altíssima afirmação, e data de 1956.

Segue-se a esta gravura a de Rossini Quinto Perez, de relevo em "Morro 2" e "Cais 2", principalmente.

Do lado de uma contribuição fraquíssima qual a de Dorothy Bastos, Ana Letícia realiza uma pesquisa, certamente, das mais interessantes, não obstante não pareça difícil que ela confira a atenção. São trabalhos muito pequenos e sinteticamente tramados, embora alguns já conseguidos, como "Pernas" ou "Plantas 2".

Edith Behring apresenta-se nos como uma discípula retardatária de Feininger, valendo menção somente a gravura n. 8. Outro gráfico em busca de uma definição é Arthur Luiz Piza, que se enquadra nas pesquisas de Miró.

As tentativas de Isa Leni Ferrelra são encorajadoras porque a artista é ainda muito jovem. Fica-se entretanto intrigado com a aceitação das ilustrações de Hansen, já conhecidas, já expostas, já publicadas. E nada de importante nelas consta.

Nas gravuras de João Luiz Chaves Neto observa-se apenas a limpeza de execução.

Há um verdadeiro beco sem saída no desenho de Hercules Barzotti, Charoux e Wladislav, completamente destituídos de qualquer interesse.

Dois contribuições do Rio,

Gravura de Yolanda Mohalyi

sultado de um Juri que buscou superar, na busca de qualidades, o comparcimento mais ralo de valores, e a jovem pintura, com todas as suas deficiências, acabou por impingir até os mais descabelados ensaios de desenho como se fossem obras de arte definitivas.

Vejam, minudentemente, o que está nas paredes da Seção Brasil — não nos move um partidarismo que não seja o da qualidade e hesitamos, longamente, em nos expressar diante do repertório brasileiro da Bienal, na busca do que seja efetivamente qualidade. Não nos divertimos com isto, como muitos pensam, mas raro foi encontrar as três qualidades possíveis em tão tendencioso quadro como se apresenta o

contramos uma pesquisa de Maria Leontina, em que a pintora paulista busca elementos de um construtivismo, também abstrato, mas em que está presente, na composição e no acerto linear a qualidade sensível, plástica e vibrante, num esforço realizador que emerge, como que simbolicamente, no "Percorso", de um fundo negro, que atua de forma negativa, á organização espacial com que se debatem a inteligência e a sensibilidade dela.

Flaminghi, em alternâncias verticais e horizontais, Maurício Nogueira em telas esquematizadas, fazem exercícios, que podem pretender nos preparar para receber a completa inutilidade da pesquisa da montanha de cubos com que a escultura de Weissmann jogou a sua audácia sem nenhum objetivo. É insondável o critério do prêmio a Weissmann.

Nesta sala, a única pintura em que há semelhança de esforço expressivo ao de Maria Leontina, está no trabalho de Raymundo Nogueira, um óleo sobre eucatex, bem equilibrado e discretamente colorido, o qual, sem ser grande pintura, sai da vulgaridade em que predomina o tirilinhado.

do exemplificadas as pinturas de Helle Otfelica ("X 12"), de Clara Heteny ou de Ernani Mendes de Vasconcelos.

O pretendido geométrismo abstrato nada mais fez do que diagramas pobres e sugeriu suportes de "lay out", que é o que resta de concreto.

A pintura de Milton Dacosta, o estimável valor que ele é na pintura brasileira, embora exemplificado pelas telas aceitas, pela significação destas, não escapa à precariedade da pesquisa e do esforço por atingir a obra de arte.

Então, nesse conjunto po-

Desenho de Aldemir Martins

velhos não compareceram. Nem mesmo os graficos o fizeram: Goeldi, Lívio Abramó, Grassmann, aí não comparecem. O acerto do premio de melhor gravador nacional, então, fica patente na presença de Fayga Ostrower, diga-se de passagem. Mas o panorama da gravura se restringe dando que não podemos prescindir de ninguém, numa exposição em que o maximo nacional deve ser dado.

É claro que a participação derivaria de um espirito de cooperação com a Bienal — e porque não cooperar com ela?

Atribui-se a falta de cooperação, em geral, na vida brasileira, a uma das faces negativas de nosso espirito, a essa está proclamado e deve ser reconhecido como falha em nosso trabalho — ainda

da situação atual das artes plasticas no Brasil, através da Seção em que os brasileiros comparecem — qualidades vivas, qualidades futuras, qualidades superadas...

Começamos pelo pintor que hoje é considerado o maior valor da nova geração, o premio de pintura no Salão Nacional de Arte Moderna, Ivan Serpa inicia a Seção Brasil — suas pinturas apenas numeradas, pois não lhes é necessaria designação nenhuma, não passando de variações de notas sem significação maior em espaço destituído de qualquer referencia, arvoram, corajosamente, uma pesquisa que ainda não conduziu o pintor a coisa alguma. Louve-se nele a nitidez da execução, o ascetismo da pesquisa, a aventura. Mas seu intento geométrizador se

ra em que há semelhança de esforço expressivo ao de Maria Leontina, está no trabalho de Raymundo Nogueira, um oleo sobre eucatex, bem equilibrado e discretamente colorido, o qual, sem ser grande pintura, sai da vulgaridade em que predomina o tira-linhas.

Na mesma sala, a contribuição de Ligia Clark nos apresenta uma serie de "Moduladas", numa simplificação de planos que nem como base de pesquisa sugerem qualquer interesse. A seguir, Waldemar Cordello, com sua "Idéia Yível", não coloca mais que um esquema de "lay out" sobre o eucatex. E podemos dizer que as varias tentativas de Aluisio Carvão, na mesma linha insistente, não sai do projeto de "lay out".

O Juri de Seleção errou, redondamente, em aceitar Willy de Castro com a sua pintura Branco-laranja. Há, pois, dois erros em simultanea e dolorosa confrontação: "Pintura 172".

José Pablo Barbosa da Silva também é inteiramente anodino com a sua "Oposição e variação sobre a diagonal".

Lella Perrone e Jacques Douchez elevam um pouco a pesquisa abstrata, com a "Palasagem impossível" e a "Palasão".

A composição de Leopoldo Raimo, esquematizando pesquisas de Kandinsky, não consegue sair do exercício.

Plexor formulou dois quadros "V" e vem em diagonal" desanexos pela intenção conceitual, por um lado, pelo jogo de formas e cores

Um trabalho de Fayga Ostrower exposto na Bienal

bre da pintura brasileira que a Bienal apresenta, é a pintura de Franz Kracjberg, em suas quatro variações, a que melhor se situa como resultado; o premio que lhe coube é dos que mais foram filtrados e adequadamente conferidos. O maneirismo de Platner, prelado com a simples aceitação de seus três trabalhos, além de nada acrescentar à obra do pintor já conhecida nos esforços de seu habilissimo grafismo, também nada acrescenta à pintura da Seção Brasil. Noutro extremo, há a ingenuidade de Elisa Martins da Silveira, com o que desta feita se desprezou o pri-

Nas gravuras de João Luiz Chaves Neto observa-se apenas a limpeza de execução.

Há um verdadeiro beco sem saída no desenho de Hercules Barsotti, Charoux e Wladislav, completamente destituídos de qualquer interesse.

Duas contribuições do Rio, Hilde Weber e Bonazzola, situam-se lado a lado. Uma unica peça de Hilde, "Science Fiction", ironico desenho colorido, não é eficiente para um conhecimento bastante da fase que o desenhista atravessa, fora da rotina diaria de seu trabalho na imprensa. Tiziana Bonazzola coloca-se, com desenhos esqueléticos, na mesma linha de Flavio de Rezende Carvalho, que foi recusado.

Cabe um registro às filigranas de Francisco Amendola da Silva, como exercício de uma textura.

O jovem José Claudio conseguiu, com desenhos normais, um estímulo no premio de aquisição obtido. Há nisso, sem dúvida, um perigo. A juventude nem sempre deve ser premiada — os exitos fulminantes e o seu reconhecimento têm sido contraproducentes. José Claudio está no principio e tem muito que trabalhar.

Aldemir Martins, sempre habilissimo em suas variações, conseguiu um pequeno premio de aquisição. E sempre alguma coisa na fase culminante que o desenhista está vivendo.

Para Yolanda Mohalyi, o Juri de Seleção foi certamente censurado pelo Juri de Premiação. Nem uma aquisição, por menor que fosse, ocorreu o trabalho honesto e bem conduzido dessa artista, cujas litografias se colocam como um trecho de tecnica admiravelmente realizado na gravura brasileira.

A escultura brasileira está numa fase de perplexidade — acellou-se um trabalho de Agnaldo dos Santos, "Pilando dende", realmente mediocre sob o angulo do documento primario em que devemos colocá-lo. José Pedrosa traça volumes que apenas no passaro de metal se apresentam em concatenação defensável. De Moussia Pinto Alves, o "Espirito Santo" é uma peça de interesse. Zella Salgado somente em "Aglas", marmore de bom acabamento, merece menção.

Isolado, com três peças diferentes, mas todas brilhantemente realizadas, Bruno Giorgi defende a posição da escultura brasileira, com a sábia dosagem plastica que a sua experiencia lhe deu e que lhe permite usar os ritmos com uma liberdade admirável, nas ondulações da grande esfinge, ou no hieratismo estatico e solene dos guerreiros, e ainda no dinamismo das outras figuras.

Escultura de Bruno Giorgi

Artes plásticas

Ainda a secção do Brasil

Tratando de aspectos da Secção do Brasil, na IV Bienal, deixamos de mencionar quatro pintores e um escultor que poderão agastar-se com a falta de uma citação, quando nosso intento era falar sobre todos os aceites. Trata-se de um lapso, pois a secção se mantém equidistante, á procura de qualidades.

Entretanto, em Mavignier, em Teresa Nicolau, Ione Saldanha ou em Danilo Di Prete — trata-se, no lapso, destes pintores — sempre teríamos de formular nossas restrições ao Juri e aos trabalhos expostos. No primeiro caso, o Juri aceitou dois trabalhos em que se reúnem "Três centros e duas figuras" e "Formas plásticas", que, por estarem muito distantes um do outro, não parecem pinturas do mesmo autor. Mavignier poderia, no segundo andar da Bienal, verificar com Muche, na representação da Alemanha, o que se pode fazer com aquela sua tentativa dos três centros e duas figuras. Quanto ao negro "Formas plásticas", fica para ser pintado e o Juri sofreu uma injunção perniciosa ao aceitá-lo.

Os dois quadros de Teresa Nicolau se repelem. São "Favelas", ambos, o que não se contesta. A preferencia do Juri poderia navegar de uma para outra. Admitir as duas é exageradamente favoravel á jovem artista, desde que seu achado de inacabar o quadro naturalista não deveria passar de uma tentativa. A repetição, a duplicação, é que são coisas sem cabimento. Um só trabalho de Ione não exemplifica o que a pintura está fazendo, e é pouco significativo.

Quanto a Danilo Di Prete, esta contribuição nos parece a mais desagradavel que até agora vimos de sua autoria. O primeiro premio, na primeira Bienal, porém, conta com a sua estrela e a sua pintura, toda interplanetaria, adquire uma atualidade de noticiário. "Magia cósmica", "Novo astro" ou "Cesto cósmico", não se sustentam nem na tela nem no espaço que pretendem. Nada acrescentam assim á obra de arte, na Secção Brasil.

A escultura de Mario Cravo, "São Jorge", cabe exatamente onde a colocaram pelo preenchimento de um espaço entre abstratos e gravuras — é uma forte realização, que atesta com um só exemplar, infelizmente, a presença desse pesquisador incansavel da Bahia.

"Retrato", foto de Julio Trobo, do Uruguai

SALÃO FOTOGRAFICO — Inaugurou-se ontem, na Galeria Pres-tes Maia, o XVI Salão Internacional de Arte Fotografica de São Paulo, promovido pelo Foto Cine Clube Bandeirante. Trata-se de uma exposição que é mundialmente conhecida e a ela dão seu apoio entidades fotograficas e amadores de todas as partes do mundo. Este ano mandaram seus trabalhos concorrentes de 22 países num total aproximado de 2.000, tendo sido seleccionados 250 para figurarem na referida mostra, a qual ficará aberta a partir de hoje, até o dia 31 do corrente, das 10 às 22 horas, para visitaçáo publica.

Aspectos da Secção do Brasil na V Bienal de São Paulo

A pintura brasileira, nas imediações da década de 60, eis o que deveria nos apresentar o quadro aberto pela secção do Brasil, na V Bienal. Apressemos, contudo, em delimitar o quadro: apresentam-se os artistas que bem o entenderam, e também se submeteram a uma seleção, entregue a todas as contingências, qualidades e falhas de um júri de formação heterogênea, com os seus inevitáveis "parti-pris" e idiossincrasias. Portanto, o quadro possui as qualidades mais "aproximativas" do que totalmente representativas. E' desse ângulo das características fundamentais que vemos, mais uma vez, desbordarem os índices de nossos gráficos e plásticos. A insuficiência demonstrativa situa-se a partir da escultura, tão precária, que nem sequer pode ser considerada objeto de interesse, para o júri de premiação. Noutra ocasião abordaremos.

Do figurativismo ao abstracionismo, passando pelos abstratos geométricos, que desprezaram qualquer medida pessoal, a pintura brasileira, desde o prêmio dado a Manabu Mabe, a bela apresentação de Yolanda Mohalyi, até o grupo dos estruturalistas, com Aloísio Magalhães, Douchez, Rissone, Paulo Chaves, busca soluções no equilíbrio estável da composição, de que se distancia uma das maiores esperanças da pintura paulista, Maria Leonina. Isola-se Antonio Bandeira, com o seu construtivismo bem informado sob o pigmento de que fez uma certa maneira, afirmativa de personalidade.

Pormenorizando, Yolanda Mohalyi é a artista melhor representada na V Bienal, o que lhe ocorreu também na IV. Deveria, entretanto, ser Manabu Mabe, a quem o júri prestou na seleção o desrespeito de eliminar seus trabalhos, o que não impediu a brilhante afirmação que permaneceu, mas não dá, para o leigo, qualquer impressão de unidade. A representação de Mohalyi é contínua e dotada de unidade. Já lhe aconselharam a que deixasse as vantagens da técnica mista, que tornam tão empolgantes os seus "territórios de fascinação".

Manabu Mabe, em cada um dos seus trabalhos, completa as possibilidades que a estrutura inicial lhe fornece, com uma pintura em que se colocam as mais

"Pedago de luz", tela de Manabu Mabe, prêmio de melhor pintor nacional

ela também favoreceu a falsa impressão.

Quase triplicando o número de pinturas brasileiras, a V Bienal, em relação à IV, permaneceu sem nos fornecer o quadro maior da nossa pintura atual. Fragmenta-se nas grandes incertezas em que o júri e o comparecimento se enredaram. O quadro poderia ser melhor.

A sala especial de Portinari, como retrospectiva é insuficiente; no balanço da atualidade da obra do pintor muita coisa talvez não passasse pelo crivo do júri.

Quase todos os nomes aqui destacados, na gráfica, apresentaram-se em S. Paulo, durante 1958 e 1959, sendo a última Edith Behring, cujas qualidades, há pouco eram postas em relevo nestas colunas. Ana Leticia, que já não é mais esperança, apresenta-se bem, e Maria Bonomi figura com destaque. Arnaldo Pedrosa d'Horta e Rossini Perez, em técnicas diversas de gravura, chegam a estagios apreciáveis. Servulo Dourado, Hedwig

Ziegler, Vera Bocaluva, João Luis Chaves, requerem menção. Fayga Ostrower situa-se isolada em sua série de trabalhos, na alta posição que conquistou em nossa gravura, como um dos seus grandes nomes.

Entre os nomes exponenciais do desenho, Fernando Lemos mantém a sua pesquisa num terreno plástico de variações fortemente marcadas. Abelardo Zúñiga não identifica ainda uma unidade suficiente.

De toda a forma, sem mencionar todos os nomes, a gráfica,

gantes os seus "territórios do fascinação".

Manabu Mabe, em cada um dos seus trabalhos, completa as possibilidades que a estrutura inicial lhe fornece, com uma pintura em que se colocam as mais depuradas adequações de cor à forma e ao espaço ocupado, numa imaginosa função do pincel acompanhando a visualização toda instintiva, desdobrando lentamente as notas mais ativas nas variações determinadas por uma escolha que tem tudo de vivo, sensível e sensual. Manabu Mabe não está acompanhado por nenhum outro pintor.

Antes de continuar, prestemos uma homenagem a um grande ausente desta Bienal, o artista Fernando Odrizola, inteiramente eliminado pelo júri de seleção, o que afastou do conjunto uma contribuição da imaginação surrealista, insubstituível.

Em compensação, a colocação dos chamados "concretos" ocupa vários metros preciosos da Bienal, e na realidade pouquíssimo adiantamento, no caso em que as "variações geométricas" raramente deixam entrever qualquer sensibilidade, qualquer participação, qualquer presença. No conjunto da demonstração concretista, sob os nomes de Porto, Barsotti, Pape, Charoux, Clark, Cordeiro ou Flaminghi, a questão não deixa de ser a mesma, pois não há possibilidade de um desvio do "impasse". A ramificação a que pertencem os concretos é positivamente o galho mais seco do abstracionismo.

No outro extremo, encontram-se os figurativistas de tendência ingenua, que desta vez não se apresentam nem por um elemento saído das grandes matrizes dos que "aprenderam sem se ensinar" — na linha de Heitor dos Prazeres, de Djanira, de Antonio José da Silva — nem um caso de inocência mesmo, com a sua originalidade nova. Então, não há o elemento capaz de produzir impressão, a não ser ao turismo apressado do ministro André Malraux, em busca do exótico a qualquer preço. Sem dúvida, incluíram os organizadores da seção brasileira, entre os ingenuos, o nome de Brennand, o que não caberia, de maneira alguma, e daí a incorrencia de faeces confusas. Mas como a expressão cruda de Brennand permaneceu menos limpa e menos cultivada,

ser melhor.

A sala especial de Portinari, como retrospectiva é insuficiente; no balanço da atualidade da obra do pintor muita coisa talvez não passasse pelo crivo do júri.

Há, então, no grafismo, a parte melhor da exposição? Sem dúvida, ainda podemos responder que sim, com exclusão dos "geométricos", já citados na parte anterior, pois não há que distinguir entre nanquim, gravura, esmalte ou óleo da corrente.

A Luis Piza, com brilhante execução, pôs-se à frente da gravura nacional, o que é uma opção respeitável para um júri. Não menos o é a escolha do desenho de Grassmann, o único desenhista nacional em que o júri poderia encontrar, no intuito de uma coerência de premiação, as qualidades do grafismo de Cuevas, o jovem mexicano escolhido para o melhor desenhista estrangeiro.

Efetivamente, a gráfica ainda está em apogeu qualitativo bem acima das demais técnicas, e nesta Bienal deve-se conferir também ao desenho essa significação. O júri decidiu bem por Grassmann, também premiado na Bienal de Paris, e Aldeir Martins, que se apresenta com notável contribuição na Bienal, não escureceu no Salão Nacional de Arte Moderna, onde foi galardoado com o Prêmio de Viagem, da maior importância para ele, e que se fazia uma necessidade em seu caso.

Pedroso d'Horta e Rossini Perez, em técnicas diversas de gravura, chegam a estagios apreciáveis. Servulo Dourado, Hedwig

mantém a sua pesquisa num terreno plástico de variações fortemente marcadas. Abelardo Zaluar não identifica ainda uma unidade suficiente.

De toda a forma, sem mencionar todos os nomes, a gráfica, gravura e desenho, continuam fundamentando uma possibilidade de desenvolvimento para as nossas artes plásticas. O quadro que está aqui apresentado não é, também, completo, quer pela ausência de algumas expressões, quanto pela eficiência dos exemplos, caracterizadores das etapas percorridas.

Elos de uma cadeia

GERALDO FERRAZ

A pós a "Documenta II" de Cassel, reunida no ano passado (pintura e escultura depois de 1945), após a Bienal de Veneza que ainda recebe a visita e a crítica, estamos a um ano apenas da VI Bienal de Arte Moderna de S. Paulo, que mais diretamente nos interessa, a cujos destinos nos achamos ligados, e de que depende, neste Hemisfério, a autoridade do balanço a dar ao movimento artístico contemporâneo. Mas se em Cassel e em Veneza as verificações foram mais incidentes no plano atualizador, um público brasileiro e um público latino-americano (a Bienal de S. Paulo é um motivo turístico também não obstante o seja apenas em sugestão e teoria, eventualmente traduzida em chamariz continental), ainda terá a apreciar a emocionante história do movimento, de que a participação de algumas dezenas de "fauves" da França já é uma promessa. Nessa motivação histórica, não resta dúvida de que a presença de Van Gogh, na V Bienal, se constituiu num ponto extremamente alto da oportunidade realizada.

No comércio cultural que a Bienal compreende, passível de tantos equívocos, dada, exatamente, essa contingência da exemplificação histórica na confrontação com a outra história, a que estamos vivendo, não possuímos, mesmo na pretensão de reunir-se o interesse continental em S. Paulo, uma densidade de espectadores, de apreciadores ou de consumidores, em artes, capaz de conciliar os extremos e avaliar, devidamente, o esforço de um projeto, as intenções de um planejamento, que, fazendo da Bienal paulista um repertório mais completo, por isso mesmo se coloque acima das seções que na Europa sirvam ao esclarecimento do instante fugaz que precede o amanhã. E então os autores do projeto devem correr os riscos, e aproveitar o máximo das possibilidades didáticas, sem considerar e sem temer as correlações fáceis de ser estabelecidas, quando o curioso examina os resultados de Cassel ou de Veneza — um pertinente trabalho de esclarecimento deve ser levado a cabo, a fim de que se restabeleça o pensamento tão humilde e tão claro de Van Gogh: "Não somos mais do que os elos de uma cadeia".

E voltamos a Van Gogh... Em Londres, uma exposição de Picasso inaugurada neste mês de julho, marca o ponto mais alto da situação artística a que é convocada a imensa capital — esta numerosa exposição se confirma, na propaganda turística, como uma das atrações da Inglaterra em julho-agosto. Do envoltório biográfico, este julho de 1960 — há setenta anos da morte de Van Gogh, o solitário ("sede de insucessos que durará toda a nossa existência", como ele escrevia) — entrega ao artista de "Guernica", quase octogenário, mais um fulgurante momento de sua glória em vida. E' o contraste, mas um contraste mais ponderável ainda pelo culto mantido em torno de Van Gogh, de que se fez, na primavera parisiense, uma imensa movimentação nas salas do museu Jacquemart-André, onde a exposição Van Gogh chegou a inspirar a um dos críticos que a estudaram o registro surpreendente de que a multidão parecia "mais faminta de 'faits-divers' que de pintura", ao acompanhar nas fotografias que forravam a legenda recordada, em torno dos quadros, os pormenores da existência desse "suicidado da sociedade", na lontanante verificação do estudo de Artaud.

Há setenta anos precisamente (29 de julho de 1890), e talvez daí a obsessão, persistente, Van Gogh mergulhava na sua grande noite... Sim, voltamos a Van Gogh, ao seu livro das cartas, um dos grandes livros "involuntários", como se costumava dizer, escritos por um artista, porque ele compendia, tanto ou mais entranhadamente do que os seus dois companheiros, Cézanne e Gauguin, a necessidade profunda de produzir e a inserção do infinito na obra de arte, princípios de uma tese esquecida de Leo Ferrero, e, mais do que os outros, olhava, com seus olhos desesperados, a possibilidade, o devenir da arte, futuro tão belo e tão jovem, que lhe inspirava, então, toda a serenidade. E' nesse futuro que estamos caminhando; mas, ainda agora como, então, em julho de 1890, uma certa visão do mundo não nos afasta desse quadro dos corvos sobre o loiro trigo, sobre a terra da estrada. Não somos homens satisfeitos com a

fora da Alemanha, os "fauves" reapareceram várias vezes; se tecnicamente ficaram mais à superfície, o problema do visível que o processo artístico deve resolver, muitas vezes, foi atingido em seu amago por meios que se verificaram tanto no movimento "fauve" quanto no expressionismo; aliás, nenhum mais próximo, cronologicamente, um do outro. O grupo da Ponte (Heckel, Kirchner, Pechstein, Rottluff), de 1905, coincide com essa primeira manifestação dos franceses do Salão de Outono de 1905, embora só crismados em 1906 no mesmo Salão, pela brincadeira de Louis Vauxcelles, referente às feras em torno de Donatello... Os "fauves" voltam a um dos grandes princípios da pintura praticada por Van Gogh, a sensação colorística, a exaltação da cor. Se não há um programa, há uma derivação intencional, que abrange também os dados da estética sensual de Gauguin, essa transcrição de "Thaïti fidèlement imaginée". Naquele ano de 1906, morria Cézanne, o último dos três ramos divergentes do impressionismo. Gauguin insistira na crítica ao movimento dissolvido no pontilhismo do fim do século; suas palavras acerca da pesquisa visual que não considerava "o misterioso centro mental" justificam a conclusão paralela expressionista de Van Gogh, que queria "exprimir com o vermelho e o verde as terríveis paixões humanas". Matisse daria continuidade, quinze anos depois da morte de Van Gogh, a esse mesmo pensamento, já abrangendo a própria terminologia da turma da Ponte: "a expressão emerge da superfície colorida que o espectador, apanha inteiramente", e, assim, escreve Leymarie, resumindo o sensualismo dinâmico ("o choque de um espetáculo sobre os sentidos) disciplinado pela síntese ("condensação das sensações") e submetido à economia do quadro ("tudo o que não é útil resulta por isso nocivo").

Estávamos, então, nesse limiar da arte do futuro que os olhos de Van Gogh tentavam antever, e de que o público de hoje indaga, entre surpresa e temeroso de ser enganado, diante das provas da "Documenta II", das Bienais de Veneza, das Bienais de S. Paulo, indaga, sim, mesmo que não formule a pergunta, para onde vamos. A "Documenta II" ordenou a história em resposta, expondo um bronze de Matisse, de 1903 (talvez por ser o exemplo mais longínquo de que pode dispor), um Braque cubista de 1910; um Laurens de 1922; um Picasso cubista de 1913; "Les fenêtres sur la ville", de Delaunay, de 1912; um Franz Marc já abstrato de 1914; um quadro futurista de Boccioni da série das sínteses do dinamismo humano de 1913; um Chirico de 1917; um Léger de 1921; um Malevitch de 1914; um Nolde expressionista de 1915; outro também expressionista de Kirchner de 1913; um Rouault de 1935; um Kokoschka de 1910; um Schwitters de 1919; um Max Ernst de 1927; um Schlemmer de 1925 e ainda um Picasso de outra época, "Femme en pleurs" de 1937; mais numerosamente, a história da "Documenta II" se fez acompanhar pelos três líderes, Kandinsky, Klee, Mondrian. Essa vasta base, a que se acrescentaram, no campo da escultura dois mestres, Brancusi e Gonzales, explicariam, a bom entendedor, a pintura e a escultura depois de 1945, que foi o tema da exposição de Cassel.

Depois do Van Gogh da V Bienal (quantos se recordarão dessa introdução ao presente e ao futuro?), as dezenas dos "fauves" virão nos dar uma clareira maior, mais ampla, já no século XX. Mas ao frequentador da VI Bienal, como na "Documenta II", seria necessário emprestar-lhe o fio condutor, para o que se faz adequada uma parte do próprio acervo do Museu de Arte Moderna, infelizmente ainda não marcado em serventia funcional, didática, pela falta de uma coordenação catalogada suficiente, como agora parece que é pensamento estabelecer.

A arte contemporânea conta com fatores de divulgação e de exemplificação, os mais eficientes, quais sejam a fotografia, a gráfica das reproduções, o cinema. Se se quiser trabalhar por um desenvolvimento que mereça o nome, capaz de nos dar a singular significação de elos da imensa cadeia, entre artistas e consumidores de arte, as idéias precisam fazer funcionar os instrumentos de

na lancinante verificação do estudo de Artaud.

Há setenta anos precisamente (29 de julho de 1890), e talvez daí a obsessão, persistente, Van Gogh mergulhava na sua grande noite... Sim, voltamos a Van Gogh, ao seu livro das cartas, um dos grandes livros "involuntários", como se costumava dizer, escritos por um artista, porque ele compendia, tanto ou mais entranhadamente do que os seus dois companheiros, Cézanne e Gauguin, a necessidade profunda de produzir e a inserção do infinito na obra de arte, princípios de uma tese esquecida de Leo Ferrero, e, mais do que os outros, olhava, com seus olhos desesperados, a possibilidade, o devenir da arte, futuro tão belo e tão jovem, que lhe inspirava, então, toda a serenidade. E' nesse futuro que estamos caminhando; mas, ainda agora como, então, em julho de 1890, uma certa visão do mundo não nos afasta desse quadro dos corvos sobre o loiro trugal, sobre a terra da estrada. Não somos homens satisfeitos com a ciência.

Dai o apelo a que atendemos para que a continuidade criadora não nos prive da grandeza que implica a libertação... "Nul n'a jamais écrit ou peint, sculpté, modelé, construit, inventé, que pour sortir en fait de l'enfer" (Artaud, "Van Gogh, le suicidé de la société", K éditeur, Paris, 1947).

A VI Bienal, aceitando e anunciando os "fauves", teria, certamente, de colocar ao seu lado as indicações compensadoras da história vivida; ao longo do processo expressionista, principalmente,

Depois do Van Gogh da V Bienal (quantos se recordarão dessa introdução ao presente e ao futuro?), as dezenas dos "fauves" virão nos dar uma clareira maior, mais ampla, já no século XX. Mas ao frequentador da VI Bienal, como na "Documenta II", seria necessário emprestar-lhe o fio condutor, para o que se faz adequada uma parte do próprio acervo do Museu de Arte Moderna, infelizmente ainda não marcado em serventia funcional, didática, pela falta de uma coordenação catalogada suficiente, como agora parece que é pensamento estabelecer.

A arte contemporânea conta com fatores de divulgação e de exemplificação, os mais eficientes, quais sejam a fotografia, a gráfica das reproduções, o cinema. Se se quiser trabalhar por um desenvolvimento que mereça o nome, capaz de nos dar a singular significação de elos da imensa cadeia, entre artistas e consumidores de arte, as idéias precisam fazer funcionar os instrumentos de que dispomos, saindo de um plano estatico, para eliminar os obstáculos da indiferença e do registro de rotina. Só essa formação de um publico, do contingente produtor de arte, em escala quantitativa e qualitativa, poderá dar sentido ao instante que vivemos, a este futuro de que falava Van Gogh, aqui pragmaticamente comemorado. A serenidade, pela libertação do homem, para o que se não temos fé nas deambulações científicas, ainda a mantemos nas fontes ativas da imaginação criadora.

Em Cassel, na exposição internacional de arte "Documenta II", realizada nos salões do Museu Friedericianum, o professor Ung No Lee, pintor coreano, diante de um quadro de Kandinsky

Balanço crítico da participação do Brasil na VI Bienal do MAM

Incluiu a VI Bienal, na sua programação comemorativa, uma série de salas dedicadas a artistas premiados nas Bienais anteriores, desde a primeira. As salas teriam um caráter amplo, de retrospectiva ou de coleção exemplificativa. Nesse sentido, parecemos, saberia seguir um caráter antológico e não uma orientação de "mostrar tudo", que foi a que se verificou em três salas: a de Goeldi, a de Volpi, a de Milton Dacosta. Mesmo para o caso de Goeldi, uma seleção seria interessante; e Goeldi foi um artista erudito, trabalhado por uma experiência consciente de seus meios. Não se dá o mesmo com Volpi, a quem uma intuição gulosa, do quase "finger-painting", para a sua pintura de hoje, com que chegam a entusiasmar-se até os concretistas e os neoconcretistas. Rigorosamente, não caberia a Bienal reunir 20 trabalhos de Volpi, para chegar a esse resultado que apresenta, e que vai em detrimento da própria obra de Volpi. Milton Dacosta poderia, também, selecionar mais e melhor. Uma supervalorização dada pelos que o acompanham em suas trajetórias, tornou impossível uma autocrítica na organização da Sala, que, afinal, não seria uma demonstração de força, mas uma homenagem prestada aos artistas pela Bienal. Daí, nessas três salas especiais, diminuir-se muito do que realmente valem.

Desenhistas, é Grassmann quem melhor se realiza. Apresentando apenas desenhos de uma série "O cavaleiro e outros temas", com 20 trabalhos somente, o artista que José Roberto Teixeira Leite apresenta, numa sintética mas brilhante introdução, faz de sua sala um dos lugares em que a Bienal explode a sua demonstração de qualidade e de originalidade.

Caribé também apresenta os seus títulos, e com 11 desenhos nos dá conta do que tem sido a sua "naturalização balana", o seu esforço notável de captação ecológica e humana, na área dos Brasil em que se fixou.

Lívio segue o critério biográfico. Salva-se o artista como sempre pela sua generosa espontaneidade na conquista de uma expressão, o que nele se deu em condições as mais adversas. Daí esse travo que permanece ao longo de sua obra. Aldemir Martins seguiu outro caminho: pouco, mas em grande formato, e num artista que fez e obteve to-

do o que é através do figurativismo, não o representa esse limiar abstrato em que hoje ingressa.

Fayga Ostrover preferiu, como Grassmann, apresentar-se bem, e assim a sua sala guarda homogeneidade e qualidade. Dá bem um balanço dos seus dois últimos anos de trabalho, em que um aparentemente lento progresso se vai desenvolvendo.

A exposição de Arnaldo Pedroso d'Horta é antológica, porque dispensa os apelos de sua história em pesquisas — pode-se discordar de uma ou de outra peça, como coleção qualitativa, mas o conjunto demonstra o trabalho de Arnaldo.

Singularmente, entre todas as salas especiais do Brasil, Danilo di Prette apresenta a mais bela coleção de trabalhos, a mais harmônica e una. Não se trata de uma retomada de posição; considera-se errado que o "fim" de 1951 esteja aí, mas também esse quadro. Premio do Melhor do Brasil na I Bienal, alesta, põe em relevo, comprova a notável evolução de di Prette, aos seus quadros das preocupações cósmicas. E o resultado do conjunto se faz simplesmente admirável. Cabe-nos reconhecer e proclamá-lo.

SEÇÃO GERAL: Brasil

Impõe-se, primeiramente, num caso que é nosso, com a Seção do Brasil "sala geral", indagar se é válida a presença da "pesquisa" entre os trabalhos definidores da Bienal. Sob um certo aspecto, mais amplo, responderíamos negativamente. Bienal não é para expor pesquisas. Na sua transitoriedade, a pesquisa serve unicamente ao artista, em primeiro lugar — aos artistas em segundo lugar. Na hiperaceleração da história que é a lei do Presente, como observa Restany, a pesquisa nasce e morre, ou nasce e permanece. Não se qualifica mais como pesquisa um Burri, nem, imediatamente ao seu lado, na Seção Geral do Brasil, Cyro del Nero, quadro 79 "Pintura 1961", devem ser considerados pesquisa. A pesquisa é a de Caciporé Torres, a de Abraham Palamnik (caixa com aparelhagem elétrica), colocada em artes plásticas... A pesquisa é a de Luís Sacilotto, com as suas "concreções", em alumínio, que, positivamente, representam, a nosso entender, uma inutilização da esperança que este artista dum grupo desfeito ("os 4 expressionistas"), nos apresentava até os "19 pintores", de 1947. O esforço de Sacilotto reduz-se em inutilidade.

De um ponto de vista afirmati-

al, quadros, em outra escala, nos dão melhor Mabe. O artista procura estabelecer uma autocrítica ao que faz, em benefício de sua pintura, pois não cogitamos aqui dos efeitos de aquisição.

Bonadei apresenta apenas pesquisa nesta Bienal. Flexor luta por arcondicionar a explosão cósmica. Maria Leontina "volta" ao seu colorido, e isto é uma alegria para os que reencontrem a admirável visualizadora que ela sempre foi, distraída tanto tempo por veredas construtivas que não ultrapassaram os seus jogos de luz de interiores e naturezas-mortas.

Lula traz-nos suas transcrições do Nordeste, ecológicas e vivas, até um colorido de "oce de gola" vem aí, enquanto Boese domina, com uma solene maestria, o colorido mais "psicista", embora vá mesmo ao abstrato. É uma pintura séria a de Boese.

PINTORES MAIS JOVENS

Aloisio Magalhães assinala melhor no seu "Imago" verde uma composição bem decorativa, como é de seu temperamento. Sheila Brannigan é a pintora tachista de mais força. Domenico Lazzarini mostra-se com o desenvolvimento normal de sua pintura graficamente sustentada. Leopoldo Raimo encontrou seu caminho — é um caso que está afeto ao próprio artista; na linha em que vai parece-nos estar o fim de possível cristalização de sua pintura. Wega Nery Comas Pinto tenta a pintura tachista, o que deixa longe a prudente desenhista que sempre foi; mas está no princípio. Lolo Faria nada acrescenta com "A irre-mediável perda". Fukushima, bem equilibrado, e Flavio Shiro Tanaka na mesma altura com outros elementos. Glaucio Rodrigues precisa limpar a sua fatura. Anatol Wladyslaw com a pintura em preto e azul (no 4). Raimundo permanece com suas paisagens desoladas, há um empenhamento em sua composição, que atinge o sentido poético. Tomie Ohtake ainda não saiu de seu "impasse". Há de lá apenas um quadro que dá alguns indícios. Do quê?

Raimundo Nogueira se apresenta bem, com seus títulos cheios de invenção.

Não devem ficar sem citação embora "pesquisa" os dois trabalhos de Henrique Oswald. Pesquisa também num rumo bem definido, mas alheado ao problema da criação artística, a série de colagens de Teresa d'Amico. Iarelli (Thomas), permanece em suas motivações despojadas, seguido por Eleonore Koch.

Edith Behring, Ana Letícia, Arthur Luis Piza, Hansen comparecem com pequenas modificações. O mais trabalhado tratamento é o que apresenta Luis Piza. Isabel Pons recebeu o Prêmio de Gravura do Brasil.

ESCULTURA

Poucas seções apresentaram esculturas na Bienal, mesmo em referência às seções européias. Há uma falta enorme de esculturas. A Bienal malogrou nesse ponto.

A seção brasileira, onde há de tudo, desde as armações de dobradiças até a dobradiça o principal elemento desta escultura, a que dona Ligia Clark chama "bichos" e "não bichos", como se isso fizesse diferença, até o "bom-bril" de Caciporé e mesmo as "pedras com socos" de Jackson (cuja apresentação cabe ao Juri de Seleção numa das mais clamorosas subordinações desta Bienal), a seção brasileira possui o melhor Mario Cravo já apresentado em qualquer Bienal, o que se deve considerar em oposição ao julgamento de formador do Juri Internacional que premiou as dobradiças de Ligia Clark. Segue-se Vangi, que está em forma, mas seria em nosso entender mais artístico nos pequenos formatos. Felícia Leirner se situa à altura de uma das faces de Alicia Penalba, a argentina que recebeu o Prêmio de Escultura Internacional. Porém, não se acomodou num hieratismo sem qualquer frequência, por demais simplificado, sendo simples. Noutro extremo, é a "cil" a formulação de Amílcar de Castro.

Entre a rampa e a sala de Boudin, dois painéis de Guignard nada acrescentaram à Bienal, como não acrescenta a sala de Boudin, sendo como referência histórica que o tempo esgarçou. Boudin, organizado com material da casa, ainda é considerado sala especial do Brasil.

G. F.

ecológica e humana, na área dos Brasis em que se fixou.

Lívio seguiu o critério biográfico. Salva-se o artista como sempre pela sua generosa espontaneidade na conquista de uma expressão, o que nele se deu em condições as mais adversas. Daí esse travo que permanece ao longo de sua obra. Aldemir Martins seguiu outro caminho: pouco, mas em grande formato, e num artista que fez e obteve to-

taixa com aparelhagem elétrica, colocada em artes plásticas... A pesquisa é a de Luís Sacilotto, com as suas "concreções", em alumínio, que, positivamente, representam, a nosso entender, uma inutilização da esperança que este artista dum grupo desfeito ("Os 4 expressionistas"), nos apresentava até os "19 pintores", de 1947. O esforço de Sacilotto redonda em inutilidade.

De um ponto de vista afirmativo, a pesquisa de um artista da importância de Franz Krafchberg é válida — ele aí corre todos os riscos de sua carreira. O público recua diante do feio, sem compreender que ele deve enriquecer o artista em sua expressividade.

Entre os grandes nomes brasileiros em pintura, desta Bienal, Antonio Bandeira, Yolanda Mohaly, Ivan Serpa, Manabu Mabe, Maria Leontina, Flexor, Bonadei, Lula, Boese. Incluem-se com trabalhos de diferenciados valores. Bandeira com a sua força, o seu lirismo transbordante — o emprego das pequeninas contas seria um reforço expressivo? Responderíamos que não. O tempo dirá. Entretanto, a arte de Bandeira nos parece bem acima da arte de Iberê Camargo (Prêmio de Pintura-Brasil, desta Bienal), como igualmente está acima do premiado a pintura de Yolanda Mohaly, em que um equívoco, que não deve ser levado em conta, faz aproximações desses elos admiráveis com o de Poliakoff. Se a comparação só faz honra a Yolanda, não é contudo uma comparação legítima. Como Yolanda, Ivan Serpa inova: mas inova vigorosamente, como tão decidida se mostrara a sua repulsa ao seu recente passado (concretista), no Salão Nacional de Arte Moderna e posteriormente no MAM do Rio de Janeiro. Sua tempera se atira impressionantemente nos largos espaços; uma explosão vital se cristaliza nesses painéis, fugindo às limitações do cavalete.

O impulso libertador marca também as pinturas de Firmino Fernandes Saldanha, de Frank Schaeffer (guaches), e de Manabu Mabe. Neste último caso, poderemos incluir em "pesquisa" os grandes formatos, pois, aqui mesmo na Bienal, com seus títulos cheios de invenção.

Não devem ficar sem citação embora "pesquisa" os dois trabalhos de Henrique Oswald. Pesquisa também num rumo bem definido, mas alheado ao problema da criação artística, a série de colagens de Teresa d'Amico. Iancelli (Thomas), permanece em suas motivações despojadas, seguido por Elenore Koch.

Além de tudo isso, há o grupo dos concretistas e dos neoconcretistas, todos eles perto da verdade... Os pintores deveriam deixar de pintar, desde que negam o quadro — não haveria melhor maneira de negá-lo, nem mais eficiente, nem mais eloquente do que abandonar a pintura. Há um caso ilustre, que é o de Geraldo de Barros. Se em Waldemar Cordeiro ainda pinta, é que sua reconversão é possível. O artista dos "objetos ativos" insiste em suas maneiras, e no "trompe l'oeil" que descobriu, Barzotti requinta. Alguns, nem é preciso citar.

Há jovens esperanças perdidas, como o caso de Ivan Freitas, que tem pinturas melhores do que na Bienal. Hiroyuki Kawano emerge com suas possibilidades. Paulo Chaves permanece arui, mas não se destaca. Vera de Sant'Ana se apresenta sem relevo.

ARTES DO DESENHO

Wladyslaw venceu o Prêmio de Desenho do Brasil, na mesma semana em que realizava na Astreia uma exposição com desenhos muito melhores. Fernando Lemos marca uma abstração de uma severidade negativa. Raulo Cenini melhora. Odila Mestreiner insiste nos seus formatos depois de ter descoberto uma boa fórmula. Embora pintura, as qualidades de um jovem como Moriconi, parecem-nos melhor incluídas em desenho. Desenho predomina também na escultura experimental de Mounia. Desenhista o gravador Samico, que aparece como revelação ao lado de Moravia Bethiol, moço gravador do Snt. Esmeraldo, Perez, na ponta-seca, Vera Mindlin, De Lamonica, Miriam Chilverini, Erax Dias, já compõem outra geração.

Aparelhos domésticos FAET

GRILL WAFFLE
— a última palavra em
conforto para o lar!

SABÃO DE
PIRÓPOLIS, 247
RIO DE JANEIRO

Mais de 30 anos produzindo
artigos de qualidade!

A VENDA NAS BOAS CASAS

- ⁱ ALMEIDA, Paulo Mendes de. *De Anita ao museu*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- ⁱⁱ AMARAL, Aracy. *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira (1930 - 1970) Subsídios para uma história social da arte no Brasil*. São Paulo: Nobel, 1987.
- ⁱⁱⁱ AMARAL, Aracy. *Projeto construtivo brasileiro: 1950 - 1962*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977.
- ^{iv} BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo – vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. Rio de Janeiro: FUNARTE, Instituto de Artes Plásticas do Brasil, 1985.
- ^v COCHIARELE, Fernando e GEIGER, Ana Bella (org.). *Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta*. Rio de Janeiro: FUNARTE/Instituto de Artes Plásticas do Brasil, 1987.
- ^{vi} *As Bienais no acervo do MAC*. São Paulo: MAC USP, 1987.
- ^{vii} GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. *Sérgio Milliet, crítico de arte*. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1992.
- ^{viii} MILLIET, Sérgio. *Diário Crítico de Sérgio Milliet*. Introdução de Antonio Candido. São Paulo: Martins/EDUSP, 1981.
- ^{ix} ARANTES, Otília Beatriz Fiori. *Mário Pedrosa - itinerário crítico*. São Paulo: Página Aberta, 1991.
- ^x FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *50 anos de Bienal de São Paulo – 1951-2001*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2001.
- ^{xi} Vale notar que, até o presente momento, a trajetória e produção crítica de Geraldo Ferraz foi muito pouco estudada. Encontrou-se, apenas, um estudo sobre a crítica em arquitetura de José Tavares de Correia de Lira, intitulado “Crítica modernista e urbanismo: Geraldo Ferraz em São Paulo, da Semana a Brasília”, XI Encontro Nacional da Associação Nacional de Pós Graduação e Pesquisa em Planejamento Urbano e Regional (ANPUR), 2005 e um estudo sobre a produção em crítica literária de Heloisa Pontes, intitulado *Destinos Mistos: os críticos do Grupo Clima em São Paulo (1940-68)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- ^{xii} O manifesto continha o seguinte texto: "Nós, artistas plásticos abaixo-assinados, apresentaremos no próximo Salão Nacional de Arte Moderna, a se realizar de 15 de maio a 30 de junho desse ano, os nossos trabalhos executados exclusivamente em preto e branco. Essa atitude será um veemente protesto contra a determinação do governo de manter proibitiva a importação de tintas estrangeiras, materiais de gravura e de escultura, papéis e demais acessórios essenciais ao trabalho artístico; proibição esta que consideramos um grave atentado contra a vida profissional do artista e contra os altos interesses do patrimônio artístico nacional".
- ^{xiii} ALMEIDA, Paulo Mendes de. *De Anita ao museu*. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 47.
- ^{xiv} ALMEIDA, Paulo Mendes de. *De Anita ao museu*. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 47.
- ^{xv} Sobre este episódio, Gil, Maria Lucia de Godoy. *Trajetória cultural de Quirino da Silva* (dissertação de mestrado). São Paulo: USP, 1992.
- ^{xvi} ALMEIDA, Paulo Mendes de. *De Anita ao museu*. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 46.
- ^{xvii} Sobre a presença de Alexander Calder no Brasil, verificar pesquisa de Roberta Saraiva, *Calder no Brasil*, 2006.
- ^{xviii} ALMEIDA, Paulo Mendes de. *De Anita ao museu*. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 47.
- ^{xix} ALMEIDA, Paulo Mendes de. *De Anita ao museu*. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 47.
- ^{xx} AMARAL, Aracy. *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira (1930 - 1970) Subsídios para uma história social da arte no Brasil*. São Paulo: Nobel, 1984. p.229. A autora completa: “Já se renunciara essa polêmica, conforme se viu, por ocasião da premiação de Mário Gruber na ‘Exposição dos 19 Pintores’, em 1947. Mas é a partir de novos eventos que surgem tanto no Rio como em São Paulo (...) que os ânimos se acirram na definição de posições em defesa do realismo, bem como na abertura no abstracionismo, que parece invadir, a galope, o meio artístico local.”
- ^{xxi} Aldemir Martins em depoimento à autora, 2002.
- ^{xxii} Posteriormente, em 1961, as obras do acervo MAM-SP foram doadas, por Ciccillo Matarazzo, ao Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.
- ^{xxiii} Sobre a presença de Max Bill, relembra Alexandre Wollner em depoimento à autora, em 2002: “O Léon Degand, [que era] belga também, mas francês de adoção, foi o primeiro diretor do Museu de Arte Moderna, e ele trouxe uma exposição da arte abstrata francesa em 49, e em 50 o Bardi faz outras exposições inclusive esta do Max Bill, sendo que o IAC (Instituto de Arte Contemporânea) é fundado em 50. Então, você vê, tudo isso está acontecendo. O Léon trouxe Paris, mas o Bardi trouxe tudo que acontecia na Europa. Trouxe inclusive uma exposição completa do Max Bill, que não fez exposição em lugar nenhum naquele momento, só no Brasil, com esta exposição retrospectiva, com toda a prática de Max Bill. E ele não era só pintor, era escultor, cartazista, gráfico, teórico”.
- ^{xxiv} MILLET, Sergio. “Pontos nos iis”. São Paulo: *O Estado de S. Paulo*, 28.10.1948, que tem contra resposta no seguinte texto: “Não pretendíamos voltar ao assunto se o Sr. Sérgio Milliet não tivesse concluído sua nota ‘Pingos nos iis’ com uma pergunta mais ou menos assim: ‘Não será mais útil sublinhar o que há de realização e malogro no abstracionismo ao invés de afastarmos sectariamente um deles?’. Feita a pergunta, teremos que responder e, assim fazendo, voltaremos forçosamente a algumas das afirmações expedidas ou deixadas em suspenso pelo autor de ‘Pintura quase sempre’. (...) Pois bem: diante dessas declarações, nunca poderíamos ter afirmado que o Sr. Sérgio Milliet é contra ou a favor do abstracionismo, nem o fizemos na crônica que teria motivado ‘Pingo nos iis’, o que pode ser constatado por ele desde que a releia com mais atenção. Apenas nos pareceu injusta sua ‘carapuça’ a Emiliano Di Cavalcanti através de sua afirmativa de que via com desgosto velhos companheiros de luta sustentarem contra os novos a fixação de uns tantos cânones absolutamente secundários. Aliás, não está explícito se esses novos o são na idade ou no conteúdo de sua pintura. Também não ficamos sabendo se serão eles Cícero Dias, Rebollo ou Aldo Bonadei. Sem dizer que o Sr. Sérgio Milliet era defensor do abstracionismo, discordamos dele, porém, em sua tentativa de ignorar uma grande exposição no instituto dos arquitetos, a exposição de Emiliano Di Cavalcanti.”, em MARTINS, Ibiapaba de Oliveira. “A academia

depois de 30 anos de pintura”. São Paulo: *Correio Paulistano*, 30/10/1948.

^{xxv} DEGAND, León (org. ABADIE, Daniel). *Abstraction, figuration: language et signification de la peinture*. Paris: Cercle d'Art, 1988.

^{xxvi} *Do Figurativismo ao Abstracionismo*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1949.

^{xxvii} Sobre este período comenta Aracy Amaral: “Ao se encerrar a polêmica exposição ‘Do figurativismo ao abstracionismo’, o Museu de Arte Moderna de São Paulo promoveu uma mesa-redonda com o tema ‘É a favor ou contra o abstracionismo?’, com a participação dos mais conhecidos críticos de São Paulo (como Luiz Martins, que disse ser o abstracionismo ‘arte de fim de cultura’; como Lourival Gomes Machado, ‘que não opinava contra ou pró, por ser um crítico e como tal não dispor ainda da necessária perspectiva histórica que possibilitasse um exame mais sereno da questão’), além, evidentemente, do organizador da exposição León Degand, e com a participação ativa de José Fernandes, Roland Corbusier, Oswald de Andrade Filho, entre outros.” Em: AMARAL, Aracy. *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira (1930 - 1970). Subsídios para uma história social da arte no Brasil*. São Paulo: Nobel, 1987, p.245.

^{xxviii} “Sua passagem do figurativismo festivo e lírico, com Bonnard, à abstração depurada de Mondrian e Max Bill, se processou aos poucos, seriamente, tendo ele, na fase ascética de transição, se escorado em Morandi, silencioso mestre das claridades profundas, úmidas e transparentes. Esse amarelo cerca-se preferentemente de preto e de branco, e isso pode, em parte, desvendar o seu mistério, ao lado da mensagem provavelmente afetiva e fisionômica que ele representou para o artista: o amarelo é agora utilizado como outrora, nos quadros figurativos de Almir, era o branco, quando, conforme o cânone impressionista, servia para criar na composição o desejado efeito metafórico da luz. (...) É monótona a insistência do amarelo? É ainda imprecisa essa pintura quanto às virtualidades de expressões mais profundas evidentemente latentes no artista? Possivelmente. Mas a imprecisão, a monotonia não são necessariamente indícios de pobreza. Muitas vezes, ao contrário, é sinal de uma personalidade mais complexa que necessita acumular dificuldades ao próprio desenvolvimento antes de desabrochar em plenitude. Almir Mavignier tem apenas 25 anos e é dotado de talento e de uma rara vocação para pintor.” Em: ALMIR MAVIGNIER (int. Mário Pedrosa). São Paulo: Museu de Arte Moderna, 1951.

^{xxix} PEDROSA, Mário. “Bienal de cá para lá”, in: *Política das artes*. Arantes, Otilia (org.). São Paulo: Edusp, 1995.

^{xxx} BELUZZO, Ana Maria de Moraes. *Waldemar Cordeiro: uma aventura da razão*. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea, 1986, p.15-16.

^{xxxi} MAMMI, Lorenzo. In: *Concreta '56 - a raiz da forma (cat. de exp.)*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2006.

^{xxxii} “No Brasil dos anos 40, o clube da imprensa era extremamente restrito, franqueado a umas poucas famílias eleitas. No Rio Grande do Sul, reinava o Correio do Povo, comandado pelo jovem Breno Caldas. No Paraná e em Santa Catarina, como em quase todos os outros Estados, não havia jornais importantes. (...) No Nordeste e no Norte, só tinha peso A Tarde, da Bahia, pertencente a família Simões, o Jornal do Commercio, de Pernambuco, controlados pelos Pessoa de Queiroz, e O Liberal, do Pará. Mas os grandes jornais brasileiros, os que realmente contavam, eram editados no Rio de Janeiro. O maior deles era o Correio da Manhã, o poderoso feudo de Paulo Bittencourt, seguido pelo Diário de Notícias, da família Dantas. O Globo ainda alcançava repercussão reduzida, e o Jornal do Brasil não passava de um catálogo de classificados. Havia vários outros jornais, e alguns deles tinham boa penetração, mas não podiam compará-los de modo algum com o que representavam os grandes, sobretudo o Correio da Manhã. Nos anos seguintes, o Brasil assistiria à escalada dos Diários Associados, liderado por Assis Chateaubriand, que consegui ingressar no fechado clube dos donos da imprensa e tornar-se um dos seus mentores.” em WAINER, Samuel. *Minha razão de viver*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1988, p.135-136.

^{xxxiii} Entrevista de Geraldo Ferraz concedida a Maria Eugenia Boaventura em abril de 1977, disponível em <http://www.unicamp.br/~boaventu/page10c.htm>, 09/10/2006.

^{xxxiv} RIBEIRO, Fabiana Werneck Pereira. *Botânica no asfalto: as lições do militante Mário Pedrosa*. Dissertação (Mestrado em História Social da Cultura) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, . 2001.

^{xxxv} PEDROSA, Mário. *Política das artes*. Arantes, Otilia (org.). São Paulo: EDUSP, 1995, p.58.

^{xxxvi} PEDROSA, Mário. *Arte necessidade vital*. Rio de Janeiro: Casa do estudante do Brasil, 1949, p.59.

^{xxxvii} PEDROSA, Mário. *Política das artes*. Arantes, Otilia (org.). São Paulo: EDUSP, 1995, p.62.

^{xxxviii} PEDROSA, Mário. *Política das artes*. Arantes, Otilia (org.). São Paulo: EDUSP, 1995, p.64.

^{xxxix} PEDROSA, Mário. *Política das artes*. Arantes, Otilia (org.). São Paulo: EDUSP, 1995, p.68.

^{xl} São citados Karl Hofer, Max Pechestein, Renee Sintennis, Oskar Moll, Paulo Strecker, George Kilbe, Richard Scheibe, Ludwig Giese, Karl Schmidt-Rottluff, Max Zimmermann, Hienz Torekes, Hartug e Uhlmann.

^{xli} Este período das Bienais foi abordado, do ponto de vista da sua organização institucional e da projeção cultural, por Francisco Alambert e Polyana Canhetê no livro *Bienais de São Paulo: da era do Museu à era dos curadores*, em capítulo sobre as bienais que foram organizadas pelo MAM-SP.

^{xlii} PEDROSA, Mário. *Política das artes* (org. ARANTES, Otilia). São Paulo: EDUSP, 1995.

^{xliii} PEDROSA, Mário. *Política das artes* (org. ARANTES, Otilia). São Paulo: EDUSP, 1995. p.223.

^{xliv} ZANINI, Walter. 38 Países (mais o Brasil e a ONU) na II Bienal. São Paulo, *O Tempo*, 18.10.1953.

^{xlv} I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. (cat. de exp.). Museu de Arte Moderna. São Paulo, 1951.

^{xlvi} Ata de Reunião do Júri da I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, São Paulo, 22.10.1951.

^{xlvii} A escultura encontrava-se no Brasil desde 1950, por ocasião da retrospectiva organizada pelo MASP, e acabou por ser inscrita na Sala Geral.

^{xlviii} PEDROSA, Mário. *Mundo, homem, arte em crise* (org. AMARAL, Aracy). São Paulo: USP/Perspectiva, 1975.

- ^{xlix} Telas e esculturas procedentes de todos os países estão chegando ao Ibirapuera, São Paulo: *Folha da Manhã*, 04.11.1953.
- ^l PENA, J. C. Ribeiro. A Batalha Secreta do Grande Prêmio da II Bienal. São Paulo, *Folha da Noite*, 17.12.1953.
- ^{li} “O mérito desta II Bienal brasileira, a meu ver, é terem sabido reunir obras de artistas entre os mais significativos da arte contemporânea (Cubismo, Futurismo, Munch, Ensor, Picasso, Klee, Moore, Laurens, Calder, Marino, Mondrian, Tamayo, Kokoschka) para citar os primeiros nomes que me ocorrem”. In: MAURÍCIO, Jayme. “A Bienal de Veneza na Bienal de São Paulo: 50 anos de tradição analisam dois anos de entusiasmo e de trabalho – Rodolfo Pallucchini, secretário da Bienal de Veneza, comenta o certame de São Paulo”. Rio de Janeiro, *Correio da Manhã*, 11.12.1953.
- ^{lii} II Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. (cat. de exp.). Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1953, p.177.
- ^{liii} “Essa nova estrutura coloca em crise a desgastada representatividade renascentista e vai procurar encontrar um estilo para nossa época mecanicista, de onde se afastam todos os resquícios românticos. Um objeto não será pintado com o sentido de obedecer a um propósito descritivo. Ao contrário, ganha a autonomia necessariamente para que o artista ganhe espaço respeitando apenas as imposições da mente. Objetivam os cubistas uma plasticidade pura, decompondo audaciosamente os conteúdos comuns – jarras, instrumentos musicais, figura humana, paisagem. A forma transfigura-se em planos justapostos ou superpostos e aparece uma autonomia cromática ao mesmo tempo em que se vitaliza a composição, introduzindo-se um ritmo racional, inspirado no espírito geométrico. Estávamos então muito longe da deliquescência impressionista, contra a qual reagiam os cubistas e sua estética apoiada em Kant. Essa orientação intelectual da superfície, cujo ponto de partida foram principalmente os planos cromáticos sem densidade de Cézanne é a primeira expressão de arte não-figurativa das artes plásticas. A atual exposição dá ensejo de contemplar a fase negra, analítica e o início da sintética – a segunda das quais influencia Piet Mondrian na sua procura das formas puras e equilíbrio, de onde vai nascer o ‘neo-plasticismo’, a arte concreta. (...) A presença de ‘Guernica’ é o atrativo principal da sala especial de Picasso.” In: ZANINI, Walter. França (Sala do cubismo e Picasso). São Paulo, *O Tempo*, 06.01.1954.
- ^{liv} ZANINI, Walter. Os Valores e o Júri da Bienal. São Paulo. *O Tempo*, 18.10.1953.
- ^{lv} 50 anos de Bienal de São Paulo – 1951-2001, São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2001.
- ^{lvi} PENA, J. C. Ribeiro. A Batalha Secreta do Grande Prêmio da II Bienal. São Paulo, *Folha da Noite*, 17.12.1953.
- ^{lvii} Carta de Max Bill para Sérgio Milliet, 21.09.1953. Arquivo de Wanda Svevo.
- ^{lviii} Ata de Reunião do Júri de Premiação da II Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, São Paulo, 15.12.1953.
- ^{lix} PENA, J. C. Ribeiro. A Batalha Secreta do Grande Prêmio da II Bienal. São Paulo, *Folha da Noite*, 17.12.1953.
- ^{lx} PEDROSA, Mário. Dentro e Fora da Bienal – Evolução ou involução dos ‘mestres’ brasileiros. Rio de Janeiro, *Diário Carioca*, 14.03.1954.
- ^{lxi} “Abraham Palatnik apresentará, na II Bienal de São Paulo, uma de suas máquinas de projeção de pintura luminosa. O júri concordou com a inscrição e assim o jovem artista, autor de ‘Azul e Roxo em primeiro movimento’, poderá exibir as pesquisas realizadas ultimamente. Os aparelhos de Palatnik nasceram da idéia de libertar o caleidoscópio de sua arbitrariedade. Ele, por assim dizer, retirou as formas do cilindro e deu-lhes uma função no espaço, obtendo o que se propunha: demonstrar um quadro em movimento mecânico (já não só visual como tentaram os futuristas (...)). Dissemos, naquela ocasião (1952), que essa organização de corpos (signos geométricos que envolvem no plano) é uma *gestalt* física porque cada um dos movimentos individuais não vale em si, mas enquanto influenciado pelos que estão viventes ao redor. (...) Se é de admirar o trabalho científico de Abraham – um apaixonado pela física e pela mecânica – também é de se relevar seu esforço artístico, quer pela originalidade, quer pela base teórica que não lhe falta, ao abrir um novo rumo na tecnologia pictórica moderna.” [grifo do autor]. In: ZANINI, Walter. Abraham Palatnik na II Bienal. São Paulo: *O Tempo*, 5.11.1953.
- ^{lxii} BENTO, Antônio. O aparelho de Abraham Palatnik. Rio de Janeiro: *Diário Carioca*, 7.11.1953.
- ^{lxiii} Gullar Ferreira. “Não-objeto, prêmio da Bienal, Lygia Clark”. Rio de Janeiro, *Jornal do Brasil*, 16.09.1961.
- ^{lxiv} Martins, Vera. “Pierre Restany faz balanço da Bienal”. Rio de Janeiro, *Jornal do Brasil*, 21.9.1961
- ^{lxv} MARTINS, Vera “Iberê Camargo, prêmio de pintura na Bienal”. Rio de Janeiro, *Jornal do Brasil*, 21.09.1961.
- ^{lxvi} MARTINS, Vera “Iberê Camargo, prêmio de pintura na Bienal”. Rio de Janeiro, *Jornal do Brasil*, 21.09.1961.
- ^{lxvii} O jornalismo cultural já tinha tomado forma desde a década de 1940, quando Geraldo Ferraz e Patrícia Galvão dirigiram o *Suplemento Literário*, no *Diário da Noite*, onde eram publicadas notícias e artigos nas áreas de Artes, Música, Teatro e Literatura.
- ^{lxviii} AMARAL, Aracy. *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira (1930- 1970) Subsídios para uma história social da arte no Brasil*. São Paulo, Nobel, 1987, pág 245.
- ^{lxix} Informações obtidas junto ao arquivo do jornal *O Estado de S. Paulo*. Este jornal produziu, até o ano de 1997, uma lista com todos os artigos de seus colaboradores, para fins de referência interna. Nestas listas (o conjunto completo dos artigos de Geraldo Ferraz encontra-se nas Referências Bibliográficas), estão listados os títulos das matérias, o dia, a página e a coluna; constando também se está com ou sem assinatura. Ferraz assinou poucos artigos mas, no presente estudo, considerou-se a autoria a partir dos documentos obtidos junto ao arquivo do jornal.
- ^{lxx} Em NEVES. p.51.
- ^{lxxi} Cf. CAMPOS, 1982.
- ^{lxxii} “No ‘Jornal de São Paulo’ eu comecei fazendo reportagem geral. Trabalhavam lá o Péricles Eugênio da Silva Ramos; Galiano Coutinho; Geraldo Ferraz, marido da Patrícia Galvão que era um cara incrível, jornalista fantástico. Eu lembro que quando eu cheguei lá, a primeira vez, me mandaram fazer uma cobertura da inauguração de uma nova célula de um partido político. Aí eu fui. Me lembro quando voltei, o Geraldo Ferraz levantou, saiu da mesa dele, 9 e meia, 10 horas da noite, sentou assim na minha mesa, ficou olhando... aí disse assim: ‘Quando Vossa Senhoria acabar me avise porque

tem mais ou menos 30 funcionários esperando a sua matéria para fechar o jornal'. Eu comecei a tremer. Mas ele era um cara, assim, de uma dureza. Uma vez, ele chegou para um repórter e disse: 'Esta matéria está muito ruim (...). Por que você não chamou o deputado que te recomendou aqui para fazer isso?'. Pegou, amassou tudo e jogou pela janela." Em depoimento de Raimundo Faro disponível em <http://www.tudosobretv.com.br/histortv/depo/faro/> em 10.08.2006.

^{lxxiii} Foi relatando este episódio que Geraldo Ferraz utilizou a expressão 'museu imaginário', da metáfora de Malraux, que retrata bem o tipo de relação que o crítico estabeleceu com a História da Arte e com as Artes.

^{lxxiv} Informações obtidas em PONTES, 1998. p. 61-62.

^{lxxv} PONTES, 1998. p.23.

^{lxxvi} Adolf Kohler foi coordenador da Escola de Xilografia do Horto de São Paulo, entre os anos de 1940 e 1950. Nascido em Stuttgart, Alemanha, em 1882, Kohler se formou segundo a orientação didática da xilografia da ilustração européia do século 19 – aquela que valoriza a precisão do corte e a fidelidade ao desenho. Livio Abramo o conheceu em 1940 e conviveu com ele pelos dez anos seguintes. Cf. Costella, Antônio F.. *Xilogravura na Escola do Horto* (Adolf Kohler e seus discípulos). São Paulo: Editora Mantiqueira, sd.

^{lxxvii} Segundo LIRA, 2005, “uma bela realização da nossa primeira historiografia arquitetônica”.

^{lxxviii} Sobre este assunto Juliana Neves descreve um episódio interessante onde o arquiteto Oscar Niemeyer abordou aos socos o nosso crítico em 1961 por ocasião do primeiro encontro do Conselho Nacional de Cultural, no governo de Jânio Quadros, em função de um artigo que Ferraz havia escrito sobre o concurso para o Plano Piloto: “saiu gritando o arquiteto Oscar Niemeyer: 'Geraldo Ferraz! Há oito anos trago atravessado na garganta um artigo teu contra mim. Por isso vou te pegar agora! E você nunca mais se atreverá a escrever contra minha arquitetura! Avançou, então, sobre nossa direção com o braço erguido, e quando a dois passos lançou-nos um soco que aparamos, tranqüilamente, com o punho esquerdo, esperando que voltasse a atacar. Repelido em seu impulso, o arquiteto Niemeyer quase perdeu o equilíbrio, e voltou ao meio da rua. Dali, agitando os braços, dava ponta-pés no ar, espumando e gritando... Respondi-lhe com uma calma estranha que me tomara, serenamente, que na véspera havíamos tomado posse no primeiro Conselho Nacional de Cultura... Se o Brasil soubesse que dois conselheiros haviam se engalfinhado no meio da rua, essa molecada seria de rir, para debochar do Conselho” (FERRAZ, 1983: 169). Este episódio retrata em certa medida as relações tensas que podem ocorrer entre críticos, arquitetos e o poder público, das quais parece que Geraldo Ferraz mantinha-se à parte, até por uma questão de sobrevivência.

^{lxxix} Em 1929, Le Courbusier faz uma viagem pela América, visitando cidades como Buenos Aires, Montevideu, Rio de Janeiro e São Paulo, onde foi recebido pelo seu amigo e conterrâneo Blaise Cendrars junto com Paulo Prado. Ferraz participou da comitiva que ciceroneou o arquiteto franco-suíço, pois nesta época estava envolvido com a Revista Atroposófica – segunda denticção, editada pelo *Diário de S. Paulo*. Na ocasião, Ferraz entrevistou o arquiteto, a pedido de Paulo Prado. Cf. FERRAZ, 1983 e LIRA, 2005.

^{lxxx} Ainda nesta página, de autoria de Ferraz, tem-se outra nota sobre a exposição em Montevideu, dos alunos da escola de gravura do MAM-SP, com previsão de exposição no MAM-RJ e vinda de obras de gravadores uruguaios. Sobre esta experiência, sentencia o crítico: “Há nesta atividade dos jovens da Escola de Artesanato do Museu de Arte Moderna, uma interessante afirmação de que será sempre possível atuar no sentido de um conhecimento mais amplo entre os jovens de diversas artes do hemisfério sul, que são precisamente aquelas entre às quais o intercâmbio é possível de uma forma mais direta e prática, pois só por essa forma se chegará a uma consciência de recursos, de experiências, de mútuo enriquecimento.” In: *Intercâmbio entre gravadores. O Estado de S. Paulo*, 10.03.1957, p. 12.

^{lxxxi} Vide fac-símile, em Anexos.

^{lxxxii} Cita o livro *Walter Gropius*, de Sigfried Giedion (1888-1968), provavelmente *Walter Gropius: l'homme et l'oeuvre*. Paris: Albert Morancé, 1954. Ferraz teria conhecido Giedion por intermédio do arquiteto Warchavchik, cf. LIRA, 2005.

^{lxxxiii} Neste mesmo artigo, o crítico dedica dois parágrafos para descrever a trajetória de Segall, morto naquele ano, que considera que realizou “em Campinas a primeira exposição de pintura moderna no país”.