

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
DEPARTAMENTO DE BIBLIOTECONOMIA E DOCUMENTAÇÃO**

MARILÚCIA BOTTALLO

**A mediação cultural e a construção de uma vanguarda institucional:
o caso da arte construtiva brasileira**

**São Paulo
2011**

MARILÚCIA BOTTALLO

**A mediação cultural e a construção de uma vanguarda institucional:
O caso da arte construtiva brasileira**

Tese apresentada à Comissão Julgadora da
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
sob a orientação do Prof. Dr. José Teixeira Coelho Netto
para obtenção do grau de Doutor em Ciências da Informação

**Versão corrigida
de acordo com a resolução CoPGr 5890,
de 20 de dezembro de 2010**

A versão original encontra-se disponível na ECA/USP

**São Paulo
2011**

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa desde que citada a fonte.

**Catálogo na publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação**

Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

Bottallo, Marilúcia

A mediação cultural e a construção de uma vanguarda institucional:
o caso da arte construtiva brasileira / Marilúcia Bottallo – São Paulo:
M. Bottallo, 2011.
242 p.: il.

Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes / Universidade
de São Paulo.

Orientador: Prof. Dr. José Teixeira Coelho Netto

1. Mediação 2. Sistema de produção cultural 3. Sistema de arte
4. Instituições 5. Museus de arte moderna 6. Crítica de arte 7. Mercado
de arte 8. Concretismo 9. Neoconcretismo

Nome: BOTTALLO, Marilúcia

Título: A mediação cultural e a construção de uma vanguarda institucional:
o caso da arte construtiva brasileira

Tese apresentada à Escola de Comunicações
e Artes da Universidade de São Paulo para
obtenção do título de Doutor em Ciências da
Informação.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____
Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____
Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____
Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____
Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____
Julgamento: _____ Assinatura: _____

DEDICATÓRIA

Para **Maurício**,
meu melhor amigo,
meu companheiro fiel.

Às memórias de:

Waldisa Rússio e
Willys de Castro,

que amavam tudo o que faziam

AGRADECIMENTOS

Que processo complexo é o doutorado. Naquilo em que nesse trabalho houver mérito, compartilho com todos os importantes personagens e instituições que fizeram parte desse percurso a quem agradeço profundamente, mas nunca o suficiente:

Ao meu orientador, Prof. Dr. José Teixeira Coelho Netto, pela paciência e disposição, a qual nem sempre fui capaz de aproveitar;

Aos amados: mãe Dirce Guerra Bottallo, irmão Fábio Henrique Bottallo, a prima Lenira Maria Ramos. Pelo cuidado, força, palavras, boas vibrações e presença de luz;

A Indiara Mar que, sem pretendê-lo, foi fonte de bom humor e leveza;

Às arquivistas e bibliotecárias que, mediadoras entre os documentos e o pesquisador, também vivenciaram minhas buscas e incertezas. Em especial agradeço às profissionais e colegas, que foram verdadeiros ombros amigos;

À Léia Cassoni e Maria Rossi Samora, da Biblioteca Paulo Mendes de Almeida e do Arquivo Luis Martins do MAM/SP, que sempre nos recebem com braços abertos, conversas inteligentes e muito material. À Maria Rossi, em particular, mais que tudo, grande e generosa amiga, que faz parte daquilo que de melhor o MAM/SP já inventou.

À Silvana Karpinsky, do Arquivo do Museu de Arte Contemporânea pelos documentos, conselhos inteligentes e pelas palavras de estímulo;

À Adriana e Natália, do Arquivo Wanda Svevo, da Fundação Bienal de São Paulo;

À Vitae apoio à Cultura, Educação e Promoção Social, que me contemplou com a Bolsa Vitae de Artes para fazer a curadoria do acervo de Willys de Castro, depositado do Instituto de Arte Contemporânea;

À Adriana Mortara, Ana Paula Nascimento, Celso Fioravanti, Profa. Dra. Johanna Smit e ao Rui Moreira Leite pelas conversas, dicas e ajuda na bibliografia;

Às minhas queridas Luciana Nemes e Patrícia Francisco Almeida, pela amizade e ânimo no momento certo;

À Olga Reis, que me amparou com paciência e lucidez em vários momentos e se esforçou para me abrir olhos e mente;

À Lorena Vicini, que fez a revisão do trabalho e me ajudou a enxergá-lo de outra forma;

E, sempre, ao Maurício Candido da Silva, que me encorajou, fortaleceu e acompanhou de maneira atenta, paciente, amorosa e colaborativa em todos os momentos desse inigualável percurso.

Estou certa de que não nomeei a todos e sinto por isso. Acreditem: os agradecimentos são também para vocês!

RESUMO

BOTTALLO, Marilúcia. **A mediação cultural e a construção de uma vanguarda institucional:** o caso da arte construtiva brasileira. 2011. 242 fls. Tese (Doutorado). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2011.

O presente trabalho levanta questões sobre algumas formas particulares de estruturação de um sistema profissional de produção cultural para as artes plásticas no eixo Rio de Janeiro – São Paulo no período que coincide com um momento de florescimento político e econômico e se fortalece a partir da segunda metade dos anos 1940 e ao longo das décadas de 1950/1960. No que concerne especialmente aos museus de arte moderna, observou-se um fortalecimento institucional em torno do qual o sistema artístico brasileiro se estruturou. Para se chegar a essa conclusão foram analisados os aspectos estruturais (econômicos e políticos) centrados no eixo Rio de Janeiro – São Paulo, e conjunturais, a partir das particularidades do fenômeno da arte da vanguarda construtiva brasileira. Foram consideradas as visões dos artistas nacionais em relação tanto à questão da arte de vanguarda como na sua relação com o museu. Consideramos, também, a Bienal como instituição, seu vínculo com os artistas e com o próprio MAM/SP no processo de divulgação da arte. Avaliamos a ação artística, peculiar pela presença das vanguardas construtivas, que envolvia grande participação dos artistas no cotidiano museológico. Além disso, consideramos o estreito diálogo que havia com os críticos que atuavam em veículos de comunicação. Como parte fundamental do estabelecimento de um sistema profissional de produção cultural, avaliamos a consolidação de um mercado de arte com base na atuação de *marchands* e na criação de galerias privadas em uma ação ainda não muito distinta daquela dos museus. Os movimentos concreto e neoconcreto, na medida em que se caracterizam como vanguardas artísticas e sua atuação permitiu a mobilização do suposto sistema em torno das discussões sobre suas novas propostas éticas e estéticas, foram considerados pontualmente.

Palavras-Chave: mediação, sistema de produção cultural, sistema de arte; instituições, museus de arte moderna; crítica de arte; mercado de arte; Concretismo; Neoconcretismo.

ABSTRACT

BOTTALLO, Marilúcia. **Cultural mediation and the building of an institutional vanguard: the case of the brazilian constructive art.** 2011. 242 fls. Tese (Doutorado). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2011.

This thesis raises issues on some specific ways of structuring a professional system of cultural production for the arts in the circuit Rio de Janeiro – São Paulo coincident to a moment of political and economical emergence that gets stronger from the middle of the 1940's and during the 1950/1960 decades. Regarding in special the museums of modern art, it was observed an institutional strengthening around which the Brazilian artistic system was structured. To reach that conclusion structural aspects – the economics and politics in the circuit Rio de Janeiro – São Paulo – as well as situational ones were considered on the specificities of the phenomenon of the Brazilian constructive vanguard art. We also considered the vision of the national artists on the art of vanguard and its relation to the museum. Also, we considered the Bienal and its relation with the artists and with the Museum of Modern Art of São Paulo itself in the process of divulging the art. We evaluate the artistic action, peculiar because of the presence of the constructive vanguards, and that involved a great participation of the artists on the museum day-to-day. Besides that we consider as well the close dialogue with the critics who worked on the vehicles of mass communication. As a fundamental part of the establishing of a professional system of cultural production, we evaluate the consolidation of an art market based on the activities of the dealers and the creation of private galleries in one action not yet very much distinct from that of the museums. The concrete and neoconcrete movements were specially considered because as artistic vanguard, their performances enabled the mobilization of the supposed system around the discussions on its new ethical and aesthetic proposals.

Key Words: Cultural production system, art system; institutions, museums of modern art; art market; art criticism; concretism; neoconcretism.

LISTA DE IMAGENS

Figura 1 Josef Albers : “Homenagem ao quadrado: Aparição 1959”, 1959. Museu Solomon Guggenheim	103
Figura 2 Alexander Calder “Móbile amarelo, preto, vermelho e branco”, s.d..Coleção MAC/USP, doação MAM/SP	103
Figura 3 Fernand Léger “Composição”, 1936. Coleção MAC/USP, doação MAM/SP	105
Figura 4 Luís Sacilotto “Concreção 5523”, 1955. Coleção Orandi Momesso.....	107
Figura 5 Grupo Ruptura: Lothar Charux, Anatol Wladislaw, Kazmer Féjer e Waldemar Cordeiro, 1952.....	108
Figura 6 Max Bill “Unidade Tripartida”. 1948/1949. Coleção MAC/USP, doação MAM/SP.	118
Figura 7 Waldemar Cordeiro “Desenvolvimento óptico da espiral de Arquimedes”, 1952. Coleção Família Cordeiro.	141
Figura 8 Alexandre Wolner “Sem título”, c.1953. Coleção do Artista.	152
Figura 9 Alexandre Wolner “Sem título”, s.d.. Coleção Heitor Manarini.	153
Figura 10 Waldemar Cordeiro “Estrutura Determinada e Determinante”, 1964. Coleção Saul e Sabrina Libman	167
Figura 11 Waldemar Cordeiro “Contra o naturalismo fisiológico”, 1965. Coleção Família Cordeiro.....	167
Figura 12 Willys de Castro. Partitura de verbalização para o poema “Um Movimento” de Décio Pignatari, 1957	171
Figura 13 Willys de Castro “objeto ativo”, 1962. Coleção Pinacoteca do Estado de São Paulo	178
Figura 14 Willys de Castro “Sem Título”, c.1983. Coleção Susana e Ricardo Steinbruch	185
Figura 15 Willys de Castro “objeto ativo”, 1961. Coleção particular.....	187
Figura 16 Willys de Castro “cubo vermelho/branco”, 1962. Coleção particular	188
Figura 17 Waldemar Cordeiro “Ideia visível”, 1956. Coleção Adolpho Leirner.....	219
Figura 18 Luís Sacilotto “Concreção 5942”, 1959. Coleção Adolpho Leirner.....	220
Figura 19 Milton Dacosta “Em vermelho”, 1958. Coleção Adolpho Leirner.....	222
Figura 20 Hércules Barsotti “branco/preto”, 1960. Coleção Adolpho Leirner	223
Figura 21 Panfleto distribuído pelos artistas em frente à Galeria Sistina em protesto contra Arturo Profili. c.1960. Arquivo Willys de Castro, Instituto de Arte Contemporânea.....	230
Figura 22 El Lissitsky “História suprematista de dois quadrados” (páginas do livro impresso em 1922)	236

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO.....	12
INTRODUÇÃO.....	15
Capítulo I - Paisagem cultural: museus no Brasil antes da criação dos museus de arte.	29
Capítulo II - Mediação e museus: política cultural e institucionalização da cultura.....	50
2.1 Mediação e Museus de Arte Moderna	56
2.2 As instituições museológicas e a arte de vanguarda	64
2.3 Museologia, fato museal e público de museu	70
2.4 O paradoxo da constituição de uma coleção de arte moderna	89
2.5 Vanguardas construtivas brasileiras e institucionalização: um caso original	102
Capítulo III - Mediação e Bienal	118
3.1 A Bienal e a implosão do MAM/SP	131
3.2 Bienal e a divulgação da arte moderna	138
Capítulo IV - A ação artística das vanguardas construtivas nacionais	145
4.1 Willys de Castro: um protagonista fora do centro	168
4.1.1 O <i>métier</i> do artista	181
Capítulo V - Arte institucionalizada e informação: mediação e crítica nos meios de circulação de massa	191
Capítulo VI – O mercado de arte como intermediário	212
Conclusão	235
Bibliografia.....	242

APRESENTAÇÃO

Objetivos

Essa tese objetiva apresentar e discutir as particularidades da relação entre a produção artística das vanguardas construtivas brasileiras a partir da mediação museológica. Essa, por sua vez, será aqui entendida como vetor em torno do qual estrutura-se um sistema de produção cultural profissional para as artes plásticas no Brasil considerando o período de gênese de criação dos museus de arte moderna, entre as décadas de 1940 e 1960. A contribuição mais específica está na oportunidade de abordar a arte a partir de sua mediação museológica, propondo que a vanguarda construtiva no Brasil não apenas apoiou a criação dos museus, como também participou do cotidiano das instituições reconhecendo nos museus uma mídia por excelência para a afirmação de suas propostas estéticas.

Apresentamos ao longo do primeiro capítulo, “Paisagem cultural: museus no Brasil antes da criação dos museus de arte moderna”, cujo conteúdo de análise se situa temporalmente antes da criação dos museus de arte moderna. Aqui o objetivo é situar historicamente o panorama das artes plásticas e sua forma de divulgação, bem como apresentar os primeiros argumentos que demonstram a dispersão das iniciativas da ação artística e sua divulgação que, até a criação dos museus de arte moderna, não nos permite identificar a configuração de um sistema de produção cultural. A partir desse panorama situamos o momento de origem dos museus de arte moderna em uma conjunção de fatos e eventos de natureza política e econômica específicos. Buscamos recuperar, a partir de uma análise de caráter estrutural, as estratégias que embasam as práticas das vanguardas construtivas, em particular aquelas dos grupos que representavam as vertentes concretas e neoconcretas.

No segundo capítulo “Mediação e museus: política cultural e institucionalização da cultura” refletiremos sobre aspectos estruturais das instituições. Consideramos como fator bastante relevante a questão do mecenato cultural de caráter privado, responsável pelos investimentos aplicados na gestão patrimonial e na criação dos primeiros museus de arte moderna. Em diálogo constante com os gestores, a ação artística interferiu ativamente na configuração de uma situação ímpar no embate entre arte moderna e sua institucionalização. Os artistas envolvidos com a arte moderna, em particular alguns representantes da arte de vertente construtiva, colaboraram de maneira estreita nos

debates, propondo a criação e o fortalecimento das instituições de mediação cultural, como os museus e as galerias privadas. Essa discussão será aprofundada no terceiro capítulo “Mediação e Museus de Arte Moderna”, que abordará mais especificamente como os museus de arte moderna se organizam e, de acordo com nossa hipótese, catalisam e ressignificam uma série de ações promotoras do fortalecimento do circuito de produção cultural à sua volta.

Já o quarto capítulo, “Mediação e Bienal”, se ocupa em entender o papel específico da mediação e a Bienal. Para isso, será apresentada uma gênese da história da instituição que, embora nascida como um evento do Museu de Arte Moderna de São Paulo, tem seu formato mais próximo daquele dos salões de arte o que lhe atribui um papel mais fluido na relação com a mesma. Será ainda analisado o impacto desse evento no meio cultural e artístico, que desde sua primeira versão aciona vários pontos do sistema de produção cultural em artes.

No quinto capítulo, “A ação artística das vanguardas construtivas nacionais” buscaremos discutir o papel do artista – que trabalha e expressa conceitos e propostas – e sua relação com as instituições, que têm um papel diferente, como intermediárias ativas, nas suas funções de divulgação e informação. A criação dos museus de arte moderna pela iniciativa privada, com a presença de intelectuais nos seus quadros gestores, permitiu aos artistas o desenvolvimento de um canal de expressão de suas inquietações, por meio de exposições, encontros, confrontos e debates. Propomos, sobretudo, que a vanguarda construtiva brasileira oferece um olhar original – quando comparadas às vanguardas para estabelecer uma positividade em relação às novas proposições estéticas.

No sexto capítulo, “Arte institucionalizada e informação. Mediação e crítica nos meios de circulação de massa” avaliamos, entre os polos do sistema de produção cultural, a questão da mediação e crítica, principalmente o papel dos jornais e revistas especializadas que como mídias de massa, participaram do debate e da sedimentação de princípios da arte moderna e, no período que nos interessa, de arte moderna de vanguarda ligada aos movimentos concreto e neoconcreto.

Deixamos para o último capítulo, “Mediação e mercado de arte”, a importância do museu, como instituição legitimadora, em relação com o mercado de obras de arte e em que medida ele funciona como um regulador do valor atribuído às mesmas.

Referencial teórico

Para o desenvolvimento dessa tese foram utilizadas como fontes as publicações que tratam de questões teóricas relativas aos conceitos de modernidade e pós-modernidade como delimitadores da discussão. Também, foram fundamentais as publicações sobre a arte de vanguarda e, em particular, os autores que tratam das vanguardas construtivas no Brasil dando preferência para alguns dos próprios protagonistas dos movimentos concreto e neoconcreto. Essa bibliografia foi utilizada com a intenção de criar perspectivas de análises comparativas entre as vanguardas europeias, tomadas inicialmente como modelos, e as nacionais. Alguns autores que tratam da questão da ciência museológica foram considerados para situar essa instituição mais do que como um local de preservação e divulgação, mas como uma estrutura específica que permitiu a expansão da ação da vanguarda no meio nacional. Outras fontes fundamentais foram os documentos primários encontrados em arquivos e bibliotecas, em especial, publicações de jornais e revistas utilizadas como forma de compreensão de um raciocínio de época.

Metodologia

A partir da constatação do debate travado entre os conceitos desenvolvidos e adotados pelas vanguardas construtivas brasileiras – concretos e neoconcretos – e a defesa de sua legitimidade a partir da divulgação de suas posturas éticas e estéticas, levantamos como hipótese a maneira como as vanguardas adaptaram um discurso internacionalista no Brasil ao mesmo tempo em que mobilizaram a discussão sobre as artes plásticas no período de interesse. Para comprová-la, nosso método de abordagem baseou-se em estudos comparativos tendo como ponto de convergência a organização de um sistema de produção cultural para as artes plásticas considerando os museus, as mídias de massa e o mercado. Indicamos que tal sistema foi mobilizado pela criação dos museus de arte moderna e, portanto, a abordagem privilegiada se deu a partir das várias formas de mediação que atuam entre si, mas mantendo o museu como ponto de inflexão.

INTRODUÇÃO

Os museus de arte foram alvo de muitas críticas, sobretudo a partir dos movimentos modernos europeus desde o final do século XIX, em função de seu vínculo com uma arte considerada mais conservadora. Com o final da Segunda Guerra Mundial, uma nova forma de encarar a cultura por meio de sua maior democratização propiciada pelas mídias de massa, acaba por exigir que o museu também se atualize.

Os museus que focavam na questão da arte moderna passaram a ter que priorizar, além da obra de arte, os aspectos sociais que implicam a mediação. Nesse aspecto, Szeemann (1972, p.6-7) afirma que o museu é alvo de uma contradição interna, pois é tanto o carro-chefe do sistema e, ao mesmo tempo, tem o privilégio de não ser totalmente submisso à censura do mesmo. Por outro lado, o teórico afirma também que o museu é justamente o lugar protegido – que pode ser tanto a prisão como a antecipação da liberdade –, um ambiente no qual é possível expor as pré-figurações, as proposições, as concepções, os sentimentos, as utopias que são endereçadas a cada um.

Nesse sentido, Szeemann avança a discussão proposta por Adorno sobre a visão moderna em relação ao museu visto como sepulcro de obras de arte, pois seria ali que se daria a neutralização da cultura. A arte, segundo Adorno (1962), para o artista moderno, deveria estar inserida no cotidiano. Além disso, nessa visão moderna do museu, a experiência do visitante fica reduzida a uma forma de catalogação das criações sem a verdadeira experiência da arte. O museu, segundo essa concepção, passa a ser visto como inventário e local de educação. Tal raciocínio também se expressa na crença no fim das instituições ou das estruturas que as justificam. Movimentos de vanguarda como o futurismo italiano, por exemplo, propõem a destruição dos museus. Marinetti (1876-1944) afirma no item 10 do Manifesto Futurista: “Nós destruiremos os museus, bibliotecas, academias de todo tipo, lutaremos contra o moralismo, feminismo, toda covardice oportunista ou utilitária.”¹

Adorno se preocupa, nesse texto, em apontar as contradições do museu como estrutura estabelecida no âmbito da alta cultura e seu espraiamento na visão que se poderia ter das próprias obras musealizadas. Sua questão se concentra em uma suposta inabilidade do museu em permitir uma fruição plena da arte e remete a conceitos que vêm desde a cultura medieval associado ao prazer no contato com as obras de arte. Por

¹ Disponível em: < http://www.febf.uerj.br/pesquisa/semana_22.html>. Acesso em: 4 abr. 2011.

outro lado, o próprio autor reconhece que a tentativa de repor as obras de arte em seu “ambiente natural” pode ser ainda mais danosa, pois seria uma sofisticação que causa mais danos à arte do que o próprio colecionismo. Com esse tipo de argumento, o autor reitera a importância do ambiente sem o que, qualquer arte não tem valor. (ADORNO, 1962)

Por outro lado, a arte contemporânea, ao superar os dilemas impostos pela arte moderna, recupera uma visão positiva em relação ao museu. Danto (2006, p.6) argumenta que

[...] é em parte o sentimento de não mais pertencer a uma grande narrativa, registrando-se em nossa consciência em algum lugar entre o mal-estar e o regozijo, que marca a sensibilidade histórica do presente, e que, [...] ajuda a definir a diferença marcante entre a arte moderna e a contemporânea – cuja consciência [...] só começa a surgir em meados da década de 1970.

Para o autor, enquanto o artista moderno proclamava a morte da arte e repudiava o passado², a arte contemporânea nada tem contra o passado ou a arte que nesse período foi produzida. Ao contrário, “é parte do que define a arte contemporânea ou pós-moderna que a arte do passado esteja disponível para qualquer uso que os artistas queiram lhe dar” (DANTO, 2006, p.7). Além disso, o autor lembra que os artistas contemporâneos não vêem os museus como repletos de arte morta, mas com opções artísticas vivas. “O museu é um campo disponível para constantes reorganizações, e na verdade existe uma forma de arte emergente que usa o museu como repositório de materiais para colagem de objetos dispostos de tal modo que sugira ou apoie uma tese [...]”(DANTO, 2006, p.7).

Assim, o momento que abordamos nesse trabalho corresponde ao período em que o museu é questionado pela arte moderna, pois acima de tudo, para os artistas modernos de vanguarda, era primordial conectar-se com a sociedade.

Não obstante, entendemos o museu de arte moderna como o ambiente ideal para a divulgação das novas produções e um meio facilitador da articulação do sistema de

² Algumas ações foram emblemáticas nesse sentido como o Armory Show, em 1913 nos Estados Unidos que repudiava a arte do passado e o movimento dadá de Berlim que também proclamou a morte da arte. Para Milton Brown (1998, p. 91) o Armory Show, em especial, organizado para repudiar a ação do mercado, da crítica e dos museus que apresentavam, sobretudo, arte acadêmica, apresentou a arte moderna como uma surpresa revolucionária e de proporções desmedidas e que pode ser considerada como a primeira grande exposição do século XX que se tornou um evento midiático.

produção cultural. Cada vez mais, os museus de arte foram se tornando “os elementos referenciais e singularizadores do universo urbano” (GLUSBERG, 1997, p.13).

Afirmamos, inclusive, que a institucionalização foi o recurso buscado pelas vanguardas construtivas no Brasil como meio privilegiado de divulgação e de criação de um ambiente favorável a sua nova pauta estética, mesmo que não descartassem o princípio no qual a arte moderna de vanguarda tenha buscado se inserir, inclusive no Brasil, no ambiente da produção e do cotidiano.

Buscamos refletir sobre a ação cultural encetada naquele momento que criou as circunstâncias que permitiram o desenvolvimento de um sistema de produção cultural contemplando suas quatro fases – produção, distribuição, troca e uso (ou consumo) (COELHO, 1999, p.32). Para tanto, iremos analisar o conjunto de interrelações dos museus, galerias e Bienais que são criados e/ou se consolidam, permitindo a expansão de ações culturais mais sistemáticas. Nesse caso, consideraremos alguns aspectos da ação cultural que justificavam práticas de mediação e objetivavam pela imprensa escrita a expansão do conhecimento sobre o que era a arte moderna mediada pelos museus.

Como a ação cultural implica a formulação de programas e projetos que se destinam a um determinado público, tornou-se necessária a criação e, em seguida, a identificação de um eventual público para a arte moderna no país. Assim, pensamos a questão da mediação e do público buscando identificar essa “entidade” e quais seus distintos perfis. No período em questão, trata-se, ainda, da criação de um público para as artes modernas. A delimitação temporal desse trabalho compreende o período entre os anos 1945 e 1964. Nesse intervalo, o país viveu um breve processo de redemocratização entre duas longas ditaduras e relacionou-se, no âmbito internacional, com os primeiros anos da Guerra Fria. No plano político-econômico, ocorreu o incremento da urbanização e da industrialização, contribuindo assim para a estruturação, consolidação e reconhecimento de um sistema de artes. A arte construtiva de vanguarda, ao identificar-se com o ambiente urbano e industrial passa a ser de interesse para a análise dos processos de mediação via museus de arte moderna no Brasil, pois tal período corresponde ao desenvolvimento e afirmação das linguagens abstratas e, em particular, de vertente construtiva.

Frederico Morais afirma que “há um paralelismo de situação entre a expansão das ideias construtivas e o esforço de unificação dos diversos países latino-americanos no campo político e econômico [...]” (MORAIS, 1979, p.88).

O autor associa o rápido crescimento e modernização das grandes cidades à ambição da burguesia de superar a condição de país exportador de matéria-prima. No Brasil, segundo Moraes, a década desenvolvimentista no plano da arte se inicia com a Bienal de São Paulo e se encerra com a inauguração de Brasília “[...] que se ergue no interior do país para significar ‘que o futuro tecnológico, econômico e social deste país não mais se construirá à revelia do coração e da inteligência... mas se erguerá sob o signo da arte’” (MORAIS, 1979, p.88). Mais adiante, o autor afirma que “utopias à parte, a arte construtiva não seria a manifestação cultural de sociedades industriais, terciárias ou avançadas, mas de sociedades em fase inicial de arranque econômico” (MORAIS, 1979, p.88).

Para Moraes (1979, p.89) é sintomático, no caso brasileiro, que São Paulo – representando no Brasil um estágio mais avançado – vinculou-se de preferência ao concretismo suíço-alemão-holandês, enquanto o Rio de Janeiro, menos industrializado, porém mais lúcido e criativo – mostrou-se mais sensível ao construtivismo russo. O autor não exclui de sua análise, no entanto, a vocação construtiva do continente, e do Brasil em particular.

O período indicado reforça nossa hipótese de que esse fenômeno não é isolado, ou seja, não tem relação somente com um desenvolvimento específico das artes plásticas, mas corresponde a uma necessidade mais ampla de modernização da sociedade brasileira, que acabou criando meios e instrumentos que deram visibilidade aos debates e inquietações. Nesse contexto, a produção artística nacional, a despeito da fragilidade institucional e de seu caráter dispersivo já era passível de ser reconhecida.

Embora façamos referência, algumas vezes, ao Brasil como um todo, sabemos que nem o projeto desenvolvimentista dos anos 1950, tampouco o interesse dos artistas por linguagens específicas da arte moderna se deram simultaneamente em todo o país. Igualmente, não pode ser tratado de maneira homogênea o alcance da influência da arte moderna em âmbito nacional. Poderíamos comparar a situação de São Paulo, por exemplo, com a do Espírito Santo, pois ambos os estados tiveram uma economia semelhante sustentada pela monocultura cafeeira. Em função da maneira como se deu o desenvolvimento de sua lavoura de café, no entanto, não havia no Espírito Santo grandes aglomerados urbanos embora o estado estivesse mudando sua paisagem urbana muito rapidamente.

Ali, era ainda a pintura de paisagem que dominava o cenário artístico a partir dos anos 1930. Para Margotto (2004, p.15-16) essa é uma situação paradoxal, pois a pintura de paisagem era o gênero mais adotado pelos pintores brasileiros de alguma forma ligados à Escola Nacional de Belas Artes, enquanto os modernistas, na mesma época, passam a exaltar o “homem social brasileiro” como elemento constituinte e definidor do imaginário nacional. Segundo a autora, o resgate desse descompasso redimensiona o alcance da arte moderna como um todo, pois, ainda que a arte moderna tenha ganhado cada vez mais prestígio, ela também continuou dividindo espaço com a produção tradicional.

Na maioria das vezes, procuramos citar o eixo Rio de Janeiro – São Paulo como recorte privilegiado desse trabalho, entendendo que se trata das capitais e não dos estados. Essa escolha relaciona-se com o grau de desenvolvimento urbano dessas cidades que, não aleatoriamente, foram os locais onde o mecenato privado investiu na criação dos primeiros museus de arte moderna. Cabe ressaltar ainda que, vários projetos de mediação cultural contemporâneos deixam claro que a repercussão de ações artísticas deve ser analisada a partir de programas e públicos específicos para os quais as ações se direcionam. No entanto, como os fenômenos estudados implicam a criação de estruturas novas, tais como museus e galerias especializadas, eles mereceram uma distinção pública, reconhecendo-os, desde então, como de importância nacional. Da mesma forma, embora os artistas adeptos do abstracionismo de vertente construtiva estivessem distantes da unanimidade, trouxeram questões estratégicas para o debate público sobre a arte que, certamente, repercutiram para além da discussão sobre seus postulados estéticos.

Entre várias circunstâncias favoráveis que marcam o período, o início de uma efervescência cultural amplia sua vontade de internacionalização. Busca-se não apenas um olhar para o exterior como modelo, mas como pauta de reflexão para a produção de uma arte original que almeja superar o provincianismo e a submissão cultural.

O final da Segunda Guerra Mundial afetou de maneira radical as relações internacionais marcando um novo posicionamento das nações em relação ao capitalismo, por meio da política dos blocos que preconizavam a proteção militar e a colaboração econômica. As relações entre os países, porém, foram determinadas pelo desequilíbrio entre hegemônicos e periféricos. Esse período também é identificado pelo início da Guerra Fria e a fragilização dos processos democráticos nos países latino-

americanos. Do ponto de vista internacional, uma série de conferências pretendeu reorganizar suas bases políticas e econômicas com vistas a diminuir os impactos sociais causados pelo investimento na guerra. No continente americano esses encontros levaram à criação da Organização dos Estados Americanos (OEA) em 1948. Ainda que de forma subsidiária, os países latino-americanos e, em particular, o Brasil, participaram desse realinhamento de forças, buscando firmar-se no plano internacional.

No Brasil, do ponto de vista político, o ano de 1945 assinala a deposição do Presidente Getúlio Vargas e com isso o fim do chamado Estado Novo, conhecido pela forte centralização do poder, pelo fechamento do Congresso e pela extinção dos partidos políticos. Uma importante consequência da queda do governo de Getúlio Vargas foi o fim da censura à imprensa. Assim, artistas e intelectuais retomaram uma maior liberdade para desenvolver pesquisas que extrapolassem a ideia oficial de busca e ratificação de uma suposta identidade nacional.

Sob o aspecto econômico, o próprio governo de Getúlio Vargas vinha, desde 1930, incentivando a criação e o fortalecimento de indústrias de base e de energia vinculadas ao Estado, e por outro lado, permitiu a criação de indústrias privadas de bens que se estabeleceram alicerçados na livre concorrência. Dessa forma, também atraiu investimentos estrangeiros, o que possibilitou maior grau de autonomia ao país, sobretudo no momento subsequente ao final da Segunda Guerra Mundial. Após um período de continuidade política sob a presidência de Gaspar Dutra, que reforçou sua aliança com os Estados Unidos, Juscelino Kubitschek assume a presidência entre 1956 e 1961, quando temos o auge do chamado período desenvolvimentista, baseado em um Plano de Metas que permitiu ao país uma inédita – porém frágil – estabilidade política e econômica.

A vontade de modernização do país e seu reflexo na expansão da indústria propiciaram também o crescimento das cidades, deixando um lastro de sistemática migração do campo para as cidades, acentuando disparidades econômicas e sociais que, de certa forma, se reproduziam internamente naquelas entre as nações. Paul Singer³ (1968 apud COSTA-FILHO, 1975, p.363) situa as relações internacionais afirmando que "entre o setor de mercado externo, refletindo a penetração capitalista e o setor de

³ SINGER, P. **Desenvolvimento econômico e evolução urbana**. São Paulo, Cia. Editora Nacional, 1968, p. 156-158.

subsistência, pré-capitalista, se espreme um pequeno setor de mercado interno, que representa o embrião do capitalismo nacional".

A presença de uma nova classe gerindo o poder econômico – os novos industriais no lugar das antigas oligarquias rurais – fortaleceu a urbanização das grandes cidades e uma nova burguesia que, além de poder político estava interessada em se posicionar social e culturalmente.

Uma característica dessa nova configuração foi marcada pelos interesses – tanto dessa burguesia como de grupos de intelectuais – pelo que ocorria nos grandes polos da cultura internacional, mais particularmente, na Europa, tendo Paris como centro irradiador privilegiado. Tais circunstâncias facilitaram e estimularam a iniciativa de alguns empresários e industriais na criação de instituições para divulgação da arte.

Interessa-nos, em particular, analisar os investimentos na criação dos museus de arte moderna de São Paulo e Rio de Janeiro, da Bienal como um evento, criada no âmbito do MAM/SP e das galerias comerciais especializadas em arte moderna.

Até o período de criação dos museus de arte moderna no Brasil não se pode dizer que havia um sistema de produção cultural profissional para as artes plásticas. Os espaços expositivos eram ainda mais restringidos àqueles artistas cujas poéticas se coadunavam com os valores de uma modernidade de caráter internacionalista, sobretudo, as vanguardas construtivas.

Os artistas que trabalham com as linguagens abstratas construtivas fazem parte de uma tradição de movimentos artísticos de vanguarda de várias tendências que iniciam no final do século XIX com o impressionismo francês e seguem até os anos 1960 e 1970 do século XX. Na virada de século, seu caráter muda acentuadamente. As vanguardas, surgidas no século XX, estão, portanto, ligadas ao período moderno e, embora suas propostas artísticas sejam bastante distintas entre si, acreditavam na arte como a instância de transformação da sociedade. De acordo com Fabbrini (2006, p.111) se constituíram, ao longo do século XX, duas linhagens de vanguardas nos termos da historiografia:

A primeira é a das vanguardas construtivas, positivas, afirmativas, compromissadas com o capitalismo industrial, como o futurismo, e a escola da Bauhaus - ou, no caso da Rússia, dependentes do desenvolvimento das forças produtivas, que levariam o país, na fé dos construtivistas, do czarismo ao socialismo. A segunda linhagem é a das vanguardas líricas, ou pulsionais, como no caso do sortilégio anarcodadaísta que, desde o início do século, fez a crítica desse compromisso com a racionalidade técnica ou instrumental. Essas

vanguardas, de sinais contrários, compartilharam, todavia, o mesmo objetivo de embaralhar arte e vida, no sentido da “estetização do real”, ainda que assumindo estratégias diversas. [...]. Para as vanguardas construtivas a estetização da vida adviria da democratização do acesso à produção em larga escala de mercadorias, enquanto que para as vanguardas “destrutivas”, resultaria da crítica à mercadoria, feita fetiche. Essas duas divisas implicaram, além disso, conseqüências comuns, como a desmitificação da função do artista, a “desaturatização” da obra de arte, e a dessacralização dos materiais. É preciso, ainda, no intento de caracterizar a modernidade artística (assumindo também essa generalização) dividi-la em duas fases: o período da modernidade histórica ou das vanguardas heróicas da primeira metade do século; e o período das vanguardas tardias, posteriores à Segunda Guerra Mundial. A passagem de uma fase a outra pode ser localizada na mudança do polo difusor da arte e da cultura, da Europa Ocidental para os Estados Unidos [...].

Assim, as vanguardas construtivas, no Brasil compartilham tanto o desejo de internacionalização quanto a vontade de inserir-se no universo da produção industrial. Por outro lado, é preciso destacar que o período pós-moderno encerra, portanto, a ideologia das vanguardas.

No Brasil a criação dos museus de arte moderna acabou por fortalecer um sistema artístico, até então, disperso e embrionário, derivando na especialização do conjunto de elementos formadores. O resultado foi uma maior profissionalização do meio artístico em geral e de museus e galerias, em particular.

Por isso, parece compreensível que o fortalecimento de um sistema de produção cultural para as artes ocorra nos grandes centros econômicos e, portanto, em cidades mais estruturadas do ponto de vista da criação de espaços públicos e de instituições de educação, cultura e lazer, em particular no caso brasileiro, São Paulo e Rio de Janeiro. Neste estudo, analisaremos esse processo por meio da mediação institucional, procurando compreender sua estrutura de funcionamento e suas variáveis, considerando-as como espaços/vetores de fortalecimento da expressão artística moderna.

Como objetos de análise foram escolhidos dois movimentos artísticos que a historiografia da arte brasileira reconhece como as vanguardas nacionais dos anos 1950: os movimentos concreto e neoconcreto. Tomando-os como pontos de partida, pretendemos abordar a mediação cultural museológica e seu vínculo com os movimentos construtivos de vanguarda.

A escolha de movimentos artísticos vinculados às vertentes construtivas se justifica pelo seu autoproclamado caráter de vanguarda, que permite perceber a inserção dessas experiências no debate público sobre os destinos da arte. As vanguardas utilizavam-se das mídias de massa – jornais e revistas – para divulgação de sua pauta de intenções e como forma de aquecer os debates em torno de sua produção. Além disso, interagiam de maneira ampla, vinculando-se a vários pontos da ação artística: no confronto com os gestores culturais, com outros artistas e com as instituições de arte.

Interessa-nos destacar como alguns conceitos bastante valorizados da arte moderna e da modernidade foram interpretados pelas vanguardas construtivas brasileiras de forma inédita e, mesmo, contraditória com o que era até então vigente, sobretudo naquilo que respeita sua relação com as instituições. As pautas éticas e estéticas das vanguardas modernas construtivas – tais como a busca por uma linguagem universal, o rompimento com o passado, a inserção no universo da produção, entre outros – permitem que possamos refletir sobre as particularidades do modernismo no Brasil, principalmente naquilo que nos interessa: a mediação cultural para a arte moderna tendo como vetor a instituição museológica.

O pensamento moderno de vanguarda, ao surgir na Europa no começo do século XX, partiu de um confronto reiterado com as instituições, incluindo a própria arte e seu vínculo com a sociedade de classes. Ao preconizar uma nova sociedade, resultante de um processo revolucionário, colocou em xeque seu próprio papel social. Para alcançar seus objetivos, almejou a destruição das instituições que, para as vanguardas europeias, eram símbolos das estruturas de representação da velha ordem política, econômica e social e da arte que se coadunava com tal ambiente. Seu papel, então, assume uma conotação que ultrapassa o interesse pelo estético, ou ainda, pela estetização do cotidiano e assume uma função pedagógica, ao pretender disseminar novos valores éticos e morais, incluindo o desejo de inserção da arte nos modos de produção, a partir da proposta de uma nova visualidade, de uma nova estética ordenadora do social.

No caso brasileiro, o interesse na construção de uma nova sociedade e de rompimento com a velha ordem se dá de maneira original. Essa particularidade pode ser justificada, entre outros aspectos, pela situação periférica do país em relação ao capitalismo internacional e o desejo de modernização com foco na internacionalização. Por outro lado, indica a precariedade – ou fragilidade – de um sistema de produção

cultural que possa ser entendido como tal⁴. Assim, embora houvesse espaços de discussão sobre a questão da arte, antes da criação dos museus de arte moderna, poderíamos considerá-los “semipúblicos”⁵, dispersos ou insuficientes.

Por sua vez, a proposta inicial do Museu de Arte Moderna de São Paulo era de um museu vinculado às manifestações artísticas modernas. Desde seu nascedouro, suas ações deveriam abarcar não apenas as artes plásticas, mas também outras formas de expressão. O projeto do museu também previa ações educativas, como palestras e cursos. Foram criadas, ainda, comissões de arquitetura, cinema, exposições, folclore, fotografia, gráfica, música, pintura e escultura, e o cargo de diretor artístico. Mais tarde, além do projeto da Bienal, foram sugeridos vários eventos de grande porte, tais como a Bienal de Artes, a Bienal das Artes Plásticas do Teatro e a Bienal de Arquitetura. O museu investiu também em uma programação de filmes de arte, além de dar espaço para a fotografia, a tapeçaria e outras produções que extrapolavam o conceito de artes plásticas.

Francisco Matarazzo Sobrinho, ao participar diretamente do processo de criação do museu, também interferiu em várias decisões, determinando o perfil da coleção e os rumos da exposição inaugural. No entanto, tal interferência gerou polêmicas internas durante a discussão sobre o abstracionismo, por se tratar de uma escolha ousada em face de uma coleção e de exposições um tanto premeditadas e comportadas.

Como se trata de identificar um sistema de produção cultural para a arte, buscamos refletir como se estruturam algumas das instituições elencadas. Com isso, procurou-se analisar sua forma privilegiada de comunicação – as exposições –, ao se entender a exposição como uma linguagem, atentando-se para as suas particularidades dentro do universo museológico.

⁴ Havia locais de ensino, de divulgação e de comércio da arte. Mas tais organismos operavam de maneira independente e com um poder de influência social muito restrito. Cf: CINTRÃO, Rejane **As salas de exposição no início do século. Da Pinacoteca a Casa Modernista (1905-1930)**. Dissertação (mestrado em Artes). São Paulo, ECA/USP, 2001.

⁵ Referimo-nos às iniciativas das poucas academias oficiais como a Escola Nacional de Belas-Artes no Rio de Janeiro e o Liceu de Artes e Ofícios, em São Paulo, ressaltando, no caso paulista, seu foco mais acentuado na formação de mão de obra qualificada em artes aplicadas, embora também tenha formado artistas aos quais ofereceu bolsas de viagem ao exterior como parte de sua formação. Da mesma forma, lembramos as iniciativas privadas durante toda a primeira metade do século XX tais como as reuniões de intelectuais, artistas e mecenas promovidas por Freitas Valle, Olívia Guedes Penteadó, D. Veridiana e Paulo Prado, além do apoio que ofereciam aos artistas investindo em sua formação e adquirindo obras de arte. Cf. ARAÚJO, Marcelo Mattos; CAMARGOS, Marcia (org.) **100 anos da Pinacoteca. A formação de um acervo**. Centro Cultural FIESP. Galeria de Arte do SESI. Pinacoteca do Estado, Secretaria de Cultura e Governo do Estado de São Paulo, 2005; TARASANTCHI, Ruth Sprung **Pintores Paisagistas: São Paulo 1890 a 1920**. São Paulo, Edusp: Imprensa Oficial do Estado, 2002.

O Museu de Arte Moderna de São Paulo propõe, a partir de meados de 1950, a criação da Bienal Internacional de Arte e, em pouco tempo, esse projeto tornou-se tão imperativo que chegou ao ponto de ser necessária a separação entre as atividades do museu e a programação do evento bienal. Com isso cria-se uma instituição específica para viabilizar sua produção e funcionamento, a Fundação Bienal de São Paulo⁶. No que concerne ao papel específico da Bienal como mediadora, a datar das primeiras matérias jornalísticas sobre o nascimento e o fortalecimento, até as resenhas com reflexões históricas feitas sobre o movimento concreto em São Paulo e sobre o neoconcretismo no Rio de Janeiro, a 1ª Bienal Internacional do MAM/SP tem sido reiterada como marco inaugural da assimilação das linguagens abstratas de vertente construtiva no Brasil, mais particularmente, marcada pela atribuição do prêmio internacional do evento à obra “Unidade Tripartida”, de autoria do artista suíço Max Bill.

A Bienal também impacta no processo de expansão e fortalecimento de um mercado de arte, cujo fortalecimento fez parte da preocupação de diversos atores sociais, em particular, os artistas envolvidos com a questão da arte moderna no país.

Ao tratar da mediação cultural e sua relação com os artistas, optamos por destacar, além dos porta-vozes dos concretistas – Mário Pedrosa, Waldemar Cordeiro – e neoconcretos – Ferreira Gullar – marcamos a presença na cena artística de Willys de Castro, que viveu em São Paulo e atuou em várias frentes, tais como a poesia, as artes gráficas e a pintura. Além disso, Willys de Castro esteve presente em outros pontos do sistema de produção cultural, como membro de júris de salões de arte, organizador de mostras de seus pares, compositor erudito, colecionador e crítico. Sua trajetória artística contribuiu para que possamos conhecer mais densamente um espírito de época promotor da universalidade, ao lado da expansão da ação do artista moderno em atividades “extra-artísticas”, ou ainda, imbuídas do espírito moderno de participação no ambiente da produção. Suas obras de artes plásticas e poesia concreta continham informações por meio de um diálogo cifrado sobre o que ocorria no exterior, sobretudo na Europa. A presença de Willys de Castro na cena artística nacional, sobretudo ao longo dos anos 1950 é bastante sintomática daquele momento e nos permite vislumbrar algumas

⁶ A Fundação Bienal foi criada em 1962. Até sua 5ª Edição foi organizada como um dos eventos do MAM/SP. Seu espaço de exposições no Parque do Ibirapuera, conhecido como Pavilhão da Bienal foi apresentado ao público na sua 4ª edição em 1957. Apesar da posterior divisão em duas entidades distintas, o acordo que havia entre ambas era de que as obras premiadas naquele certame continuariam a ser incorporadas pelo MAM/SP já que a Bienal não tinha – como de fato não tem – vocação colecionista.

tessituras do sistema de produção cultural em artes por meio de um personagem que, como muitos de seus pares, foi alvo de grande desconfiança por seu vínculo com os pressupostos estéticos das ideologias construtivas no Brasil.

No que tange à relação mediada entre os produtores-críticos e público consumidor de arte, é importante lembrar o fundamental papel exercido pela imprensa. O *Jornal do Brasil*, por exemplo, foi, inclusive, utilizado por Ferreira Gullar como plataforma de divulgação dos princípios da arte neoconcreta. Jornais, como *O Estado de São Paulo*, os jornais dos *Diários Associados*, a *Folha da Manhã*, *O Diário de São Paulo* e no Rio de Janeiro, o *Jornal do Brasil* (em particular, seu Suplemento Dominical), a *Tribuna da Imprensa* e outros, traziam críticas, reprodução de releases e artigos, esquentando os debates sobre a arte de vanguarda, ao dar espaço para seus apologistas e detratores.

Paralelo aos jornais, algumas revistas também foram criadas, muitas delas com curta duração. Algumas de circulação nacional como *Manchete*, *O Cruzeiro* e *Senhor*, outras mais específicas, como *Habitat*, *Atlante*, *Mundo Ilustrado* e *Módulo*, traziam matérias de divulgação, mas, também, artigos mais densos sobre a questão da arte moderna de vanguarda. Nesses veículos, alguns debates muito importantes foram travados na busca da afirmação da nova arte.

O tipo de argumentação apresentado variava entre a crônica de costumes até críticas que utilizavam um vocabulário mais especializado. De qualquer forma, as matérias e artigos em jornais e revistas foram – e ainda são – fundamentais como estratégias dos movimentos de vanguarda para a ampliação de seus embates para além do circuito restrito aos artistas, críticos e poucos colecionadores. Além disso, esse material forneceu ainda uma fonte de referência para este trabalho. Utilizadas como meios de divulgação, mas também de pressão, as mídias de massa mantiveram estreita relação com os museus. Havia reivindicações públicas para sua criação e os críticos, em função da frequência aos museus, foram trabalhando paralelamente às próprias instituições museológicas na busca de uma configuração mais específica para seu papel em relação à arte e aos artistas.

A partir do final da Segunda Guerra Mundial alguns fatores contribuem para a expansão do comércio de arte em São Paulo e Rio de Janeiro. Como consequência da devastação e do necessário foco das nações europeias no seu processo de reconstrução, o mercado de arte europeu estava em baixa, as ofertas aumentaram e os preços

permitiram que fossem feitas aquisições expressivas. Por outro lado, como resultado desse conflito, levas de imigrantes vieram para o Brasil. Dentre esses, havia *marchands* e colecionadores que, eventualmente, retomaram seus negócios no Brasil ajudando na profissionalização do setor.

As galerias especializadas no comércio de arte, até os anos 1950, não eram muitas e alguns estabelecimentos ofereciam vários produtos e serviços, dentre os quais, a venda de obras de arte.

Com a criação dos museus de arte moderna e, em particular, com a Bienal do MAM/SP que permitia um contato mais intenso com a produção estrangeira, outras galerias também se estabelecem. Ao longo dos anos 1950 não havia muita distinção no papel de galerias e museus, a despeito das primeiras terem foco acentuado no comércio e os museus, na divulgação da arte moderna. A distinção do papel de tais instituições foi se acentuando gradualmente, com a profissionalização de ambas e a orientação externa quanto a questões de caráter ético advindas de órgãos como o Conselho Internacional de Museus, criado em 1946.

Consideramos, também, a criação de galerias privadas como resultado de um mercado de arte que é, por um lado, reflexo do surgimento de um público interessado na aquisição de obras de arte e, por outro, uma ação cultural paralela, mas em estreita relação com os museus de arte moderna. Ambos, no caso do mercado, contribuíram para a formação de tipos específicos de público que poderiam ser considerados, ora como público de museu, ora como colecionadores potenciais de obras de arte moderna.

As galerias aparecem no discurso de época como intermediárias que estimulam o colecionismo, também entendido como parte importante do fortalecimento da produção artística e do reconhecimento do artista como profissional. Destaca-se, ainda, uma faceta vinculada a apropriação de obras de arte como forma simbólica de distinção social.

O final do período de interesse desse trabalho se justifica primordialmente em função do Golpe Civil-Militar em 1964, que forçou um realinhamento de fatores econômicos, políticos e sociais. Tais fatores, ao longo do recrudescimento da Ditadura Civil Militar – que perdurou por mais de vinte anos – geraram questões de natureza ética que, do ponto de vista da arte, confrontam diretamente aspectos estéticos. Em relação ao modernismo das vanguardas concretas e neoconcretas – e mesmo de outras correntes abstratas – há uma urgente revisão da posição do artista em face às restrições

colocadas em marcha com rapidez e violência, resultando em uma conseqüente mudança conceitual radical na produção plástica, o que acabou por tornar as vanguardas construtivas superadas por novos debates.

Os movimentos concreto e neoconcreto passam, então, a receber revisões históricas e muitos de seus representantes atualizam suas referências teóricas e plásticas, alguns, inclusive, mudando radicalmente o caminho de suas pesquisas. Waldemar Cordeiro, por exemplo, principal porta-voz dos concretistas de São Paulo e radical defensor de seus princípios, pesquisa a partir de 1964, uma nova produção que buscava aliar os postulados do concretismo e a figuração de vertente pop, que passou a dominar o cenário artístico gerando seus Popcretos⁷.

Por sua vez, Ferreira Gullar que assinou o Manifesto Neoconcreto, em 1958, quatro anos mais tarde, revê profundamente sua postura em relação à arte e vincula-se ao Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes tornando-se, inclusive, seu presidente em 1964, ano em que a sede foi invadida pela polícia e o CPC foi colocado na ilegalidade. Seu processo de questionamento da arte de vanguarda prossegue, após o Golpe de 1964, na criação, ainda naquele ano, do Grupo Opinião, que buscava uma estética de protesto e resistência ao regime, utilizando uma linguagem de forte acento popular, novamente, retomando o vínculo com o nacional.

O ano de 1963 é emblemático para esse trabalho, pois marca o fechamento da Galeria Novas Tendências, tentativa de alguns artistas concretos e neoconcretos paulistanos de manter um espaço de discussão sobre a arte que estivesse acima – como o próprio nome sugere – de tendências. Da mesma forma, é o ano em que a coleção do Museu de Arte Moderna de São Paulo é doada para a Universidade de São Paulo, ensejando a criação do seu Museu de Arte Contemporânea (MAC/USP). Na conclusão, refletimos sobre um determinado perfil do sistema de produção cultural para as artes que se implantou a partir desse período. Avaliaremos, ainda, se a ação das vanguardas redundou em um grau maior de compreensão pública para o fenômeno da arte moderna.

⁷ Os popcretos correspondem a uma produção de Waldemar Cordeiro apresentada pela primeira vez na Galeria Atrium em São Paulo e revelam uma nova fase na produção do artista. No folder de apresentação da mostra Cordeiro os define como “Arte concreta semântica” ao trabalhar com conceitos de arte concreta histórica e as novas tendências europeias que analisam a arte infraestrutural. O artista sugere uma passagem da percepção gestaltica para a apreensão sartriana, ou seja, do estímulo ‘puro’ para o ‘associado’. Nesse folder, Cordeiro também utiliza uma reflexão sobre seus popcretos feita por Max Bense e traduzida por Haroldo de Campos. Passa, então, a refletir sobre a junção pop-art mais pintura concreta e propõe uma interpenetração de coisas do consumo prático e coisas do consumo teórico. Fonte: Folder Exposição de Waldemar Cordeiro na Galeria Atrium em dezembro de 1964. Arquivo Willys de Castro, Instituto de Arte Contemporânea.

Capítulo I – Paisagem cultural: museus no Brasil antes da criação dos museus de arte

A criação e o fortalecimento das instituições de mediação, em especial os museus, estão na gênese do interesse pela arte no Brasil, ao menos no que diz respeito às políticas governamentais. Entre o final do século XIX e início do XX, foram criados quatro museus de belas-artes no país⁸.

Considera-se que a primeira coleção nacional de arte foi adquirida da Missão Francesa – que visitou o Brasil em 1816 – por iniciativa de Dom João VI e selecionada por Joaquim Lebreton. Ela é composta por obras de arte francesas que influenciaram e redefiniram o rumo da produção artística no país, ao menos aquela de caráter oficial.

Com a aquisição da coleção, o governo imperial investiu, também, na criação de uma escola. Criada como Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios em 1816, passou a Academia Imperial do Rio de Janeiro em 1822 e, mais tarde, com o período republicano, tornou-se Escola Nacional de Belas-Artes, em 1899. Entre a criação da Academia, o início efetivo das aulas (1828) e a instalação da coleção em local adequado (1843) há uma lacuna temporal que, se por um lado, demonstra interesse na questão da arte e da formação de artistas, por outro, evidencia certa vulnerabilidade institucional. De qualquer modo, o atraso é bastante compreensível, afinal, tratava-se de uma experiência inaugural, embora com aparato oficial. A essa coleção inicial foram incorporadas obras advindas dos salões oficiais, da família real e dos legados dos bolsistas que ali estudavam. Em 1937, a coleção separa-se da Escola e cria-se o Museu Nacional de Belas-Artes com a função de preservar e expor a coleção.

Outro museu de arte criado no final do século XIX foi o Museu de Arte da Bahia, em 1872. A instituição passou a ser chamada de Museu do Estado em 1918 e a coleção foi formada por obras que eram provenientes do espólio de Jonathas Abbott, médico e colecionador inglês. Ele foi responsável pela fundação da Sociedade de Belas-Artes em 1856, considerada a primeira associação de artes do Brasil. A coleção do Museu de Arte da Bahia possui obras de pintores estrangeiros e brasileiros da região da Bahia com obras de tendência acadêmica (LOURENÇO, 1999, p.92).

⁸ Cf.: LOURENÇO, Maria Cecília. **Museus Acolhem Moderno**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

A Pinacoteca do Estado de São Paulo, por sua vez, foi inaugurada em 1905, vinculada ao Liceu de Artes e Ofícios, onde ocupava duas salas no andar superior e funcionava como uma galeria. Contava na sua coleção inicial com pinturas advindas do Museu do Estado (Museu Paulista) e algumas outras aquisições. Em 1911, mesmo ano da inauguração do Teatro Municipal de São Paulo, a Pinacoteca do Estado inaugura a I Exposição Brasileira de Belas-Artes e, no ano seguinte, organiza a segunda. Em 1911, abriga o Pensionato Artístico, programa do Governo do Estado que subvencionava artistas brasileiros no exterior visando seu aperfeiçoamento artístico. Pelas regras do Pensionato, os artistas plásticos⁹ beneficiados deveriam doar para a instituição fomentadora cópias de quadros de artistas europeus de destaque. Para Araújo e Camargos (2005, p.62)

[...] de forma geral, a produção enviada pelos pensionistas segue padrões estabelecidos pelas academias de belas-artes. Duas exceções chamam a atenção: o gesso *Carregadora de perfume* de autoria de Victor Brecheret, de 1923, doado em 1927; e a pintura *Tropical*, de Anita Malfatti, doada em 1929. [...] Tanto *Tropical* quanto *Carregadora de perfume* são obras emblemáticas do modernismo brasileiro e estão entre as primeiras a fazer parte de uma coleção pública.

Em 1934 foi criado Salão Paulista de Belas-Artes e as obras que recebiam o Prêmio Aquisição que, além do reconhecimento e do prêmio em dinheiro, passaram a integrar a coleção da Pinacoteca do Estado. Por sua vez, a *Exposição de Arte Francesa*, em 1913, permite o início do processo de aquisição de obras estrangeiras para a coleção.

Tais iniciativas do poder público possuem em comum o vínculo com o ensino da arte e ofícios. Por outro lado, a manutenção de coleções foi pensada prioritariamente como recurso pedagógico, já que funcionavam como modelo.

A existência da Pinacoteca do Estado de São Paulo como órgão autônomo data, também, de 1911. Camargos (2007, p.44) afirma que “na cidade carente de espaços públicos para exposições, o prédio do Liceu, no qual encontrava-se a Pinacoteca, tornou-se palco de uma série de mostras individuais [...]” Acrescenta ainda que:

⁹ O Pensionato Artístico organizado pelo decreto nº 2234, de 22 de abril de 1912, indica que o apoio oficial seria oferecido a jovens que demonstrassem vocação nas áreas de pintura, escultura, música e canto. Cf: ARAÚJO, Marcelo Mattos & CAMARGOS, Marcia (org.) **100 anos da Pinacoteca. A formação de um acervo**. Centro Cultural FIESP. Galeria de Arte do SESI. Pinacoteca do Estado, Secretaria de Cultura e Governo do Estado de São Paulo, 2005.

[...] a mudança das oficinas do Liceu de Artes e Ofícios para a Rua da Cantareira, em 1909, liberou espaços para a exposição do acervo, que não parava de crescer, sempre dentro dos critérios consagrados da arte burguesa – aquela que valoriza os elementos morais, no tema escolhido, e o domínio técnico no acabamento primoroso e detalhado.

No entanto, a autora ainda lembra que:

Não havia diretrizes políticas orientando a formação do acervo do Museu, que aceitava indiscriminadamente todo tipo de doação, sem critério algum. Ao mudar de casa por ocasião da morte do chefe, famílias abastadas aproveitavam para esvaziar seus palacetes, despejando na Pinacoteca obras que nem sempre tinham valor artístico. (CAMARGOS, 2007, p.48)

Outra iniciativa de criação de um museu de arte no começo do século XX foi o Museu do Estado do Pernambuco em 1928 que, dois anos mais tarde, aos moldes da Pinacoteca do Estado de São Paulo, foi associado ao Liceu de Artes e Ofícios. Essa característica tornou sua coleção menos especializada, pois contava com objetos que poderiam integrar a categoria de “históricos” tais como mobiliário, armaria, joias e outros. O museu também incorporou ao seu acervo peças indígenas e de culto afro-brasileiro. Maria Cecília França Lourenço (1999, p.96) considera que tal museu configura “[...] um dos raros casos a valorizar e reconhecer a cultura local [e afro] antes da invasão europeia [...]” e induz a reflexão ao perguntar “Por que tais obras, indígenas e afro, continuam a ser discriminadas nos museus de arte, num evidente corte eurocentrista?” (LOURENÇO, 1999, p.96).

A história da implantação oficial de museus de arte no Brasil é um fenômeno tão recente quanto à própria ideia de nação¹⁰ e refletiam o estágio cultural em que o país se

¹⁰A museóloga brasileira Waldisa Rússio Camargo Guarnieri (1989, p.8-9) distingue cinco estágios de desenvolvimento da museologia como disciplina acadêmica. O *primeiro* momento cujo modelo representativo seria o Museu de Alexandria tem como base um modelo aristocrático, acessível apenas à nobreza e como local de produção e divulgação científica, no entanto, restrita ao cientista mantido pelo Estado. O *segundo* momento corresponde ao Renascimento e a definição de especializações que passam a diferenciar museus de ciência, galerias de arte, gabinetes de raridades etc.. Estes colaboram para o surgimento da história da arte como disciplina lembrando que “os primeiros ‘conservadores’ de museus são, em verdade, produtores de obras artísticas [...]” O *terceiro* momento “marca a passagem do Museu do Iluminismo para o Museu do Romantismo [...]” no qual as coleções são nacionalizadas e surgem reflexões sobre sua organização influenciada pela presença da burguesia triunfante. O *quarto* momento é marcado pelo crescimento das cidades, a industrialização e a modernização. O *quinto* momento seria, para a autora, a atualidade na qual “[...] povos e nações emergentes, de tempos sociológicos profundamente distintos, [marcam] desigualdades não amenizadas pela tecnologia avançada [...]”.

encontrava. Do ponto de vista cultural, os valores estrangeiros, em particular, advindos da cultura europeia são bastante valorizados. O universo dos poucos museus nacionais, especialmente tratando-se dos de arte, não escapa a essa lógica.

De acordo com Lourenço (1999, p.86),

[...] com os primeiros museus de arte, delineiam-se as estratégias de controle e promoção dos valores caros às classes dominantes, referenciados pelo crivo francês, que invade diferentes esferas culturais brasileiras em detrimento da local. [...] Consolida-se um sistema autoconservante, porque de um lado o ensino reproduz normas artísticas importadas, e por outro premia, estimula e adquire obras ajustadas a tal decoro.

A partir do começo do século XX, além das iniciativas oficiais, havia aquelas esparsas – não-sistemáticas e intermitentes – de ação cultural voltada para as artes plásticas, indicando o descompasso cultural entre a capital do país, Rio de Janeiro, e o ambiente da cidade de São Paulo, ainda considerado precário. Maria Cecília França Lourenço (1986, p.4) afirma que até o final do século XIX

São Paulo vivia em função do Rio de Janeiro; era lá que estavam o Salão, a escola, as encomendas e a possibilidade do artista se manter economicamente. As condições eram completamente adversas e desestimulantes. Só se estabelecia em São Paulo quem tivesse outras fontes de renda.

Após a criação do Liceu de Artes e Ofícios, no entanto, algumas transformações são mais perceptíveis, em função de a escola convidar professores do Rio de Janeiro para lecionar e, também, da criação dos primeiros salões. As iniciativas encetadas confirmavam o interesse de refinadas burguesias locais pela arte e suas diversas formas de manifestação.

O vínculo entre o estabelecimento de um ambiente para as artes plásticas e a conjugação de elementos estruturais associados à urbanização se justifica, na medida em que vários estudos, ao apontar a inexistência de um ambiente propício para o desenvolvimento da criação artística, citam a falta de locais para receber exposições de obras de arte e demonstram tal situação referindo-se à precariedade das estruturas urbanísticas como um todo.

Ao avaliar a condição das artes plásticas em São Paulo no final do século XIX e começo do século XX, Tarasantchi (1986, p.16) afirma que,

[...] a cidade evoluía; foi construída a Estação da Luz, a Escola Politécnica e a Escola Normal Caetano de Campos. Inaugurou-se o Liceu de Artes e Ofícios em 1882 e o Museu Paulista em 1894. São Paulo crescia tanto que tinha aspecto de uma cidade provisória: tanto se demoliam antigos prédios para erguer edifícios dos mais variados estilos, quanto surgiam novas ruas e avenidas.

No entanto, a autora nota que a cidade era pobre do ponto de vista artístico, não tinha galerias ou salões de arte, apenas exposições individuais em locais improvisados. Assim, ao se referir à Exposição de Belas Artes Industriais em 1902 afirma que alguns artistas e intelectuais entusiastas, montaram tal exposição no largo do Rosário “pensando que a cidade já tinha evoluído suficientemente” (TARASANTCHI, 1986, p.16). Nessa coletiva, nunca antes comentada segundo a autora, constavam 406 obras no catálogo, mas se apresentaram mais de 808 obras entre pinturas, esculturas, artes industriais, cerâmica, fotografias, desenho, cutelaria, obras de artistas nacionais e estrangeiros. Porém, a exposição não obteve um sucesso que justificasse tal investimento. De acordo com Tarasantchi (1986, p.17) “a mostra, inaugurada com grande pompa, regada a champagne e na presença do Presidente do Estado, Bernardino de Campos, não obteve o sucesso esperado, vendendo umas vinte obras ao todo.” Não obstante, a autora afirma que “[...] apesar do pouco sucesso que a exposição obteve, essa foi a primeira vez em que houve uma iniciativa de nossos intelectuais¹¹ de promover uma mostra de arte coletiva que pode ser considerada a primeira exposição de belas-artes em São Paulo.” (TARASANTCHI, 2002, p.39)

Com base em tais afirmações, podemos inferir a importante relação entre as questões econômicas e de infraestrutura mais gerais, que podem justificar a dificuldade de estabelecimento de um circuito artístico em uma cidade em processo de organização. Essa situação de pobreza cultural e artística da cidade de São Paulo perdura como prática de uma burguesia local, a despeito da existência dos salões a exemplo daqueles da Vila Kyrial e de Dona Veridiana. Estes, embora fossem iniciativas que estimulavam a reunião de pares e a visitação de exposições individuais, sobretudo como forma de entretenimento, não chegaram a configurar um sistema de produção cultural.

¹¹ A Exposição de Belas-Artes Industriais contou com a direção de Ramos de Azevedo, Bento Bueno, Antonio Prado, Paulo Souza, Carlos de Campos e Garcia Redondo e com uma comissão artística formada por artistas tais como Oscar Pereira da Silva, Amadeu Zani, Antonio Ferrigno, Benedito Calixto, entre outros. Cf: TARASANTCHI, Ruth Sprung **Pintores paisagistas. São Paulo 1890 a 1920**. São Paulo, Edusp: Imprensa Oficial do Estado, 2002, p. 39.

A restrição em relação à espaços especializados para exposição de obras de arte, fator complicador para a consolidação de um sistema de produção cultural para a arte, em particular moderna, pode ser confirmada quando se observam as circunstâncias envolvidas nos dois marcos apontados como referenciais na introdução da arte moderna no país, ou melhor, a preparação de um ambiente para as artes plásticas modernas no Brasil: as exposições de Lasar Segall, em 1913, e a de Anita Malfatti, em 1917. Ambas as mostras foram apresentadas em salões privados na região central de São Paulo, no primeiro caso, alugado e no segundo cedido.

As mostras de arte eram produzidas em locais alternativos em função da inexistência de museus especializados. De acordo com Cintrão (2001, p.20-21):

Com a ascensão da burguesia, no século XIX, e com seu desejo por obter os mesmos padrões da aristocracia (em franca decadência nessa época), nota-se uma influência dos museus no cotidiano da classe média mais abastada. Afinal, vários museus, a exemplo do Louvre, ocupavam antigas mansões, antes pertencentes à aristocracia ou realza, cujos objetos e decoração haviam sido apropriados e transformados em itens museológicos. Devido ao fato de os museus terem surgido das antigas coleções da aristocracia, a burguesia começava a adquirir peças que se aproximassem dessas coleções, procurando obter, além de objetos originais, cópias de objetos pertencentes aos acervos institucionais, dispendo-as segundo os critérios adotados nos museus: forrando as paredes e ocupando cada espaço disponível nas salas.

No que diz respeito a espaços improvisados ou alternativos, São Paulo oferecia várias opções dentro do espírito indicado por Cintrão. A Confeitaria Castelões, por exemplo, apresentou uma exposição de Antônio Parreiras, em 1904. A loja Mappin, fundada em 1913, tinha um salão de chá, no qual foi apresentada, em 1914, a primeira mostra individual de Anita Malfatti. O Grande Hotel apresentou várias exposições em seu saguão até meados do século XX. A Casa Garraux e a Casa Verde ofereciam obras de arte junto a objetos de decoração.

Na Rua XV de Novembro se concentravam os locais de entretenimento: confeitarias, restaurantes, as sedes do Clube Commercial e do Jockey Club e a Casa Garraux. As redações dos principais jornais da cidade, *O Estado de S. Paulo*, o *Diário Popular* e *O Correio Paulistano*, assim como a da revista *A Cigarra*, a Câmara Municipal e o Automóvel Clube também se localizavam nesta área. Em quase todos, incluindo alguns cinemas, foram apresentadas exposições durante os primeiros 30 anos

do século XX. Não havia, obviamente, a figura do *marchand*. Como se tratava de exposições curtas, pois os espaços geralmente eram alugados, não era incomum que os próprios artistas assumissem vários papéis na produção das mostras, inclusive o de montador, divulgador e de *marchand* (CINTRÃO, 2001, p.59).

Da mesma forma, como já indicado, vários membros da elite paulistana abriam suas residências buscando incentivar e patrocinar a produção artística, oportunizando a realização de encontros com artistas e intelectuais. Entre eles, destacavam-se a Vila Kyrial, de Freitas Valle desde 1912, e mais tarde, o Pavilhão Modernista de dona Olívia Guedes Penteado. Dona Veridiana já recebia intelectuais em sua casa quando, a partir da Semana de Arte Moderna, Paulo Prado também passou a oferecer sua residência para reuniões e saraus.

É importante citar a criação do Museu Paulista que, embora não seja um museu de arte e tenha sido criado com vocação científica nos moldes dos museus enciclopédicos, traz na sua gênese um vínculo com a Pinacoteca do Estado, uma vez que sua coleção inicial foi formada pela transferência de pinturas que, segundo o critério da época, eram mais apropriadas à coleção de um museu de arte. Além disso, concordamos com Heloisa Barbuy (2007, p.145) que afirma que ambas as instituições fazem parte do mesmo momento histórico já que “na passagem do século XIX para o XX, em São Paulo, museus, ciências, história e arte eram tomados como signos de modernidade e civilização na cidade mutante.”

O Museu Paulista foi inaugurado em 1895, dez anos antes da criação da Pinacoteca do Estado, mas somente em 1922 teve reforçado seu caráter de museu especializado¹². No entanto, apesar de reunir coleções, inclusive obras de arte, seus objetos colecionados “[...] valiam pela sua origem num passado heróico e por sua relação com seu antigo possuidor [...]. O caráter evocativo orientou, portanto, a organização do museu, preocupado em despertar nos visitantes a lembrança dos acontecimentos significativos para a formação da nacionalidade” (BREFE, 2003, p.57).

¹² Brefe (2003, p.53) afirma que a introdução dos museus no Brasil se fez no século XIX pelo viés da história natural. Segundo a autora, “em compasso com os interesses das elites locais, mas também acompanhando, com um certo atraso, o desenrolar das ciências no contexto internacional, os museus se transformam, como é o caso do Museu Paulista, a partir de meados da década de 1910. [...] é quando começou a se delinear claramente o perfil de um museu histórico, dentro dos quadros de um museu enciclopédico.”

A criação dos museus de arte começa a indicar as diferentes formas de tratamento e contextos que as coleções de cultura material, em particular, as obras de arte, poderiam receber. Meneses (1994, s.n. apud BREFE, 2002/2003, p.86)¹³ ressalta que sempre houve uma preocupação com a questão estética e que esse não é um aspecto meramente ocasional. No entanto, essa preocupação é de uma ordem distinta daquela do museu de arte já que, segundo o autor “muitos desses museus, na Europa, por exemplo, derivaram de museus de arte antiga indicando que ‘o papel nobilitante das artes, para comunicar valores cívicos, sempre foi eficaz’”.

Podemos ressaltar as diferenças dos usos simbólicos que a arte pode receber em diferentes tipologias de museus ao notar como algumas obras de arte do Museu Paulista foram apresentadas no ambiente expositivo. Ana Claudia Fonseca Brefe (2003, p.89), ao refletir sobre as críticas que Affonso d’Escragnolle Taunay – diretor do Museu Paulista entre 1917 e 1945 – faz sobre a gestão de Hermann von Ihering (1894 a 1915) seu antecessor, nota que entre os anos 1901 e 1902 a coleção que mais se desenvolveu foi a galeria artística. Tal galeria contou com a aquisição de

[...] várias telas de caráter histórico, como *A partida da monção*, de Almeida Júnior; *A descoberta do Brasil*, de Oscar Pereira da Silva, e os retratos de José Bonifácio, Padre Bartholomeu de Gusmão, D. Pedro I e Padre José de Anchieta, encomendados especialmente a Benedito Calixto para o Museu.

De acordo com Brefe (2002/2003, p.82), o próprio Ihering reclamava por mais espaço para instalar as coleções. O motivo da crítica é que, segundo a autora, o que “[...] verdadeiramente chocava Taunay em relação às coleções de História no período Ihering era o aspecto das salas, que demonstrava uma completa falta de critérios estéticos e, sobretudo, científicos na disposição dos ‘objetos históricos.’”

Ao comentar sobre a questão Barbuy (2007, p.140) lembra que desde a inauguração do Museu Paulista, que aconteceu no Salão Nobre do edifício-monumento várias pinturas de artistas brasileiros foram expostas com a intenção de manter-se ali uma “galeria artística”. No entanto, em função da falta de espaço, Ihering preconiza a criação de um museu de arte próximo ao Museu Paulista. De acordo com a autora, “à

¹³ MENESES, Ulpiano Bezerra de. O Salão Nobre do Museu Paulista e o Teatro da História. In: MENESES, Ulpiano Bezerra de (org.). **Como explorar um museu histórico**. São Paulo: Museu Paulista da USP, [s.d.].

pintura cabia, naquele momento solene, a mensagem de valorização da cultura nacional.”

A autora segue refletindo sobre as várias transferências¹⁴ e devoluções feitas pelo governo do Estado entre os dois museus e afirma que

[...] examinando-se, hoje, as pinturas que foram para a Pinacoteca e as que permaneceram no Museu Paulista, facilmente se depreende o critério de partilha, baseado nas capciosas noções de “pintura histórica” e “pintura artística”, que levaram a manter no Museu Paulista os retratos de personagens considerados históricos e as cenas representativas de grandes acontecimentos, francamente derivados da história factual em vigor naquelas décadas. Mais que isso, de uma história factual paulista. (BARBUY, 2007 p. 143)

Assim, a instrumentalização acentuada dada às obras de arte naquele museu está, ao menos em princípio, distante dos pressupostos atrelados aos museus de arte nos quais a fruição estética – ou a experiência – da obra enquanto tal deve ser prioritária. Por outro lado, o processo de instrumentalização ocorria também nos museus de belas-artes vinculados às escolas, já que possuíam uma função essencialmente pedagógica e que era tanto relacionada à educação visual dos alunos como uma forma de divulgação de uma visualidade específica, vinculada a valores burgueses.

Podemos dizer que a prática de visitação de exposições formaria parte de uma malha social e cultural distinta na cidade de São Paulo, apontando um desejo de internacionalização da burguesia nacional. Assim, desenvolve-se aos poucos uma participação intensa, porém ambígua, da produção artística em um ambiente que não era rigidamente institucional, tampouco restrito ao universo comercial.

Se por um lado, as mostras individuais de artistas indicam a reprodução do status vigente em função de um vínculo com as elites de tradição burguesa e com uma arte de forte influência francesa, por outro, elas sugerem uma forma de distração ilustrada, de entretenimento em uma cidade com poucas opções nesse sentido. Sua visitação pode indicar que, de alguma forma, havia uma inscrição das exposições de arte em um

¹⁴ Em 1905 foram transferidas 26 pinturas para a Pinacoteca do Estado de São Paulo contando com obras de diversos gêneros e de artistas já, então, consagrados: José Ferraz de Almeida Júnior, Pedro Alexandrino, Oscar Pereira da Silva, Antonio Parreiras, Pedro Weingärtner, Benjamin Parlagreco, Antonio Ferrigno e Berthe Worms. Essa seleção incluiu pinturas de vários gêneros, incluindo históricas. Em 1929, algumas delas retornaram ao Museu Paulista (*O desembarque de Cabral* e *A fundação de São Paulo*, ambas de Oscar Pereira da Silva e *Partida da monção* de Almeida Júnior). Entre 1947 e 1948, Sérgio Buarque de Holanda, então diretor do Museu Paulista, transfere quase 20 obras para a Pinacoteca do Estado, sendo a maioria de autoria de Almeida Júnior. Cf: BARBUY, *op. Cit.* 2007, p.145.

universo que tendia para a ‘popularização’, ou quem sabe o mais apropriado seria dizer, para a replicação de valores, sem perder seu lustro burguês, fazendo das obras de arte mais um bem cultural inserido no universo do consumo, algo que começa a ser bastante estimulado em função do excedente de capital gerado pelo crescimento econômico da cidade.

Ao comentar sobre as exposições do começo do século XX, Tarasantchi (2002, p.41) afirma, que

[...] com o tempo, visitar exposições tornou-se um hábito comum em São Paulo, que oferecia tão poucos lugares de entretenimento. Os pintores o faziam muitas vezes, pois sabiam que lá encontrariam sempre algum colega e poderiam falar sobre arte. E iam pessoas da sociedade, colecionadores e senhoras para mostrar os novos modelos de Paris.

A generalização feita pela autora, na indicação de tipos sociais um tanto imprecisos – sociedade, colecionadores, senhoras – nos dá uma pista tênue sobre uma configuração social que já indica sinais de mudança. Às elites, juntam-se uma nova burguesia com poder aquisitivo e uma pequena burguesia que passa a almejar símbolos de distinção. O próprio aumento da frequência de visitas a exposições de arte, ainda que em lojas de departamentos¹⁵, poderia indicar essas mudanças.

¹⁵ Cabe destacar que as lojas de departamentos eram vistas como locais refinados e indicavam que a cidade estava se tornando menos provinciana. As lojas de São Paulo, como a Mappin Stores podem ter se inspirado em uma das primeiras do gênero nos Estados Unidos da América, a Wannamaker. Essa loja foi fundada na Pensilvânia em 1855 e abriu uma filial em Nova York. Além dos departamentos de vendas, a loja oferecia um salão de chá, cinema e teatro, além de implementar uma série de benefícios tais como luz elétrica e telefone. De acordo com Cintrão (2001, p.23): “[...] apesar de francamente comercial, buscava um perfil ‘educativo’ ou ‘museológico’, oferecendo aos clientes informações sobre os objetos que vendia. Além disso, comprava obras nos salões de Paris e as expunha em suas lojas de Nova York e Filadélfia”. (Saisselin, 1985 apud CINTRÃO, 2001, p. 23) ao referir-se à maneira como a rede anunciava seu diferencial ao público afirma que, provavelmente, não haveria “nenhuma outra loja que tenha ido aos salões de Paris e comprado as pinturas mais valiosas para se decorar as paredes”. Segundo Saisselin (1985 apud CINTRÃO, 2001, P.23), tais pinturas e a forma de sua exposição tornavam a Wannamaker e suas filiais “em museus de grande público, aumentando o interesse de milhares de visitantes, e alcançando um número maior do que muitos museus pertencentes e controlados pela cidade e pelo estado.” Assim, não parece estranho que, àquele tempo em São Paulo, nem o público comprador em potencial, tampouco artistas, tivessem qualquer restrição em expor e comprar obras, objetos de decoração ou bens para uso cotidiano no mesmo local. Pelo contrário, eles provavelmente encontravam em tais ambientes uma referência de cultura urbana com a qual buscavam identidade. Cf.: SAISSSELIN, R. **Bricabracomania: The bourgeois and the bibelot**. Londres: Thames & Hudson, 1985.

De acordo com Paul Singer¹⁶ (1998, p.7-8 apud COSTA-FILHO, 2001, p.365) uma sociedade humana alcança o estágio de civilização urbana “quando a produção e captura do excedente alimentar permite a uma parte da população viver aglomerada e dedicar-se a outras atividades que não a produção de alimentos”. Assim, “a constituição da cidade é, ao mesmo tempo, uma inovação da técnica da dominação e na organização da produção”. “Neste processo, parte do mais-produto, que ainda continua vindo à luz como valor de uso, transforma-se na mão de uma nova classe dominante em valor de troca, em mercadoria. É com base nesta transformação que a cidade se insere na divisão social do trabalho, alterando-a pela base” (SINGER, 1998, p.12-14 apud COSTA-FILHO, 2001, p.365)¹⁷.

Considerando a proliferação de exposições individuais de obras de arte em locais alternativos, percebemos que o vínculo entre a produção de um bem cujo valor de uso deveria estar acima do valor de troca, ao menos no que respeita à apropriação simbólica de conteúdos, percebemos que, se é que existe ao menos a configuração inicial de um sistema de produção cultural em operação, ele tende para uma relação com acento na produção de obras como mercadorias, distante do universo das instituições de arte e mais próximo do comércio puro e simples.

Trata-se de um meio ambiente, de fato, menos especializado. O comércio de obras de arte não aparece delimitado ao universo das poucas galerias privadas. Pelo contrário, a apropriação de tais bens resume-se ao seu consumo como bens de mercado. Seu valor simbólico está menos vinculado à questão de usufruto da representação, da imagem e sim à ideia de posse de um bem material que confere status social e cultural ao seu proprietário.

Consideramos, ainda, a análise que Canclini (1984, p.48) faz do processo artístico com base na aplicação de um modelo socioeconômico no qual identifica os momentos de produção, distribuição e consumo e sua articulação com o fato estético. Fundamentado nesse modelo, o autor caracteriza três áreas em que o sistema estético burguês separou as atividades artísticas: 1) arte elitista, 2) arte para as massas; 3) arte popular. Na sua definição para cada uma delas, ele acentua determinados aspectos do modelo sugerido. Assim, a arte elitista privilegia o momento de produção em função da valorização do gesto criador e da fetichização da obra original. A questão da

¹⁶ SINGER, P. **Economia política da urbanização**, 14. ed. revista (1ª ed. em 1973).São Paulo, Contexto, 1998.

¹⁷ Op. Cit.

distribuição é secundária e o consumo resume-se na atitude contemplativa. Na arte para as massas, ainda que produzida pelas classes dominantes ou ao seu serviço, valoriza-se o momento da distribuição com foco no consumo. Canclini (1984, p.49) afirma que o valor supremo da arte para as massas é a “sujeição feliz”, pois interessa-lhe mais a amplitude do público e a eficácia na transmissão do que a originalidade da produção ou a satisfação de reais necessidades dos consumidores. E, por fim, a arte popular, única produzida pela classe trabalhadora, tem foco no consumo não-mercantil e estaria vinculada à representação e a “satisfação solidária de desejos coletivos” considerando-a, com isso, “uma arte de libertação” (CANCLINI, 1984, p.50). Não obstante, o autor afirma que tal distinção entre as artes é formal, pois elas se influenciam reciprocamente, por um lado em função de uma relativa intercomunicação entre as classes e, por outro, porque a arte de elite e da massa fazem parte de uma mesma indústria cultural (CANCLINI, 1984, p.48-50).

De acordo com o *Dicionário de Políticas Culturais* o início simbólico da indústria cultural situa-se na invenção dos tipos móveis de imprensa por Gutemberg no século XV. Teixeira Coelho (1999, p.216-220) afirma, no verbete, que apesar de ser associada a meios de comunicação de massa, não é seu sinônimo, pois a indústria cultural nem sempre requer meios de comunicação de massa como também, nem sempre se caracteriza pela produção de bens culturais de massa. Para a indústria cultural, a cultura, sua matéria-prima não é instrumento de livre expressão e conhecimento, mas produto permutável por dinheiro e consumível como qualquer outro produto. Mais além, cita a análise de Norberto Bobbio para quem a indústria cultural não seria um modo de difusão da cultura, pois, ao contrário, seria um modo de impedir o acesso à cultura por destruir formas culturais populares e filtrar a produção passível de entrar em seu mecanismo, impedindo a crítica de seus modos dominantes. Consideramos que, por um lado, o termo empregado por Canclini pode ser aplicado na análise da conjunção econômica que permitiu o surgimento de um mercado de arte incipiente em São Paulo no começo do século XX. Porém, este mercado tinha mais inserção social do que os poucos espaços de produção, distribuição e reflexão em um âmbito teoricamente menos comprometido do ponto de vista da estrutura de classes, tal como os museus. A tendência à frequência como forma de distração tende a aproximar tais exposições da ideia de banalização da arte como simples mercadorias. No entanto, relativizamos a aplicação do conceito, já que, ainda que tais exposições fossem bastante

frequentadas, a ideia de massa, ou nesse caso, de um amplo acesso social às mesmas não se aplica a esse universo. Não se pode falar tampouco, naquele momento, em um mercado estruturado e consumidor de obras de arte. Não obstante, pensamos que, no caso de São Paulo em sua luta para sair do provincianismo e com a sociedade estruturada sob um capitalismo ainda embrionário, a ideia de entretenimento associado à distinção de classes é apropriada e pertinente.

Pensamos que a proliferação de espaços alternativos de exposições de obras de arte e, ainda que esparsas, as galerias comerciais, inscrevem a divulgação e a distribuição das mesmas em um sistema que sugerimos, aproxima as ideias de confirmação de valores culturais de classe, reverberando no desejo mais amplo da população de equiparar-se culturalmente às elites locais, mirando seus valores como referência.

A estruturação de um sistema de produção cultural para as artes plásticas e sua inserção em uma determinada configuração econômica, política e social nos leva a crer que há uma estreita relação da arte – como raciocínio, modo de produção e, portanto, como uma instituição – com o modo de produção capitalista, sendo, ela mesma, um dos polos desse sistema. Acreditamos que essa consciência foi um dos fatores que mobilizou os esforços das vanguardas históricas europeias ao questionar as instituições como forma de, também, colocar em xeque os valores de uma arte produzida em consonância com um determinado modo de produção.

Depois dos anos 1910, no entanto, já se pode dizer que São Paulo começa a estabelecer, com base nas ações do Liceu de Artes e Ofícios, uma rede de relações de outra ordem, mais vinculada a uma ideia de arte como cultura, ou talvez mais certamente, como ofício.

A virada da década de 1910 para a seguinte foi marcada pela intensificação da politização da questão social no Brasil. O movimento operário, em função da presença de imigrantes, ganhava força para realizar grandes greves nas principais cidades do país reivindicando melhores condições de vida e de trabalho. Em 1922 foi fundado o Partido Comunista do Brasil (PCB). O Brasil participou da Primeira Guerra Mundial levando-o à conquista de um assento na Conferência de Paz de Paris, em 1919, e na Liga das Nações. Internamente, para comemorar o I Centenário da Independência em 1922, o Governo Federal, a despeito da instabilidade econômica e política em que se via

mergulhado, preparou a Exposição Universal do Rio de Janeiro, com pavilhões de todos os Estados e uma exposição de arte.

A cidade de São Paulo participa de tais comemorações, em âmbito local, com a inauguração do Monumento da Independência, de Ettore Ximenes, no Parque da Independência. Também foi organizada pela recém-criada Sociedade de Belas-Artes a I Exposição Geral de Belas-Artes, no Palácio das Indústrias.

No entanto, na contramão de eventos oficiais e, provavelmente em oposição aos mesmos, o acontecimento que mais se destacou na historiografia da arte foi a Semana de Arte Moderna, ocorrida nos saguões do Teatro Municipal. O evento contou com a apresentação de música, conferências, exposição de arte com a presença de artistas de várias capitais.

Essa movimentação obteve repercussão na imprensa, gerando um debate por meio do qual os artistas, em um ambiente ainda precário, preconizavam uma mudança nos paradigmas em que a arte era produzida até então. Os jornais *Correio Paulistano* e o *Jornal do Comércio* eram, segundo Fabris (1994, p.21), as principais tribunas de pregação modernista, incansável no combate ao passado e na defesa de seu ideário, guiada por um desejo pedagógico: conquistar o público para a causa da nova arte. O uso das mídias de massa como recurso –, sobretudo jornais de grande circulação, – sempre foi uma estratégia utilizada desde as vanguardas históricas europeias no início do século XX. Fabris, ao analisar o Movimento Modernista de 1922 ocorrido em São Paulo, afirma que os modernistas conseguem estruturar uma ação de vanguarda vazada no exemplo futurista. No entanto, segundo a autora, os modernistas brasileiros aproveitam do futurismo apenas a plataforma ativista e não a proposta estético-artística, muito radical para o grupo paulista. Fabris (1994, p.21) comenta que,

[...] descontente com a situação cultural vigente no país, que era dominada pela presença do realismo em suas versões parnasiana, regionalista e acadêmica, o grupo modernista age como um grupo de pressão, desfechando um ataque sistemático não apenas contra as linguagens na moda, mas, sobretudo contra as instituições artísticas e seus códigos cristalizados. Dentro dos limites de uma modernização nascente e de uma sociedade em vias de transformação, os modernistas contestam tanto o sistema de produção artístico-cultural e seus modos de fruição quanto a pouca atenção que essa produção dedicava à nova paisagem urbana e seus novos atores.

Assim, com uma estrutura ainda frágil do ponto de vista institucional o movimento modernista de São Paulo marca, de maneira incisiva, a busca por uma linguagem artística independente. Seus artistas buscaram os valores de uma arte que, retoma raízes de uma possível identidade nacional. O movimento tinha em seus quadros intelectuais respeitados que atuavam em jornais e revistas e também tiveram a iniciativa de publicar, por quase um ano, a revista *Klaxon*, para divulgação de suas plataformas estéticas. Amaral (1983, p.7) afirma que se tratava da primeira revista declaradamente modernista com representantes no Rio de Janeiro, na Suíça e na Bélgica. Foram editados oito números e apresentava várias inovações para o nosso ambiente de então.

Por colocarem em xeque os valores de uma arte burguesa que entendiam superados, embora tenham oportunizado um debate mais amplo, a produção dos artistas modernistas não foi facilmente digerida. De acordo com Tarasantchi (2002, p.51):

Os artistas [modernistas] eram vistos como loucos, chamados de “futuristas” e sucediam-se polêmicas entre os acadêmicos que os modernos chamavam, por sua vez, de “passadistas”. Demorariam muitos anos até que esses artistas conseguissem ser aceitos nos mercados de arte paulista. Os nossos colecionadores ainda usavam colocar em suas salas o retrato pintado em cima do sofá, as paisagens europeias, ou então as que reproduziam suas fazendas, o nosso interior nas paredes da sala de visita. A natureza-morta ficava, como, aliás, até hoje, na sala de jantar.

Essa situação nos faz pensar que a arte de vanguarda – mesmo com as ressalvas feitas em relação à configuração do modernismo brasileiro de 1922 – por estabelecer uma relação de confronto com as instituições e com o mercado, buscava vias alternativas de expressão. No caso paulista, tanto a arte como suas instituições de mediação – museus, imprensa, mercado – não foram alvo de questionamento radical como já ocorrera na Europa. Isso pode ser justificado, mais uma vez, pela própria fragilidade de um circuito que não se configurava enquanto tal e, portanto, não havia o que combater. Portanto, a ideologia do modernismo paulista de 1922 se funda na criação original de um novo momento com base na definição de valores que se pretendiam autênticos e nacionais. Sua busca por uma linguagem universal passava pelo reconhecimento dos valores locais.

A influência do movimento modernista é decisiva nos meios artísticos e uma acentuada mudança de rumos pode ser percebida na abertura para uma arte que, então, se autodenomina moderna. Ao longo dos anos 1930 e 1940, apoiado em tais princípios,

o debate predominante se funda na busca do equilíbrio entre uma linguagem e uma visualidade tradicionais, tanto na questão da temática que valoriza o país e busca suas raízes, como na manutenção da figuração, ainda que distante dos cânones mais acadêmicos. Mais uma vez, embora em função da busca e afirmação de identidade, a questão do nacional marca uma diferença sensível, no período, entre as discussões ocorridas no país e as especulações estéticas europeias desde o começo do século XX.

A preocupação com uma arte vinculada às questões sociais e políticas distingue esse período. Essa característica não deixa de relacionar-se com a preocupação dos artistas em participarem criticamente do momento político nacional – Estado Novo – e internacional – a Segunda Guerra Mundial.

Alguns artistas passam a ser baluartes de uma suposta visualidade brasileira, tais como Portinari – cuja tendência moderna pode ser vista por meio do rompimento com a perspectiva renascentista e vinculada ao muralismo – e Di Cavalcanti que, com uma tendência cubista, retrata aspectos de uma suposta brasilidade e dos tipos brasileiros.

Tais artistas buscavam refletir publicamente sobre seu papel social. Di Cavalcanti, por exemplo, por ocasião de sua exposição retrospectiva de 1948 em São Paulo propõe uma mesa-redonda para discutir a integração social do artista. Na ocasião, Di Cavalcanti se posiciona afirmando que “a produção do artista “é feita dentro de uma sociedade dada” e, assim, “essa produção tem que ser uma apologia ou crítica à sociedade. No seu modo de ver, o artista deve participar da luta de seus semelhantes ao invés de recolher-se ao interior de uma ‘torre de marfim’.”¹⁸ Tais fóruns criados pelos próprios artistas demonstram a preocupação com a sociedade e sua forma de articulação. A Semana de Arte Moderna de 1922 com sua proposta de renovação estética despertou o ânimo de muitos artistas e, assim, as décadas entre 1930 e 1950 são marcadas por sua reunião em associações e agremiações.

Por um lado, a forte presença de imigrantes que traziam em sua bagagem cultural a prática associativa e, por outro, com a tendência a um processo de proletarianização dos artistas, surgem iniciativas que os distanciam aos poucos das antigas elites. Estas, de certa forma, vinham condicionando parcela da produção artística já que eram, em grande parte, propositores de iniciativas culturais bem como colecionadores potenciais. Assim, ao longo dos anos 1930 e 1940 as associações cujas iniciativas eram

¹⁸ O registro do pensamento de Di Cavalcanti foi feito por Martins, Ibiapaba. A mesa redonda realizada na exposição retrospectiva de Di Cavalcanti. **Fundamentos**, São Paulo, (6), nov. 1948 apud AMARAL, 1987, p.137.

dos próprios artistas, marcaram uma forma específica de circulação de informações sobre arte e de ampliação de locais para divulgação das obras de arte moderna, já que a inserção das mesmas nos salões de belas-artes, museus e galerias não era facilitada, pois esses espaços eram dominados pelas linguagens mais conservadoras. Tarasantchi (2002, p.52) afirma que no ano de 1920, apesar das quarenta exposições que ocorreram em São Paulo, e a despeito da presença de alguns modernos – John Graz, Regina Gomide Graz, Vicente do Rego Monteiro e Anita Malfatti – continuavam a predominar os artistas acadêmicos ou clássicos, como eles se autodenominavam. Eram artistas como Pedro Alexandrino, José Wasth Rodrigues, Oscar Pereira da Silva, Lopes de Leão, Clodomiro Amazonas entre outros.

O Sindicato dos Artistas Plásticos, por exemplo, criado em 1937 e nascido no bojo da Sociedade Paulista de Belas-Artes (1921), tinha como atividade principal a promoção de salões de arte. A Família Artística Paulista, por sua vez, expôs no Hotel Esplanada em 1937. Além disso, o artista plástico e crítico de arte Quirino da Silva organizou os Salões Maio que buscaram mostrar artistas modernos. Alguns grupos que se formaram na época foram a Sociedade Pró-Arte Moderna (1932-1934) e o Clube dos Artistas Modernos (1932-1933), além da própria Família Artística Paulista (1937-1940) e o Grupo Santa Helena (que inicia em 1934 e persiste até o final da década). Muitos salões e exposições foram apresentados em locais como o Automóvel Clube do Brasil, o Palácio das Indústrias, o Instituto dos Arquitetos do Brasil e, também, em galerias privadas.

Na cidade do Rio de Janeiro também surgiram associações tais como a Pró-Arte Sociedade de Artes, Letras e Ciências, em 1931 e o Club de Cultura Moderna, em 1935. Havia os Salões do Núcleo Bernardelli (1932-1941) que, mais do que renovação da linguagem, buscavam espaços de divulgação para as obras de seus artistas.

O Salão Nacional de Arte Moderna só é instituído em 1951 – mesmo ano de criação da Bienal. Surgido no âmbito do Salão Nacional de Belas-Artes era promovido pela Escola Nacional de Belas-Artes. Tal conquista é resultado de uma ação que começa em 1930, com uma proposta de reformulação do ensino da arte feita por seu, então diretor, Lúcio Costa. Apesar de ter ficado apenas um ano na direção, o arquiteto sugeriu, entre tantas outras propostas de renovação, a formação de uma comissão organizadora de montagem de exposições que seria composta por Anita Malfatti, Portinari e outros artistas ligados ao movimento modernista. Sua proposta causou polêmica e somente na

década de 1940 são criadas as divisões “moderna” e “geral” do Salão Nacional de Belas-Artes, além de uma sala para apresentação de obras de artistas recusados. Finalmente, em 1951, as divisões alçaram ao estatuto de Salão Nacional de Arte Moderna.

Também dentro desse espírito de época, os clubes de gravura se fortalecem com base em pesquisas de linguagem aliadas ao seu interesse por temáticas sociais tais como a situação do homem/trabalhador, consequências da guerra, as lutas de classe, greves etc. Sua influência alcança todo o período dos anos 1950 e consolida a tradição da gravura no país, sobretudo na região sul. De acordo com Amaral (1987, p.176), além de gravadores, eram também ilustradores atuando em jornais. Sua preocupação era a de transmitir sua mensagem, colocando-se em um polo oposto ao da arte pura. Para a autora, a militância da arte a serviço de um ideário encontrou como canais adequados para difusão os jornais, revistas e livros nos quais, a ideia de obra única não importava. Por outro lado, afirma que a gravura brasileira, embora inspirada na experiência mexicana não apresentava os mesmos aspectos, já que no Brasil, a despeito das grandes transformações sociais e econômicas pelas quais passava,

[...][inexistia] uma “revolução em marcha”. As gravuras realizadas a partir dos clubes de Gravura [...] se limitavam ao tema, rural ou urbano, mas sempre focalizando o trabalhador, seu entorno, o trabalho propriamente dito e suas lutas reivindicatórias como classe. As gravuras, contudo, circulavam dentro de um limitado círculo, o dos associados do clube, e não amplamente, como no caso mexicano, distribuídas pela cidade e campo. (AMARAL, 1987, p. 177)

Como se pode inferir pelo tempo de duração dos grupos e das formas de divulgação por meio de exposições, os projetos associativos dos artistas tiveram breve duração e se esgotaram muito rapidamente. Tal circunstância é diferente no caso dos salões vinculados às escolas ou ao Estado, que poderiam oferecer um respaldo institucional e financeiro mais sólido aos mesmos.

Por isso, afirmamos que o alcance da ação cultural de tais locais ainda era limitado e, de acordo como nossa proposta, veio a se expandir e animar, sobretudo, com o estabelecimento de um sistema de produção cultural mais complexo e que teve como vetor a criação das instituições museológicas especializadas e o fortalecimento da classe artística.

Em 1945 o meio artístico nacional sofre o impacto do falecimento de Mário de Andrade. Ele assumiu posição de destaque na orientação de vários artistas plásticos, escritores e músicos, deixando sinais visíveis em várias gerações com base na proposta de uma conduta estético-política fundamentada em uma visão específica de modernidade. Nela, não admitia senão a valorização do nacional – e, portanto, a manutenção do tema – tendo como traços de modernidade a renovação de linguagem e o vínculo regional, o que poderia, segundo a particular visão de Mário de Andrade, inserir tais manifestações artísticas no plano da arte moderna internacional.

Com a renovação das linguagens plásticas ao longo dos anos 1940, a ideia de arte moderna já fazia parte do vocabulário dos artistas. A entrada do Brasil na Segunda Guerra Mundial em 1942 amplia o interesse interno pelo que ocorria no mundo em todos os setores. Por sua vez, no âmbito da cultura, o Brasil recebeu algumas mostras de arte estrangeira e, com o caminho aberto pelos modernistas, um diálogo entre artistas brasileiros e estrangeiros, vinculados aos movimentos modernos e, inclusive de vanguarda, foi estabelecido por meio de convites para exposições e palestras no país. A crítica de arte feita por intelectuais, tais como Mário Pedrosa no *Correio da Manhã* e no *Jornal do Brasil*, Sérgio Milliet na *Folha da Manhã*, no *Estado de São Paulo* e *Habitat*, Lourival Gomes Machado na *Folha da Manhã*, no Suplemento Literário de *O Estado de São Paulo*, *Clima* e Ibiapaba Martins no *Correio Paulista*, no *Última Hora* entre outros, que atuavam em jornais e revistas estimula o debate. Artistas tais como Waldemar Cordeiro, Cícero Dias, Abraham Palatinik, Samson Flexor entre outros, que tinham formação fora do país e, em 1945, com o entusiasmo gerado pelas novas perspectivas indicadas pelo final da Segunda Guerra Mundial fazem surgir o interesse por novas linguagens de caráter abstrato, nas suas vertentes lírica e geométrica.

Depois da inauguração da Pinacoteca do Estado em 1905, a cidade de São Paulo não teve mais iniciativas de criação de museus de arte até a inauguração do Museu de Arte de São Paulo (MASP), em 1948, em uma cidade, então, com um aspecto bastante modificado e com estruturas econômicas, políticas e sociais que permitiram tal investimento.

Nesse contexto, tanto artistas quanto críticos começam a demandar a criação de museus de arte, em particular, de arte moderna, ensejando novos debates a respeito da validade de projetos desse porte para um tipo de arte sobre a qual ainda havia muita desconfiança. A arte abstrata, em particular, ao colocar em xeque os valores da

representação, foi especialmente, tão combatida quanto a proposta de criação dos museus de arte moderna.

As discussões sobre o papel da arte, que deslancharam, sobretudo, a partir de suas vertentes construtivas, deixaram à mostra a fragilidade e a quase inexistência de nossas instituições culturais. Buscando superar esse cenário, as vanguardas nacionais, procuravam inserir-se em um projeto moderno amplo. A partir de então, surgem questões precisas em relação à modernidade no Brasil que, mais uma vez, ocorrem de maneira distinta da realidade europeia. A partir do final dos anos 1940, artistas nacionais, sobretudo os modernos, junto a outros atores sociais tais como críticos de arte, passam a reivindicar espaços para divulgação e afirmação de sua arte, fossem ligados às vanguardas ou não. Entre os críticos podemos citar o próprio Mário de Andrade que preconizava a criação de museus populares, Sérgio Milliet e Luis Martins. Dentre os artistas, podemos citar Di Cavalcanti, Antonio Gomide, Carlos Prado, entre outros, sobretudo aqueles que atuavam também na defesa do interesse dos artistas.

A partir da segunda metade da década de 1945, amplia-se o ambiente cultural em São Paulo e no Rio de Janeiro e, não por coincidência, este é um momento em que os próprios espaços culturais existentes tais como os salões vinculados as Escolas de Belas-Artes, ou mesmo as galerias privadas começam a se modificar deixando para trás, por um lado, formas improvisadas e restritas de acesso (por exemplo, aos artistas modernos) e convivência cultural (no caso dos salões privados).

Se analisarmos o panorama das artes plásticas em São Paulo por intermédio de suas poucas instituições de divulgação no período, o caso paulista poderia sugerir que havia uma relação muito próxima entre a arte e seus processos de divulgação e comercialização. Pode-se, assim, indicar algumas questões: quais os limites da divulgação com apelo comercial mais acentuado, ou seja, de que forma um objeto artístico poderia ser apresentado ainda que como objeto de consumo; como perceber a arte como eventual forma de distração nos processos de apreciação nos museus, galerias e salões e valorizar a questão estética; como a criação dos museus poderia participar no processo de educação visual do público, em particular em relação à arte moderna. Sob alguns aspectos, poder-se-ia insinuar que a proximidade entre divulgação e comércio estaria próxima de uma ideologia moderna de participação da arte nos modos de produção, sugerida pelo aspecto de produção presente em todas as iniciativas encetadas, nas quais, um dos objetivos dos artistas, era conseguir encomendas de trabalho.

No entanto, deixando de lado questões de natureza ética e/ou política no que diz respeito a valores, tais como a autonomia da arte, a falta de especialização das poucas instituições existentes, bem como o papel que deveriam cumprir, não permite que uma relação de comunicação específica, do tipo museológica, entre público e arte se estabeleça.

Portanto, os valores promulgados por aquelas exposições, essas, sobretudo, relacionadas com as academias de arte e com o comércio de obras, acabam por reforçar os valores de uma determinada classe social vinculada às elites dominantes e de uma arte que a representa. A arte produzida a partir da formação nas academias encontra sua decadência quando, ao burocratizar a forma de ensino, abriam mão de sua relação mais espontânea com a arte e seus processos e acabaram por se tornar sinônimos de falta de liberdade de criação. Podemos cogitar que, se por um lado, a arte acadêmica segue identificando-se com uma elite cultural e as classes sociais que a sustentam, por outro, afirmamos que a mediação museológica pode propor novas formas de abordagem do fenômeno da arte, inclusive da arte acadêmica, valorizando aspectos sempre renovados da produção artística.

Com base nesse panorama, pretendemos abordar as condições para o surgimento dos primeiros museus dedicados à arte moderna no Brasil, mais especificamente os museus de arte moderna de São Paulo e do Rio de Janeiro, mas também o Museu de Arte de São Paulo. Este, a despeito de se afirmar como um museu de belas-artes com foco inicial na produção europeia, também abriu espaços amplos de discussão sobre a questão da arte, por meio de uma série de iniciativas: na sua programação de exposições, em debates, na criação do Instituto de Arte Contemporânea e na publicação da revista *Habitat*.

Também acreditamos que as discussões em torno da legitimidade das novas propostas artísticas, em especial a arte abstrata de vertente construtiva, e mais particularmente, os movimentos concreto e neoconcreto – vanguardas artísticas do período – conseguiram polarizar uma série de discussões, com base em sua capacidade de mobilização advinda de sua articulação.

Capítulo II - Mediação e museus: política cultural e institucionalização da cultura

Ao tratar a questão da formação de um sistema de produção cultural profissional para as artes tendo como ponto de inflexão a instituição museológica, buscamos situar o objeto de interesse deste trabalho dentro de uma linha teórica que trata o museu como um fenômeno social inclusivo. Tomaremos como referência autores tais como Néstor Garcia Canclini, Raymond Williams, Teixeira Coelho e Alfredo Bosi que conceituam a questão cultural em seus vários aspectos e indicam matizes, sobretudo naquilo em que a cultura e, em particular a arte, como uma de suas manifestações podem se apresentar de maneira afirmativa. Nesse panorama, nos interessa relacionar tais reflexões com o universo da instituição museológica como local privilegiado para a discussão sobre o papel da arte, que justifique, acima disso, um olhar específico sobre a questão. Nesse trabalho, defendemos a tese de que foi pela via institucional museológica que outros pontos do sistema de produção cultural foram estimulados e fortalecidos. Especialmente por se tratar de uma área vinculada à cultura, o processo de institucionalização parece ser o caminho pelo qual se garante sua expressão de maneira legítima e menos vinculada a interesses secundários, ainda que as práticas museais e a museologia possam diferir acentuadamente no trato com a arte.

A partir de uma perspectiva transdisciplinar com base na teoria museológica de Waldisa Rússio Camargo Guarnieri e o conceito de cultura tal como apresentado pelos autores citados buscamos estabelecer uma epistemologia mais abrangente que nos permita entender o fenômeno da cultura que se produz, preserva e sistematicamente se reinterpreta por meio das instituições museológicas.

Nossa preocupação está em analisar o fenômeno cultural, mais especificamente a expansão de um sistema de produção cultural a partir da análise da inserção das vertentes construtivas brasileiras na arte – focada nos movimentos concreto e neoconcreto – por meio da intermediação institucional, mais especificamente, do museu como polo irradiador. Para tanto consideramos, como forma de análise, os princípios estabelecidos pela política cultural como uma “ciência da organização das estruturas culturais” (COELHO, 1999, p.293). A reflexão sobre políticas culturais aplicadas aos museus nos leva a considerar, também, alguns conceitos associados à prática

museológica, tais como formas específicas de ação educativa nas exposições e mediação por meio das exposições museológicas.

Teixeira Coelho (1999, p.103) comenta que “em sua conceituação mais ampla, cultura remete à ideia de uma forma que caracteriza o modo de vida de uma comunidade em seu aspecto global, totalizante.” Dessa forma, é necessário compreender as maneiras pela qual esses distintos modos de vida se expressam para que façam sentido dentro de um sistema específico que justifique suas práticas, ideologias, tradições e, quando estão vivas, suas formas de atualização, superação, substituição ou ruptura.

De acordo com o autor “a tendência predominante nos diversos países [...] é a de considerar como objeto da política cultural a cultura vista naquele sentido restrito-ampliado de sistema de significações ligados à representação simbólica das condições de existência. Em outras palavras, é objeto da política cultural a cultura que produz *efeitos de discurso* (representações da vida e do mundo cuja primeira finalidade é fornecer instrumentos de conhecimento, reconhecimento e autorreconhecimento) e não tanto a cultura que produz *efeitos de mundo* [...]” (COELHO, 1999, p.104). Não obstante, o autor pondera que mesmo ocupando-se apenas dos efeitos de discurso, a maioria das políticas culturais se justifica na procura do desenvolvimento espiritual dos indivíduos para que se verifique um aprimoramento das relações sociais em seu conjunto (COELHO, 1999, p. 104).

A arte é uma das mais reconhecidas e indiscutíveis formas de cultura e interessa-nos entender tal fenômeno a luz da política cultural, ainda que não formalizada, que permitiu a criação dos museus de arte no final dos anos 1940 em São Paulo e Rio de Janeiro. Canclini (1987, p.3) reconhece que é necessário incorporar ao universo da arte outros sistemas de signos, sobretudo no que respeita às estéticas modernas e afirma que “a estreita relação das novas manifestações artísticas com as transformações sociais torna evidente algo que é válido para a arte de todas as épocas: a necessidade de analisá-la junto com seu contexto histórico.”

Por sua vez, a instituição museológica, na sua relação com a arte, nos leva a perceber que a intermediação institucional sobrepõe experiências que ocorrem de uma maneira distinta e única. A experiência estética precisa ser entendida, dentro do ambiente museológico, por meio da sobreposição de outro tipo de experiência – a

museológica – conjugando as dimensões do tempo – de apreciação e/ou de duração da manifestação artística – e de espaço – cenário [a exposição] (BOTTALLO, 2001, p.57).

Se a “cultura” é um fenômeno que costuma ser analisado a partir de seu vínculo com a sociedade – caracterizando-se, portanto, como histórico – pode-se pressupor sua relação com formas de distinção (como sinônimos de elevação e privilégio) e, portanto, de poder.

As diferentes culturas e suas formas de expressão levam-nos a pensar sobre como se estruturam socialmente. Santos (1988, p.9), ao ponderar sobre a proximidade e concretude que a questão tem para cada um de nós, chega à conclusão que se tornou importante saber se há um padrão cultural comum para toda a sociedade. Da mesma forma indica que é necessário relacionar as manifestações e dimensões culturais com as diferentes classes e grupos que as constituem.

Para compreender os contornos do que vem a ser cultura, portanto, será necessário empreender noções relacionais, tais como os comportamentos sociais e suas estruturas de formação, confirmação, disseminação e/ou contestação. Raymond Williams (2011, p.11) lembra que, em sentido mais estrito, *cultura* designa o processo de cultivo da mente, nos termos de uma terminologia moderna e cientificista, ou do espírito, para adotar um ângulo mais tradicional. Segundo Coelho (1999, p.103), sob esse aspecto o termo aponta para: 1) um estado mental ou espiritual desenvolvido; 2) o processo que conduz a esse estado, de que são parte as práticas culturais; 3) os instrumentos desse processo. Ao pensar a questão do ponto de vista das práticas culturais o autor afirma que “[...] a cultura não se caracteriza apenas pela gama de atividades ou objetos tradicionalmente chamados *culturais*, de natureza espiritual ou abstrata, mas apresenta-se sob a forma de diferentes manifestações que integram um vasto e intrincado sistema de significações.”

Com base em um conceito bastante próximo, Bosi (1980, p.103) ressalta que se cultura é uma herança de valores e objetos compartilhada por um grupo humano relativamente coeso, então podemos falar em distintas culturas: erudita e popular; cultura criadora individualizada ou sistema cultural alto; cultura de massa que, por seu vínculo com o sistema de produção e mercado de bens de consumos deram a origem à

indústria cultural ou cultura de consumo. O autor utiliza tal definição de cultura para avaliar, sobretudo, a cultura institucional e sua relação com a cultura não-institucional¹⁹.

Da mesma forma, pensamos a cultura sob o viés institucional e, também, atrelado, ao menos em suas origens, com o que o autor qualifica como “sistema cultural alto”, ou seja, a cultura criadora individualizada, nesse caso, de artistas plásticos, poetas e intelectuais que, agrupados ou não, formariam tal sistema, para quem olha de fora, independente dos motivos ideológicos particulares que animam os artistas individualmente (BOSI, 1980, p.309).

Avaliar o fenômeno da cultura é uma preocupação que também acabou por exigir novas disciplinas científicas. Para Dilthey²⁰ (1883 apud WILLIAMS, 2011, p. 15), uma importante distinção entre ciências naturais e ciências culturais seria o fato de de último ter seus “objetos de estudo” feitos pelo homem, ou seja, “[...] alguém que os observa está observando processos dos quais necessariamente participa, e [por isso mesmo] métodos diferentes para o estabelecimento de evidências e interpretações são, pois, inevitáveis.”

O sistema de significações ou linguagens, seus processos e mídias indicados por Teixeira Coelho foram objetos de avaliação a partir de um conceito científico de política cultural. Para delimitar o campo de ação da política cultural, o autor reconhece definições gerais que qualificam a política cultural como “um programa de intervenções realizadas pelo Estado, instituições civis, entidades privadas ou grupos comunitários com o objetivo de satisfazer as necessidades culturais da população e promover o desenvolvimento de suas representações simbólicas.”²¹ Essa definição nos leva a entender a política cultural como um conjunto de iniciativas (normas e intervenções diretas de ação cultural) que visam promover a produção, distribuição e usos da cultura, a preservação e divulgação do patrimônio histórico e o ordenamento de seu aparelho burocrático.

¹⁹ Bosi define, nesse texto, a cultura universitária como institucional e a não institucional seria aquela praticada fora das universidades.

²⁰ DILTHEY, W. **Selected Writings**. Org. Rickman, H.P., Trad. 1976, Cambridge University Press.

²¹ Teixeira Coelho (1999, p. 277-278) faz uma distinção política entre a ideia de necessidade cultural e desejo cultural. A primeira, ainda que indiretamente associada a uma “naturalidade” em relação ao cultural (o que por si, já seria um paradoxo) tal qual ocorre com as necessidades básicas (alimentação, reprodução etc..), apenas reprime a questão do desejo. Este, de cunho revolucionado, teria sido doutrinado para que pudesse se tornar público em oposição ao privado. Para o autor, essa é uma das causas do fracasso das políticas culturais.

Retomando a definição de política cultural como uma ciência da organização das estruturas culturais, percebe-se a sugestão, não apenas de um determinado conceito de cultura, como também sua relação com determinadas opções de natureza política e, portanto, necessariamente vinculadas às práticas públicas do sujeito individual ou coletivo. Assim, o autor entende que, em uma de suas vertentes, a associação de política cultural com política social seja um recurso que acaba por garantir a legitimidade do Estado contemporâneo (COELHO, 1999, p.294).

Considerando aspectos específicos do conceito de cultura vinculado a um conjunto de conhecimentos e práticas, uma das motivações da política cultural seria a da difusão cultural, tomando por base um conceito superior de cultura que, então, mereceria ser compartilhado. O autor identifica esse viés na ideia que distancia, por exemplo, “cultura” e “povo”, na medida em que este teria, por meio das políticas públicas, a oportunidade de se aproximar de um núcleo cultural positivo, ou ainda – variável da ideia anterior – como resposta às demandas sociais que, no entanto, são supostas, hipotéticas e subjetivas. Coelho (1999, p.294-295) percebe quatro paradigmas distintos que legitimam tais políticas: 1) a lógica do bem-estar que “corrige” uma dinâmica social deficitária; 2) a procura de um sentido orientador da dinâmica social que assume a forma da procura de uma identidade; 3) o enquadramento ideológico necessário à consecução de objetivos maiores; 4) prática comunicacional entre a instituição formuladora da política e os sujeitos-alvo das mesmas. Os três primeiros paradigmas estão intimamente imbricados e tem um forte acento ideológico. O quarto paradigma nos leva a pensar, novamente, nas relações entre público e privado, já que a iniciativa de implantação de políticas culturais, por definição, possui um caráter público no que respeita aos sujeitos-alvo e, por outro lado, podem ser propostas por entidades civis e até mesmo particulares, que tem a possibilidade de ter interesses, senão conflitantes, ao menos estranhos àqueles a quem se dirige.

Como “ciência da organização das estruturas culturais”, a política cultural tem que considerar novas circunstâncias advindas dos processos de globalização, de acordo com alguns aspectos: 1) participação do maior número de pessoas como criadores, o que viria dificultar políticas que buscassem enquadramento ideológico; 2) transferência, do Estado para as empresas privadas, das ofertas relativas à indústria do entretenimento; 3) Para o Estado, a cultura não é mais atividade essencial em função da pulverização de um estoque central de valores culturais.

Tal raciocínio analisa de maneira sintética e muito precisa as atuais condições da cultura e sua relação com o Estado e a iniciativa privada. Do ponto de vista que interessa a esse trabalho, levando em conta sua delimitação temporal (1945-1964), a análise acima se adéqua aos museus. Estes, ainda que não sejam considerados mídias de massa e tenham um público restrito de interessados em arte moderna, são instituições públicas e, só por esse aspecto, já ampliam a circulação de informações e bens simbólicos. Além disso, com a criação dos museus de arte moderna, começa um movimento que culmina no momento atual, no qual o Estado vem transferindo sistematicamente a gestão direta das instituições de cultura (museus, em especial) – e também da indústria cultural – os meios de comunicação de massa, as atividades de lazer e produção de filmes etc. – à iniciativa privada.

Portanto, é importante registrar que a criação dos museus de arte moderna de São Paulo e do Rio de Janeiro instauram o germe de um novo momento para as políticas culturais no país, ao surgirem a partir de iniciativas privadas. Por outro lado, seus interesses, em alguns aspectos, são muito próximos aos do Estado, o que transparece no apoio, ainda que simbólico ou ocasional a tais iniciativas, ao menos na sua gênese. Podemos dizer que as políticas culturais geradas pela iniciativa privada foram, até as duas últimas décadas, muito alinhadas com as do Estado.

Inferimos sobre essa questão em alguns pontos estratégicos da política cultural do MAM/SP liderada por Francisco Matarazzo Sobrinho ao constatar, por exemplo, que as Bienais do Museu de Arte Moderna de São Paulo, de 1951 até 1961 contavam com os Presidentes da República do Brasil como seus Presidentes de Honra²².

As políticas culturais devem avançar para além das fronteiras disciplinares e, no caso da cultura, precisam considerar ir além das dimensões histórica e sociológica. Coelho sintetiza tais preocupações apontando para o que qualificou como circuitos de intervenção das políticas culturais, por um lado e, por outro, reconhecendo modos ideológicos das políticas culturais. Quanto aos circuitos de intervenção, o autor

²² Ao solicitar verbas para investimento no projeto da 1ª Bienal do MAM/SP, Francisco Matarazzo Sobrinho enviou várias cartas para possíveis doadores e patrocinadores privados. Em uma delas, destinada a Dirceu Fontoura, industrial do ramo farmacêutico, Matarazzo buscava ressaltar a importância do projeto associando-o ao interesse do Estado no mesmo. Nela, afirmou que a presidência artística da Bienal foi oferecida – e aceita – por Getúlio Vargas conjuntamente com Lucas Nogueira Garcez, Governador do Estado de São Paulo, a Prefeitura de São Paulo (patrocinadora do evento) e pelo Dr. Armando Arruda Pereira, então Prefeito de São Paulo. Fonte: Carta de Francisco Matarazzo Sobrinho a Dirceu Fontoura de 22 de abril de 1951. Fundo Francisco Matarazzo Sobrinho, Arquivo Histórico Wanda Svevo – Bienal de São Paulo.

identifica questões relativas à produção, distribuição e consumo da cultura, portanto, políticas relativas ao mercado cultural; políticas relativas à atuação da iniciativa privada no campo da cultura tais como os incentivos fiscais e o mecenato; políticas alheias ao mercado cultural; políticas relativas aos usos da cultura; políticas relativas às instâncias de organização dos circuitos culturais nos quais os museus estão inclusos (COELHO, 1999, p.297).

A formação de um sistema de produção cultural para as artes plásticas passa, necessariamente por todos os circuitos indicados e, dependendo do momento, em maior ou menor grau, em cada um deles. Isso porque a produção cultural, no caso, relativa às artes plásticas e, em particular à produção dos artistas concretos e neoconcretos, valeu-se de tal circuito como forma de disseminação de suas ideologias materializadas nas próprias obras e também se utilizando de outros recursos como a elaboração de manifestos, debates nos meios de comunicação de massa e a criação de grupos de trabalho e discussão e, sobretudo, pelas exposições museológicas.²³ Nesse sentido, havia uma vontade de construção de sentidos e valores, objetivando, por um lado, sua inserção no mundo moderno e, por outro, assumindo o papel de condução das transformações sociais, políticas e culturais necessárias para atingir tal estado.

2.1 Mediação e Museus de Arte Moderna

Como apontado no início deste capítulo, a partir do começo do século XX e até o início dos anos 1950 o processo de industrialização no país avança consideravelmente favorecido pelo surgimento de um mercado ampliado de bens e serviços e, sobretudo, com o final da Segunda Guerra Mundial, por uma série de inversões de prioridades europeias em relação à sua própria produção. A industrialização do país vinha sendo, desde a era Vargas (1930-1945), beneficiada pela regulamentação de mercado e medidas protecionistas. Nesse período, a concentração do processo industrial se deu, sobretudo, em cidades da região Sudeste, como o Rio de Janeiro e São Paulo. Como

²³ O Grupo Ruptura formado por artistas concretos, por exemplo, distribuiu seu Manifesto na sua exposição de inauguração no Museu de Arte Moderna de São Paulo e buscou debater sobre seus princípios na imprensa. Waldemar Cordeiro comenta sobre a exposição no jornal *Correio Paulistano* de 11 de janeiro de 1953 como resposta a uma crítica feita por Sérgio Milliet ao grupo. Além disso, o Ruptura manteve um ateliê coletivo no Brás no qual, além de produzir, os artistas – Waldemar Cordeiro, Kazmer Féjer, Hermelindo Fiaminghi, Maurício Nogueira Lima e Décio Pignatari – debatiam sobre os princípios da arte concreta. Cf: CINTRÃO, Rejane; NASCIMENTO, Ana Paula. **Grupo Ruptura**. São Paulo Cosac Naify: Centro Universitário Maria Antonia da USP, 2002.

resultado, estimulou-se o processo de modernização econômica, gerando uma intensa urbanização das cidades, com a atração do investimento de empresas multinacionais e a consequente migração interna em direção às grandes cidades e o esvaziamento continuado do campo.

A partir dos anos 1950, surgem investimentos que preconizam a ideia de integração nacional com a construção de rodovias e os meios de comunicação de massa – rádio, televisão, jornais e revistas – operam no sentido de difundir uma ideia de nação a partir de valores urbanos. Na gestão de Juscelino Kubitschek (1956 –1961) indústrias multinacionais são implantadas e o desejo de modernização faz parte não apenas de segmentos sociais específicos, mas configura um processo que permeia toda a sociedade e as políticas de Estado.

Do ponto de vista da organização social, tanto as ideologias marxistas quanto a luta contra o nazifascismo durante a Segunda Guerra Mundial movimentam o país. A sociedade passou a cobrar posicionamentos oficiais em relação a questões políticas e sociais. Ao mesmo tempo, a participação do Brasil na guerra amplia o interesse nacional pelo que ocorria em outras partes do mundo.

No plano artístico e cultural, com o arrefecimento do papel das associações configura-se uma nova forma de ação artística, ao mesmo tempo em que as instituições de cultura, museus em particular, tornam-se parte das reivindicações não apenas de artistas, críticos e interessados em arte, mas estimulam a própria burguesia industrial, que passa a investir em tais projetos.

Se a história da arte no Brasil, até a segunda metade da década de 1940 analisa o papel de artistas enquanto indivíduos ou, em função de sua atuação junto aos grupos e associações, a partir da criação dos museus de arte moderna, a discussão sobre os movimentos, as ações artísticas e o circuito cultural se reorganizam em torno de tais instituições.

Não obstante, interessa-nos abordar as condições da criação de tais instituições que venham justificar o interesse dos artistas modernos brasileiros em sua inserção no contexto museológico. Por outro lado, buscaremos refletir sobre possíveis motivações que levaram às iniciativas de investimento nos projetos dos museus de arte moderna.

A vida burguesa, de acordo com Habermas (1984, p.30-33), tem seu epicentro político, econômico e social na constituição da *cidade* na qual a esfera pública é o espaço em que se dá o embate com o outro e, por isso mesmo, é o local onde se pode

exercitar a plenitude do individualismo. O espaço público burguês necessita, segundo o autor, de instituições, além de outras formas de agrupamentos nos quais, por meio de um processo de comunicação, a troca acontece. Em tal espaço público não haveria restrições, ao menos em princípio, e todos poderiam expressar-se livremente sobre quaisquer assuntos. Assim, na qualidade de indivíduos, poderiam exercer o poder político de uma forma distinta daquela do Estado, mas também exercer pressão sobre o mesmo, além de influenciar na conformação da sociedade civil. Essa ideia de espaço público se coloca como contraponto de um estado afastado e em oposição aos interesses de seus cidadãos. Tal configuração se deu, segundo Habermas (1994, p.30-33), em um período pré-liberal quando os poderes feudais perderam força e, ao se distanciar cada vez mais da estrutura social, permitiram a configuração de dois setores distintos: o público (as instituições do poder público) e o privado (representado pela sociedade dos “burgos” ou sociedade burguesa, se contrapondo ao poder do Estado). Não obstante, para o autor, o conceito de público tem relação com uma determinada forma de uso do poder legitimado. Portanto, de um lado existe o Estado e de outro a sociedade – ou pessoas – que são alvo desse poder público. Ainda, a configuração de *públicos*, ou seja, a reunião de indivíduos que, no âmbito da esfera pública se opõem ao poder do estado, se deu com base no uso dos meios de comunicação e da discussão pública de modelo liberal que deveriam regular as trocas, o trabalho e o comércio. A ênfase nas características burguesas do espaço público, portanto, indica a formação de classes e a preservação de seus interesses já que são essas as manifestações que tomarão conta do mesmo em detrimento de outras que, ainda que semelhantes, representariam classes outras (não burguesas) e, por isso mesmo, não legitimadas naquele mesmo espaço público.

Por outro lado, a cidade também é local da troca e circulação de mercadorias produzidas sistematicamente para um mercado cuja tendência é sua constante ampliação. O mercado é visto, então, por Habermas, como uma instância banalizadora. Nesse embate, no que respeita à arte, surge a necessidade de se preservar a liberdade de expressão e criação e, por conseqüência, questionam-se as regras do mercado.

Assim, com base na ideia de estabelecimento de um espaço público burguês, sugerimos que a criação de instituições museológicas vinculadas à arte moderna, em São Paulo e no Rio de Janeiro, indica tanto o interesse da burguesia que investe em tais projetos como, no seu confronto com o Estado, são estabelecidos os limites de sua

influência em face de uma burguesia com forte poder político e econômico. Finalmente, sugerimos que a própria expansão de limites da burguesia na esfera do espaço público é reguladora de seu uso, delimitando-o por meio da determinação dos valores que devem ser replicados.

O investimento privado em cultura no país, naquele momento histórico, parece justificado nessa lógica. Ao analisar o perfil dos principais investidores dos projetos dos museus de arte moderna – Francisco de Assis Chateaubriand Bandeira de Melo, Francisco Antonio Paulo Matarazzo Sobrinho e de Raymundo Ottoni de Castro Maya, Presidentes fundadores do MASP, MAM/SP e MAM/RJ respectivamente –, podemos ver que o raciocínio de Habermas pode ser aplicado para tal realidade.

Como afirmamos anteriormente, incluímos o Museu de Arte de São Paulo nesse rol não apenas por ser um museu planejado e instituído dentro de um espírito que se volta para a questão da modernidade (no âmbito institucional e, portanto, público), mas também em função do perfil de seu fundador que tem papel protagonista – não apenas na questão da arte, mas na busca de consolidação de estruturas modernas como um todo – tão expressivo quanto o de seus pouquíssimos pares.

Assim, se formos considerar as atuações públicas dos investidores citados, perceberemos vários pontos em comum. Todos eram empresários e donos de complexas estruturas industriais e de negócios. Assis Chateaubriand, em particular, mantinha redes privilegiadas de influência em função de seu negócio vinculado aos meios de comunicação de massa, o que lhe conferia um poder ímpar em uma sociedade que se voltava, cada vez mais, para a indústria cultural. Todos, de alguma forma, envolveram-se em questões políticas, seja como empresários em sua relação com o Estado ou diretamente envolvidos com a gestão pública por meio de cargos executivos²⁴. As particularidades de seus projetos conferiram prestígio e respaldo público para seus investimentos em arte. Como mecenas, dentro de um espírito moderno, não se restringiram a um tipo específico de manifestação, tendo apoiado várias iniciativas,

²⁴ Assis Chateaubriand foi senador pelos estados da Paraíba em 1952 e do Maranhão em 1955. Ciccillo Matarazzo foi Prefeito de Ubatuba entre 1964 e 1969. Castro Maya foi responsável, em 1943, pela remodelação da Floresta da Tijuca a pedido do, então prefeito carioca, Henrique Dodsworth, além de ter funções na Câmara do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional do Conselho Federal de Cultura, para a qual foi nomeado em 1967. Cf: MORAIS, Fernando. **Chatô. O rei do Brasil**. São Paulo, Companhia das Letras, 2000; Fundo Ciccillo Matarazzo Sobrinho, Arquivo Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo; Disponível em: <<http://www.museuscastromaya.com.br/historia.htm>>. Acesso em: 10 mar. 2011.

inclusive aquelas que exigiam aplicação de grandes recursos em tecnologia²⁵. Todos investiram em coleções públicas de obras de arte que foram institucionalizadas em museus criados por suas iniciativas.

Tais características em comum – considerando, evidentemente, o caráter de originalidade de seus projetos e a maneira como os conduziam, bem como aos seus negócios – lhes confere um traço característico na busca pela implantação de estruturas para a configuração de um Estado moderno cuja relação com a sociedade se percebe, por um lado, por meio de suas atuações como empresários e, por outro, por via das instituições que criaram e para as quais trouxeram uma forma de gestão também moderna. Seus investimentos estruturais também indicam a necessidade de criação de um mercado expandido.

Podemos refletir, ainda, sobre sua forma de relacionamento tanto com o poder público quanto privado ao considerar alguns aspectos relativos ao processo de instalação física dos três museus. Para nenhum deles foi cogitada a colocação em prédios antigos que fossem ressemantizados, o que parece bastante razoável em função da ideologia que envolve a questão do moderno e do modernismo, do ponto de vista de sua relação conflituosa com o passado, mesmo no Brasil. Os projetos arquitetônicos para a construção das sedes dos três museus – MAM/SP; MAM/RJ; MASP – utilizaram a já então reconhecida e respeitada arquitetura modernista²⁶ e os edifícios foram efetivamente construídos somente após vários anos de funcionamento das instituições.

²⁵ É o caso da introdução da televisão no Brasil, em 1950, por iniciativa de Assis Chateaubriand e da criação da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, em 1949, por Ciccillo Matarazzo, entre muitos outros empreendimentos.

²⁶ O Projeto da sede do Museu de Arte de São Paulo é de Lina Bo Bardi. O **MASP** se transfere para o edifício inaugurado em 1968, vinte anos após sua abertura ao público. O Museu de Arte Moderna de São Paulo tem duas fases. Nesse trabalho, focamos apenas o momento anterior à doação da coleção à Universidade de São Paulo. Em todo caso, o **MAM/SP** é inaugurado em 1948, ocupando um dos andares do prédio dos Diários Associados de propriedade de Assis Chateaubriand. Em 1951, em função do porte da 1ª Bienal do MAM/SP e da necessidade de se dar visibilidade ao projeto, a exposição ocupou um edifício que foi adaptado pelos arquitetos Luís Saia e Eduardo Kneese de Mello no antigo Trianon na Avenida Paulista. Em 1958, O MAM/SP muda-se para o Parque Ibirapuera ocupando o prédio onde estava instalado o Museu da Aeronáutica e, depois, em 1962, vai para o Pavilhão Armando Arruda Pereira, onde está hoje a Fundação Bienal. Com a reabertura do Museu em 1968, após ter sido fechado em 1963, ele retorna para o Parque Ibirapuera em nova sede sob a marquise, em obra projetada pelo arquiteto Oscar Niemeyer. Em 1968 passa por uma reforma coordenada pelo arquiteto Giancarlo Palanti. Quanto ao **MAM/RJ**, sua sede começa a ser construída em 1954 e sua então Diretora, Niomar Moniz Sodré convida o arquiteto Affonso Reidy para projetar uma nova sede para o museu, em área doada pela Prefeitura, no aterro do Flamengo e com projeto paisagístico de Burle Marx. Os prédios do MAM/RJ foram inaugurados com largos lapsos de tempo. O Bloco-Escola inaugurou em 1958 e o de Exposições em 1967. Cf: **A Pinacoteca do MASP de Rafael a Picasso**. São Paulo, Banco Safra, 1982; **O Museu de Arte Moderna de São Paulo**. São Paulo, Banco Safra, 1998; BERTASO, Maria Stella Tedesco; BRAGA, Marcos da Costa. **Sistemas expositivos projetados por Bergmiller**. O caso do MAM RJ.

Consideramos, a seguir, alguns dos lugares improvisados – ou provisórios – utilizados para suas atividades, sobretudo, para a organização de exposições. O MASP e o MAM/SP no período de gênese ocuparam andares distintos do prédio dos Diários Associados na Rua Sete de Abril no centro de São Paulo. O MAM/SP, em 1947, antes de sua inauguração oficial mantinha uma pequena exposição no prédio da Metalúrgica Matarazzo na Rua Caetano Pinto, zona leste de São Paulo. O MAM/RJ por sua vez manteve suas atividades iniciais em salas cedidas pelo Banco Boa Vista, na Praça Pio X e, não muito tempo depois, passou a ocupar um espaço no prédio do Ministério da Educação e Cultura à Rua da Imprensa, 16 em janeiro de 1949. Os locais escolhidos para as sedes das três instituições, ainda que provisórias, indicam como se configura a rede de relacionamentos entre o poder público e o privado.

Podemos inferir, por exemplo, que a instalação da sede inicial do MAM/SP no prédio dos Diários Associados pode indicar uma tentativa de amenizar a disputa²⁷ e implementar um sistema de auxílio mútuo quanto aos interesses das instituições comandadas por dois personagens poderosos nos âmbitos econômico, político e social, Chateaubriand e Matarazzo. Arruda (2001, p.395-396) relembra um aspecto de tal disputa ao afirmar que “a competição entre os grupos fundadores dos museus acirrava-se com as Bienais, minando qualquer possibilidade de colaboração, não comportando trégua. [...] Mas as censuras às Bienais não se restringiam aos patronos das instituições em disputa, medravam principalmente do terreno daqueles que consideravam a arte abstrata uma forma de cultura decadente e alienada dos problemas da sociedade.” Tais iniciativas se distinguem da sociedade civil como um todo e acabam por sugerir uma forma de relacionamento entre o poder público, o investimento privado nas instituições e a própria sociedade civil ainda incipiente em termos das configurações e limites nos papéis de cada instância.

A relação de tais investidores e mecenas tanto com o poder público como com parcelas da sociedade civil, necessariamente engajadas em tais projetos, pode ser analisada a partir do conceito de Habermas sobre o espaço público, percebendo-o como regulador das relações interinstitucionais. É nesse espaço público que o debate se

Disponível em: <<http://blogs.anhembi.br/congressodesign/anais/artigos/70122.pdf>>. Acesso em: 12 mar. 2011; LOURENÇO, Maria Cecília França **Museus acolhem Moderno**. São Paulo: Edusp, 1999.

²⁷ Yolanda Penteado narra algumas das disputas travadas entre Chateaubriand e Matarazzo e, de alguma forma sugere que era o pivô já que Chateaubriand seria seu amigo e havia pedido sua mão em casamento várias vezes. Cf.: PENTEADO, Yolanda **Tudo em cor-de-rosa**. Edição da Autora, 2a Edição, São Paulo, 1977.

desenvolve a partir das questões que são colocadas – ou conduzidas – por seus protagonistas, influenciando e delimitando seu campo social, ao mesmo tempo em que indicam o tipo de modernidade que lhes interessa. Ao utilizar o espaço público pela via institucional para a prática do debate, sugerem seu perfil agregador ao mesmo tempo em que reiteram seus valores de classe.

A partir do pensamento de Habermas poderíamos pensar em uma situação bastante determinada, na qual o espaço público é condicionado pela política e subordinado às relações de produção. Isso se dá por seu vínculo tão intenso com a ideia de mercado. Esse, no limite, subverte as relações submetendo as manifestações públicas às suas regras. Habermas preocupa-se, particularmente, com o enfraquecimento do espaço público em função de sua substituição pelos meios de comunicação²⁸ que, antes do compromisso com a informação, estariam preocupados em sedimentar os valores das classes dominantes.

Ao analisar comparativamente a influência dos meios de comunicação no espaço público, Resende (2005, p.129) afirma que “a história do espaço público é a história do espaço da criação dos sentidos. A noção do que vem a ser o espaço público se reconfigura à medida que os sentidos também se recriam, sofrem revalorizações, permutam-se e amalgamam-se.”

Assim, um pensamento mais flexível e menos condicionado por fatores essencialmente econômicos – do qual o mercado se apresenta como imperativo – podemos sugerir que, a partir do momento em que distintos atores sociais circulam em tais espaços públicos é possível, então, pensá-los como espaços de negociação de sentidos.

Em uma sociedade de feições modernas, o espaço público é ampliado e, naquilo que nos interessa, por meio da manifestação artística institucionalizada poderíamos sugerir que tal espaço revela o enfrentamento (de classes). De acordo com Ortiz (1991, p.72)

[...] a coexistência de uma esfera de bens restritos e outra de bens ampliados coloca de imediato um conflito. O campo da produção erudita diante da extensão de uma cultura de mercado, e de sua

²⁸ Jürgen Habermas na sua Teoria da Ação Comunicativa aborda especificamente o papel do jornal e do jornalista nas suas relações com o mercado na sociedade capitalista. Cf: HABERMAS, Jürgen. **Mudança estrutural da esfera pública**: investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa. Trad. Flávio R. Kothe. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1994.

penetração junto às diferentes classes e camadas sociais, encontra-se de alguma forma tensionado por esta concorrência.

Para sugerir que o espaço museológico não é tão determinado na sua relação com a arte e indicar que pode ser abordado como um espaço de negociação de sentidos devemos, então, considerar que, nesse caso, as obras de arte se colocam como elemento central nas relações entre poder, cultura e instituição.

O fenômeno da criação e/ou apropriação de instituições como espaço público moderno é, portanto, necessariamente associado a um determinado estágio de desenvolvimento capitalista que permitiu o investimento de excedentes e o uso de influências em projetos que, ao menos naquela ocasião, não se supunha – ou pretendia – que dessem retorno de investimento do ponto de vista financeiro. A compensação dos mecenas se dá no plano simbólico na medida em que se colocam como protagonistas de um movimento em busca da modernização não apenas política e econômica, mas nesse caso, cultural, pois se inserem no centro da discussão sobre a questão da divulgação da arte.

A apropriação simbólica de bens é um constructo que interessa aos mecenas e a uma parte da sociedade – ou a uma determinada classe – que compartilha tais valores. Como sugerimos, uma das formas de materialização de tal apropriação simbólica se dá por meio da criação de instituições e, sobretudo, por uma relação necessária com a arte e seus ‘objetos’. Portanto, em relação ao investimento em cultura, não se trata de pensar em obras de arte, mas de obras de arte institucionalizadas em museus de arte moderna.

Essa reiteração proposital busca ressaltar cada um dos elementos que compõem o universo de circulação de sentidos no âmbito museológico e que, de acordo com o que sugerimos, foi o que permitiu um olhar original das vanguardas construtivas brasileiras em relação ao fenômeno.

Por outro lado, a arte também se caracteriza por ser um universo que se completa por meio de uma relação de comunicação. Ou seja, é preciso que ela mesma se torne pública, embora possamos relativizar o alcance de sua propagação.

Trata-se, portanto de um conjunto peculiar de componentes que sobrepõe distintas formas de comunicação – a da arte e da instituição museológica. Nesse processo comunicacional, diferentes momentos – ou descompassos – são criados por necessidades que podem ser, inclusive, divergentes. Estabelece-se o espaço de negociação que se oferece como possibilidade *potencial*, na qual as obras não são

automaticamente instrumentalizadas e subordinadas à sua função simbólica vinculada à ratificação de valores externos a ela. Além disso, outro elemento fundamental do processo de comunicação, também age no sentido de relativizar o papel da relação da arte e sua institucionalização: o público.

A perspectiva de criação de um espaço de negociação não ocorre sem que haja uma operação consciente de vontade para tanto. Devem ser considerados, portanto, os distintos perfis de público daqueles museus, dando destaque, no momento de sua criação, aos artistas modernos, em particular das vanguardas, como parte expressiva dos seus públicos.

Se formos considerar, também, as complexas relações da arte moderna de vanguarda e o mercado, ainda que incipiente, os artistas se colocam questões éticas que, como indicado, vêm em tal instância um risco iminente de subordinação dos processos legítimos de criação às suas demandas.

A museologia praticada pelos museus de arte moderna sugere, como buscaremos demonstrar, uma maior flexibilidade de negociação de sentidos, e por isso, a possibilidade da contestação de todas as instâncias de poder legitimados no âmbito da sociedade burguesa, nesse caso: da instituição, da arte e do próprio mercado.

2.2 As instituições museológicas e a arte de vanguarda

Uma das marcas das vanguardas europeias era seu desejo de ruptura com os valores vigentes tanto na tradição das artes plásticas ocidentais quanto nos valores sociais e políticos que imperavam na Europa naquele começo de século XX.

A questão do moderno já pode ser vista em Gustave Courbet no final do século XIX, cuja produção “coloca em xeque a ideologia acadêmica, que encontrava sua legitimidade na história”, seguido por Manet que “destrói a ordem estabelecida pelo fato de investir no presente, de não ataviar-se com referências ‘culturais’ derivadas do passado e que, por esse gesto radical de percepção do real, rejeita de uma só vez classicismo, romantismo e academismo” (FABRIS, A.; ZIMMERMANN, 1984, p.18-19)²⁹. De Courbet e Manet, as pesquisas dos artistas modernos geraram os conhecidos *ismos* (o cubismo que geometriza a figura para destacar o plano bidimensional da

²⁹ As autoras fazem suas afirmações com base em reflexões sobre a obra de Pierre Daix. **L'Ordre et l'aventure: peinture, modernité et repression totalitaire**. Paris: Les Éditions Arthaud, 1984.

pintura, o futurismo que utilizava o recurso do contraste de cores, o suprematismo que trabalhava formas geométricas básicas e buscava a plástica pura, o construtivismo que utilizava as cores primárias em construções geométricas) e outros movimentos, como Bauhaus que aplica conceitos estéticos na indústria do design, concretos que se afastam de conotações simbólicas, neoconcretos que buscam renovar a linguagem geométrica e aceitam um certo lirismo na sua produção além de alguns artistas cujas produções têm sido analisadas individualmente. Os vários movimentos da arte moderna buscaram romper com o passado e com uma história específica da visualidade, para focar somente no presente. De acordo com Peter Bürguer (2008, p.119),

[...] nos movimentos históricos de vanguarda foram desenvolvidas formas de atividade que não podem mais ser adequadamente compreendidas sob a categoria de obra: por exemplo, as manifestações dadaístas, que faziam da provocação do público seu objetivo declarado. Em tais manifestações, no entanto, trata-se de muito mais do que a liquidação da categoria de obra, a saber, da liquidação da arte como atividade dissociada da práxis vital.

Como temos indicado, a arte moderna de vanguarda na Europa rompeu com a arte burguesa e com as instituições que a representavam, buscando trazer à tona os equívocos de sua estrutura e do que poderiam representar como formas de cerceamento de liberdade para a expressão artística em sua plenitude. A arte moderna buscou, portanto, uma nova sociedade. Dessa forma, muitas de suas estruturas, tais como a formação por meio das escolas oficiais de belas artes, os salões oficiais e os museus, foram vistos como desnecessários e incômodos para que a plenitude da arte participante de uma nova sociedade pudesse deslançar. Peter Gay (2009, p.68) reitera que “a arte, assim prega a doutrina moderna, serve apenas a si mesma – não à riqueza cúpida, não a Deus, não à pátria, não à autoglorificação burguesa, e certamente não ao progresso moral. Ela se orgulha de suas próprias técnicas e padrões, de seus próprios ideais e glorificações.” Por outro lado, Gay relembra que apesar de tais proposições serem demasiado diretas para muitos pintores, “[...] tal doutrina teve um impacto maior do que permitiria prever sua popularidade bastante limitada, [porém] os artistas antiburgueses e antiacadêmicos achavam ótimo explorar suas implicações sem subscrever integralmente seus princípios (GAY, 2009, p.69).”

Uma das instituições sistematicamente atacada por artistas e filósofos modernos foi o museu. Theodor Adorno (1962), ao fazer a leitura de Paul Valéry e de Marcel

Proust, nos quais ambos os autores discorrem sobre o papel dos museus, revela, embutidos em tais conceitos, uma discussão moderna sobre o papel das instituições na sua relação com a arte. Para Paul Valéry³⁰ o museu é a barbárie, pois perturba a expressão da obra em sua plenitude. Para o autor, o museu expressa um tom conservador no que diz respeito à cultura e classifica-o como local onde a arte torna-se assunto de educação e informação e a erudição seria, em matéria de arte, uma espécie de derrota (ADORNO, 1962, P.190).

Na sequência do texto, Adorno contrapõe Paul Valéry a Marcel Proust, para quem também no museu há uma referência à mortalidade dos artefatos comparando-o a uma estação de trem, a medida que faria parte da vida da cidade, mas estaria afastado do cotidiano. Portanto, é por essa característica que Proust dá valor ao *ato do espírito* que isolou as obras de seu ambiente natural. Para ele “a obra de arte vista durante o jantar não nos presenteia com a mesma alegria inebriante que somente se pode esperar no salão do museu, que simboliza muito melhor, em sua nudez e abstinência sóbria de todos os detalhes, os espaços interiores onde o artista se recolhe para criar” (ADORNO, 1962, P.192). Assim, para Proust é na morte das obras – no museu – que elas são despertadas para a vida, ressaltando o aspecto trágico do moderno.

Ambos os autores citados por Adorno, incluindo-o, tratam a instituição museu como um local necessariamente atrelado aos valores de uma verdade universal, já que, com base nos objetos, são testemunhos de uma experiência e resultado concreto da passagem do ser humano sobre a vida. Da mesma forma, sua análise pode culminar no raciocínio da necessária morte da arte, pois ela deveria estar inserida no cotidiano. Portanto, a experiência do museu, oposta ao cotidiano, é vista, sobretudo, pelas vanguardas europeias como sepulcro, mausoléu porque diferente da vida.

Uma das questões primordiais para o raciocínio moderno, também incorporado pelas nossas vanguardas construtivas modernas, era a ideia de que a arte deveria confundir-se com a vida comum ao assumir um papel de educação e de integração social promovendo, por meio do convívio cotidiano, o fim das diferenças culturais que poderiam culminar em um pensamento universal. Essa tendência se fortaleceu, inclusive, como uma das respostas ao realinhamento das forças econômicas, sociais e políticas do período do pós-guerra.

³⁰ Adorno baseia-se no texto ‘*Le problème des musées*’ de Paul Valery, parte da coletânea *Pièces sur l’art* de 1931.

De certa forma, com base nesse raciocínio, a arte moderna, de fato, decretaria seu próprio fim, já que, inserida no cotidiano, sobretudo por meio da arquitetura e do design industrial, todos passaríamos a conviver em um mundo renovado no qual a arte ocuparia seu lugar dentro dos novos modos de produção³¹.

A arte moderna, inserida no cotidiano, veio propor diferentes paradigmas que pudessem conduzir a uma nova sensibilidade e consciência. Embora arriscando na aposta de seu próprio fim, as vanguardas artísticas tomam para si a função de alertar e conduzir às mudanças necessárias para a criação e fortalecimento de uma nova sociedade mais humana. Para isso, era necessário o enfraquecimento das tradições vistas como instâncias obsoletas e conservadoras. O projeto moderno de vanguarda em arte é, antes de tudo, ético, ao propor-se o papel revolucionário na busca da transformação da sensibilidade e da função da arte na sociedade industrial.

Assim, a arte de vanguarda procura romper com a própria tradição das belas-artes para inserir-se no universo cotidiano. Ao ponderar sobre a relação das vanguardas europeias do começo do século XX e suas práticas sociais, Crow (1988, p.3) afirma que

[...] desde o seu começo, a vanguarda artística descobriu, renovou ou reinventou a si mesma por meio de sua identificação com formas de expressividade e mostras marginais, “não artísticas” – formas desenvolvidas por outros grupos sociais a partir dos materiais degradados pela manufatura capitalista³².

Por outro lado, mesmo tendo sido alvo de duras críticas por seu papel institucional, os museus de arte moderna, ao longo dos anos 1950, em várias partes do mundo tornam-se palco de discussões. Algumas, inclusive, levantam questões bastante relevantes sobre seu papel e o das próprias instituições em geral e da cultura que representam. Andreas Huyssen (1994, p.34) afirma que

nos três últimos séculos, [...] o museu se tornou o local privilegiado para a ‘querelle des anciens et des modernes’. Ele suportou o olhar

³¹ De acordo com Donald Kuspit (2008, p.41), “a divisão entre razão e sentido persegue a arte moderna, uma ruptura que a enfraquece por dentro, eventualmente destruindo-a – separando-a em facções, cada uma proliferando incontrolavelmente sem confronto com a outra [...]. Em outras palavras, essa situação desequilibrada, que é evidente na arte moderna desde o seu começo – desde Manet, para quem todo o esforço para processar uma representação razoável da realidade, muitas vezes, usou meios irracionais e sensuais para fazê-lo – é tão entrópica quanto é a criatividade. [...] na história da arte moderna a entropia se tornou dominante, de tal maneira que ela, cada vez mais, parece uma falta de coragem criativa, ou ainda, mais especificamente, imaginação criativa e intuição criativa.” Tradução minha.

³² Tradução minha.

cego do furação do progresso ao promover a articulação entre a nação e a tradição, a herança, o cânone, além de ter proporcionado a planta principal para a construção da legitimidade cultural tanto no sentido nacional como universal.

Isso se dá, a nosso ver, em função da organicidade que a estrutura museológica mantém com o sistema de produção cultural mais amplo e por sua flexibilidade em relação à produção de sentidos, como já indicamos anteriormente. Mais uma vez Huysen (1994, p.34) afirma que “[...] aqueles que defendiam a renovação da vida e da cultura consideravam o museu moderno um sintoma da ossificação cultural.” No entanto, o autor lembra que “a planejada obsolescência da sociedade de consumo encontra seu contraponto na implacável museomania.”

Podemos pensar sobre a flexibilidade estrutural dos museus na sua relação com a arte e com o público com base na análise de Vattimo (1992, p.33), que, ao avaliar o problema da “verdade” em ciências humanas, permite que pensemos como essa questão é primordial para o universo das instituições, em particular, as museológicas.³³ Diz o autor que

[...] a lógica com base na qual se pode descrever e avaliar criticamente o saber das ciências humanas, e a possível ‘verdade’ do mundo da comunicação mediatizada, é uma lógica “hermenêutica”, que procura a verdade como continuidade, ‘correspondência’, diálogo entre os textos, e não como conformidade do enunciado a um mítico estado de coisas. E esta lógica é tanto mais rigorosa quanto menos se deixa impor como definitivo, um certo sistema de símbolos, uma certa “narração”. [...] se (já?) não pudermos iludir-nos sobre a possibilidade de revelar as mentiras das ideologias e atingir um fundamento último e estável, podemos, porém, explicitar o caráter plural das “narrações”, fazê-lo agir como elemento de libertação da rigidez das narrações monológicas, dos sistemas dogmáticos do mito.

No Brasil, bem ao contrário das pautas comuns às vanguardas históricas europeias a partir dos anos 1910, seu espaço de expressão, desde a segunda metade dos anos 1940 e durante os anos 1950 esteve intimamente atrelado à questão do fortalecimento das instituições. Sugerimos que tal circunstância pode ser explicada com base em três hipóteses:

1) Ao se coadunar com um anseio social de canais de expressão, as instituições, ao invés de chocar as novas vanguardas são, pelo contrário, solicitadas como *locus* para

³³ Na verdade, não se trata apenas da institucionalização, mas das formas de divulgação e distribuição da arte, sobretudo através de distintas possibilidades de exposição e discussão sobre o fenômeno artístico.

expressão de uma nova sensibilidade artística que, de outra forma, não encontraria canal de manifestação pública³⁴;

2) Ao serem criados no Brasil, os museus de arte moderna já vem sofrendo críticas que reverberaram na imprensa e que poderiam sugerir, no nosso caso, que o espaço museológico pode ter sido incorporado, como indicamos anteriormente, como espaço de negociação de sentidos³⁵;

3) As vanguardas nacionais podem ter assumido, no âmbito das instituições, o papel do “outro” antropológico e, por isso, talvez fosse tão importante ampliar suas possibilidades narrativas como sugerido por Gianni Vattimo.

O vínculo que pretendemos indicar entre as instituições museológicas e as vanguardas não quer dizer que a solicitação de espaços museológicos focadas em arte moderna foi uma demanda em particular de representantes daquelas vanguardas construtivas, ou mesmo dos artistas de vertentes abstratas em geral. No entanto, a arte abstrata de vertente construtiva, ao se denominar como vanguarda, acabou por polarizar uma série de debates que se travaram na busca de afirmação de uma nova linguagem. Assim, sugerimos que os artistas das vanguardas construtivas e seus partidários acabaram por se situar nas discussões que viam na instituição de museus de arte moderna, justamente a quebra de um paradigma que reduzia o papel dos museus exclusivamente às suas tarefas de preservação e apresentação de um tipo de arte “passadista”.

³⁴ Mesmo projetos neoconcretos como o “Poema Enterrado”, ocupação ambiental, de Ferreira Gullar ou os “Parangolés”, de Helio Oiticica e inúmeras obras de caráter experimental que eram executadas fora do ambiente museológico, propunham ao eventual público uma relação “musealizada” ou ainda, “culturalizada”. Ainda que inseridas no meio ambiente tais produções são destacadas do mesmo para despertar uma relação estética ou sensível. Com isso, indicamos também que, a despeito de estarmos tratando de museus tradicionais, a relação museológica pode se estender para outros ambientes.

³⁵ Annateresa Fabris (2008, p. 15) relembra que em 1943, Sérgio Milliet começa a desenvolver na Biblioteca Municipal de São Paulo um embrião de um museu de arte moderna incumbindo Maria Eugênia Franco de estruturar a Seção de Arte. Três anos mais tarde, em artigo no *Diário de São Paulo* (11/4/1946) Milliet sugere uma campanha que exigisse dos poderes públicos a criação de tal instituição. O crítico Luís Martins, na coluna do dia seguinte (12/4/1946) no mesmo jornal, dá início a uma polêmica que envolveu Maurício Loureiro Gama, editor do jornal, João de Scantimburgo, jornalista, o escritor Monteiro Lobato, os artistas Menotti Del Picchia, Oswald de Andrade, Anita Malfatti, Di Cavalcanti, o prefeito de São Paulo, Abrahão Ribeiro e seus irmãos Samuel e Francisco Luiz. Os termos do debate foram bastante apaixonados. A autora indica que a resposta do prefeito a tal demanda demonstra como foi feita uma interpretação própria da questão da visão subjetiva apregoada pelos modernistas e concluiu que “[...] o museu de arte moderna não [seria] necessário a não ser que se queira um museu monstro [...] a fim de abrigar os fetos esmigalhados e as mulheres de umbigo na testa e os seios nos calcanhares e outras maravilhas tantas quantas forem as impressões artísticas de nossos munícipes. [...]” (FABRIS, 2008, p. 21).

2.3 Museologia, fato museal e público de museu

Como temos indicado, a institucionalização da arte no Brasil é de fundamental importância, não apenas porque, na sua relação com a arte de vanguarda, distingue a nossa modernidade da europeia, mas porque é ponto fulcral na discussão sobre a configuração de uma nova sociedade.

A reivindicação da criação de museus de arte moderna foi palco de muita discussão no meio nacional ao longo dos anos 1950, mas ao contrário do que se poderia supor foram as forças mais conservadoras que se opuseram a sua criação, tendo sido essa, a pauta de reivindicação e confronto entre críticos, jornalistas, artistas e mecenas envolvidos com a proposta de modernização do país e das artes, mais especificamente. Em um polo oposto ao debate que se deu em relação à rejeição da criação de um museu de arte moderna, o envolvimento de Nelson Rockefeller na questão da criação do museu é utilizada estrategicamente. A doação das obras que faz para estimular a criação dos museus no Rio de Janeiro e em São Paulo é noticiada no mesmo jornal *Diário de São Paulo* em 12 de maio de 1946. Supomos que a ideia de tais intelectuais era mostrar como um importante banqueiro, imerso no universo da modernidade política e econômica, também apostava na questão do museu e da arte moderna.

Temos sugerido que o museu, em particular o museu de arte moderna é o vetor por meio do qual se articula em São Paulo e Rio de Janeiro ao longo das décadas de 1940 e 1950 um sistema de produção cultural para as artes plásticas modernas a partir das iniciativas das vanguardas. Assim, será importante perceber particularidades da configuração daqueles museus.

Ao enfatizar a importância que as instituições de cultura possuem, seja no aspecto de implantação de políticas culturais, seja na configuração de um tipo específico de sociedade, entendemos que é necessário refletir sobre como o museu se estrutura do ponto de vista de sua organização interna, e quais suas particularidades no processo de divulgação da arte moderna.

Afirmamos, outrossim, que os museus sugerem uma forma distinta de mediação entre a obra de arte e o público que se dá pela exposição museológica, diferente de outras formas de divulgação da arte.

Partindo do pressuposto que a museologia implica em uma relação de comunicação, é necessário entender quais suas particularidades. O raciocínio conceitual

que aborda os museus como meios de comunicação já não é tão novo. Há, dentre as definições de Museu dadas pela UNESCO (apud POLI, 1976, p.131), uma que o qualifica como “um *meio de comunicação*, o único dependente da linguagem não verbal, de objetos e de fenômenos demonstráveis”³⁶. Mesmo considerada uma instituição ligada à preservação da *Cultura* – e, mais especificamente, daquilo que se convencionou chamar de Alta Cultura ou cultura de elite – o museu se reinscreveu na sociedade de *Comunicação* como instituição inquestionável³⁷. A despeito dos eventuais embates com o mercado, sobretudo propostos pela arte moderna, o museu não é mais uma instituição a ser questionada como permanência orgânica³⁸. Ao contrário, sua forma/estrutura propõe uma nova conjunção de interesses com outras mídias, e também com outros setores da indústria cultural, permitindo que várias poéticas utilizem o museu como espaço de ratificação.

O processo de comunicação mediado pelo museu implica na identificação de seus agentes: produtor/produto (artista/obra de arte), receptor (público) e mídia (museu). Consideramos que museologia pressupõe uma forma específica de mediação cultural

³⁶ Grifo meu. Na definição atual e oficial de Museu dada pelo International Council of Museums – ICOM – a afirmação de que se trata de um meio de comunicação foi retirada. Diz-se, agora, que é uma “instituição sem fins lucrativos, permanente, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento e aberta ao público, que adquire, conserva, pesquisa, divulga e expõe, para fins de estudo, educação e divertimento, testemunhos materiais de seu povo e seu meio ambiente.” Cf: **Código de Ética Profissional do ICOM**. Trad. Gabriela Wilder. Impresso por ocasião da Conferência Latino-Americana de Museus, DEMA/SEC, 1996, pg. 2.

³⁷ A Nova Museologia vem desenvolvendo conceitos que pressupõem diferentes formatos para os museus, bem como repensa vários aspectos do *sistema de ações museológicas* tais como locais de exposição, tipo de colecionismo, propostas de mediação e formas de uso do espaço museológico em si. No entanto, na sua origem, o museu moderno tem como preocupação a transformação da noção de propriedade de bens privados de caráter artístico, cultural e de outros gêneros, em patrimônio. Tal patrimônio nacionalizado destinou-se a compor os acervos dos museus. De acordo com Roland Schaefer (1992, p. 51), “A partir de 1789, a Revolução Francesa coloca em marcha o grande processo de apropriação de ‘bens nacionais’. Mas, ao mesmo tempo, eles ficam expostos, periodicamente, à tentação do ‘vandalismo’, da destruição daquilo que lembre o Antigo Regime. Para garantir a salvaguarda dessas riquezas, ela deveria criar um espaço neutro, que faça esquecer sua significação religiosa, monárquica ou feudal: Este será o museu.” No entanto, insistimos que o museu, apontado como espaço neutro, na verdade seria aquele que, ao buscar destituir os objetos de sua carga simbólica primária de cunho religioso, político ou social, permite que os objetos se tornem documentos e, por isso, pode explorar seu aspecto polissêmico. Os museus de arte moderna, em especial, teriam o compromisso de permitir que a relação do público com a obra em sua plenitude seja potencializada.

³⁸ Não apenas os museus sobreviveram às críticas advindas de um raciocínio moderno e, em particular, das vanguardas modernas europeias, como os últimos, apesar de terem sido os propositores de reivindicações contra as instituições visando à sua destruição, incluindo a própria arte, têm tido suas obras como parte expressiva e valorizada, patrimonial e monetariamente, nas mais importantes coleções museológicas de arte em todo o mundo. Como exemplo, podemos citar a coleção de obras dadaístas do Museum of Modern Art de New York e a coleção de fotografias, cartões postais, manuscritos, desenhos, artigos em jornal e outros itens da coleção de Filippo Marinetti da Beinecke Rare Book and Manuscript Library da Yale University, entre inúmeras outras.

ativa na relação entre o público de museus e os objetos artísticos ali expostos e, eventualmente, colecionados.

Cabe definir o conceito de mediação com o qual lidamos. Coelho (1999, p.248) faz uma distinção entre as expressões *mediação* e *intermediação* cultural. Para o autor, o “termo intermediação tem forte conotação economicista e aplica-se com mais propriedade àqueles casos em que a operação designada tem os traços das operações que se registram no campo das trocas econômicas – implicando não apenas o significado de processo pelo qual um bem é aproximado do consumidor como também o sentido da especulação.” Por sua vez, a mediação seria reservada aos processos de ação cultural – no caso, os museus – que buscam aproximar indivíduos ou coletividades e obras de cultura e arte. Para o autor “essa aproximação é feita com o objetivo de facilitar a compreensão da obra, seu conhecimento sensível e intelectual – com o que se desenvolvem apreciadores ou espectadores, na busca de formação de públicos para a cultura [...]” (COELHO, 1999, p.248).

Entendemos, assim, que para o universo museológico, o termo mediação é o mais apropriado já que se trata de uma instituição com vocação para o incentivo das práticas culturais ligadas às artes plásticas e com forte acento educativo ou, de maneira mais ampla, pedagógico.

Assim, retomamos os princípios da teoria museológica com base na qual se expressa o processo de comunicação em museus. Guarnieri (1990, p.7) definiu Museologia como a ciência que busca estudar e compreender os fenômenos vinculados ao *fato museal*, sendo esse um conceito-chave de sua teoria. Para ela, o fato museal caracteriza-se como “a relação profunda entre o Homem, sujeito que conhece, e o objeto, parte da realidade à qual o Homem também pertence e sobre a qual tem o poder de agir, relação esta que se processa em um cenário institucionalizado: o museu.”

A autora segue nesse raciocínio ponderando que se o contexto da relação Homem/Objeto é a Realidade, então o que se deve recolher aos museus para estudo, documentação e comunicação à sociedade devem ser os testemunhos que tenham significação desse e para esse mesmo homem e seu meio, processo que nomeia como “musealização”. Guarnieri (1990, p.7) afirma que é por meio da “musealização de objetos, cenários e paisagens que constituam sinais, imagens e símbolos, que o Museu permite ao homem a leitura do mundo.” Portanto, segundo a autora (GUARNIERI, 1990, p.8-11)

[...] a grande tarefa do museu contemporâneo é, pois a de permitir esta clara leitura de modo a aguçar e possibilitar a emergência (onde ela não existir) de uma consciência crítica, de tal sorte que a *informação* passada pelo museu facilite a *ação* transformadora do Homem. [...] Daí a musealização se [preocupar] com a *informação trazida pelos objetos* (lato senso) em termos de Documentalidade, Testemunhalidade e Fidelidade. [...] É a partir dessa *memória musealizada* e recuperada que se encontra o *registro* e, daí, o *conhecimento* suscetível de informar a ação. [...] *A relação do homem com o seu meio*, seja em termos de mera apreensão da realidade, seja de ação sobre essa mesma realidade, *implica em realização humana em termos de consciência, de consciência crítica e histórica*, de consciência possível. O homem é o ser que se realiza criticamente, historicamente; ao realizar-se, ele constrói sua História e faz sua Cultura. [...] Daí que a Cultura e a História são indissociáveis [...]. Portanto, [...] para o museólogo, o conceito de cultura com que ele opera é o mais simples de todos: *cultura é o fazer e o viver cotidiano; cultura é o trabalho do homem em todas as suas manifestações e aspectos, cultura é a projeção em que o homem se realiza; ou melhor, a atividade em que ele se realiza*. Cultura é percepção, experiência, expressão; cultura é vida vivida. (...) Para o museólogo, as ideias de cultura, patrimônio e preservação estão [...] muito ligadas. [...] Simultaneamente, a preservação proporciona a construção de uma ‘memória’ que permite o reconhecimento de características próprias, ou seja, a ‘identificação’. E a identidade cultural é algo extremamente ligado à auto-definição, à soberania, ao fortalecimento de uma consciência histórica. Essa memória e essa consciência é que permitem, inclusive, o contato cultural em termos de diálogo (e não de colonização), e a tradição (processo dinâmico de transferência de valores, patrimônio, de uma geração a outra) como uma transferência sem constrangimentos de uma herança reconhecida como tal.³⁹

Assim, segundo a teoria museológica baseada no *fato museal*, é necessário extrair dentre os vestígios, marcas e testemunhos da presença do ser humano sobre a realidade, aqueles que se destacam no meio da massa de objetos criada constantemente. O processo de musealização permite, por meio da manutenção da integridade física e das fontes de informação, a apreensão transformada dos sentidos dos objetos em outros tempos e espaços. Portanto, entendemos a museologia como um processo comunicacional dinâmico que, ao retirar determinados objetos da vida cotidiana, permite que seu potencial informativo seja otimizado (BOTTALLO, 2007, p.9). Por outro lado, temos o espaço museológico que condiciona a maneira como ocorre o processo de apreensão do conhecimento e as formas de recriação e atualização de memórias.

³⁹ Grifos do autor.

Essa descrição do processo de comunicação museológica implica, ainda, identificar o receptor ou, nesse caso, o público de museus. Apesar da ideia de recepção sugerir certa passividade, a museologia busca construir seus processos de forma que seu público possa, além de receptor e decodificador de mensagens, ser ele mesmo um produtor de novos conceitos com base em uma relação mais fluida entre emissor e receptor já que, além de espaço de cultura, os museus se pretendem, também, como locais de educação não-formal.

A partir disso, sugerimos que os museus de arte moderna que surgem na segunda metade da década de 1940 estabelecem, desde o princípio, uma linha de atuação que acaba por exigir uma organização que, ao longo do tempo, foi ampliada e profissionalizada, mas que desde o princípio, já conta com todas as áreas daquilo que identificamos como um *sistema de ações museológicas aplicadas* e que estruturam a mídia museu⁴⁰. Tal sistema que está presente no cotidiano das instituições museológicas em maior ou menor grau indica que a museologia é tributária das ações museológicas – ou da sua museografia – assim como outras disciplinas pós-modernas das quais as teorias e conceitos surgem a partir de reflexões sobre o trabalho prático das instituições.

O *sistema de ações museológicas* é marcado, portanto, por alguns procedimentos específicos que permitem um tratamento adequado dos acervos tornando-os documentos primários. Esse processo, identificado como musealização, inclui aspectos tais como: a documentação museológica, a conservação preventiva, a ação educativa, a expografia, a curadoria de exposições e ações paralelas, mas não especificamente museológicas como a restauração, a avaliação de exposições, a pesquisa de público, as publicações feitas pela instituição, entre outros. A musealização implica, portanto, no processo que permite que bens materiais ou imateriais de qualquer natureza e suporte sejam tratados como fontes de informação⁴¹. Por isso, como apontado anteriormente, é necessário que

⁴⁰ Em fevereiro de 1960, Ethelvina Chamis, responsável pela catalogação do acervo, descreve para Mario Pedrosa, então Diretor do MAM/SP, um elenco de necessidades que ela considera primordiais para o funcionamento adequado do museu dividindo-as em três áreas primordiais: conservação; preservação e registro; restauro e emolduramento. Outras cartas sem assinatura, provavelmente solicitadas pela própria instituição, apresentam um elenco de várias funções que poderíamos descrever como aquelas do administrador e do próprio diretor/curador. Essas cartas, no nosso entendimento, sugerem que o museu vinha se estruturando de maneira cada vez mais complexa, exigindo a especialização das funções internas para que pudessem criar um sistema de ações museológicas interligadas. Cf. carta de Ethelvina Chamis para direção do MAM, 4/2/1960. Fundo Museu de Arte Moderna, Arquivo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

⁴¹ Como indicamos anteriormente, Waldisa Rússio Camargo Guarnieri (1990, p.8) trata a questão informação trazida pelos objetos em termos de Documentalidade, Testemunhalidade e Fidelidade. Para ela, “ [...] documentalidade pressupõe ‘documento’, cuja raiz é a mesma de docere: ensinar. Daí que o

tais objetos sejam retirados do fluxo das relações cotidianas para que sobre eles possamos investir um olhar investigativo, antropológico.

Como indicamos, os processos museológicos compõem um sistema de ações. Podemos definir sistema como “um conjunto de elementos, materiais ou não, que dependem reciprocamente uns dos outros de maneira a formar um todo organizado.” (LALANDE, 1993, p.1034). Assim, indicamos que todas as ações que compõe a museografia, ou ainda, a museologia aplicada, são solidárias e interdependentes. Sua análise é distinta apenas por uma questão de método. Sua aplicação em maior ou menor grau no cotidiano vai depender dos investimentos políticos, ideológicos e financeiros que a instituição prioriza e indicará como falhas no sistema, as áreas deficitárias que, de maneira geral, diminuem o potencial de trabalho das mesmas. Consideramos seus distintos níveis e, também, a presença de diferentes interlocutores que podem, a cada vez, tomar o papel de protagonistas do processo. Cada um desses aspectos do sistema sugere, ainda, outras formas de mediação mais sutis que poderão influenciar a forma como os diferentes públicos de museus irão se apropriar simbolicamente de seus conteúdos.

Assim, considerando inicialmente o papel patrimonial do museu – já que mesmo os museus de arte moderna (e contemporânea⁴²) possuem coleções e, portanto, necessitam das áreas de *documentação museológica* e de *conservação preventiva* que, no nosso modo de entender, são metodologias distintas do processo de salvaguarda,

‘documento’ não apenas diz, mas ensina algo de alguém ou alguma coisa. Quem ensina, ensina alguma coisa a alguém. Testemunhalidade pressupõe ‘testemunho’, cuja origem é testimonium, ou seja, testificar, atestar algo de alguém, fato ou coisa. Da mesma maneira que o documento, o testemunho testifica algo de alguém a outrem. Quem testemunha afirma o que sabe o que presenciou, isto é, o testemunho tem o sentido de presença, de ‘estar ali’ por ocasião do ato, ou fato, a ser testemunhado. Fidelidade, em museologia, não pressupõe necessariamente autenticidade no sentido tradicional e restrito, mas a veracidade, a fidedignidade do documento ou testemunho. [...]” Essa definição nos parece fundamental na medida em que a autora percebe os ‘documentos’ museológicos a partir dos pontos de vista antropológico e sociológico. A documentalidade e a testemunhalidade são interrelacionadas e se configuram como residuais que são revalidados na medida de sua sistemática atualização, nesse caso, feita pelo olhar público. E a fidelidade insere o documento em uma rede de relações que, junto às outras características, permite a possibilidade de expansão de significados, a polissemia dos objetos musealizados.

⁴² Embora os museus de arte contemporânea não sejam objeto de análise desse trabalho, cabe lembrar que uma parte expressiva da arte contemporânea utiliza conceitos e ideias que derivam em produções não materiais. A partir do final dos anos 1960, os artistas plásticos impulsionados pelo movimento de Maio de ‘68 na França, acabaram propondo manifestações artísticas que privilegiavam o momento da intervenção sobre o resultado (o Happening é um exemplo). A partir de então, o conhecimento que se tem sobre um expressivo volume de ações artísticas do período e que se estendem até os dias de hoje, resume-se ao registro do evento, parcela nem sempre compreensiva ou totalizante em relação aos possíveis e diversos significados do seu todo. Em outras palavras, trata-se de um residual. O museu contemporâneo, não somente é um local privilegiado para tais manifestações como tornou-se, por extensão, o guardião de tais registros.

visando o mesmo fim: a preservação material e intelectual dos objetos depositados nos museus. A documentação museológica preocupa-se, sobretudo, com as informações de natureza física, administrativa e cultural sobre o objeto antes e depois de seu ingresso no museu e, em uma instância paralela, com o registro da história da própria instituição. Na verdade, trata-se de uma área estrutural da instituição museológica como um todo. Objetos sem informação têm escassa probabilidade de se inserirem em contextos museológicos, criam ruídos nas coleções e dificilmente justificam os investimentos na sua preservação.

Da mesma forma, a *conservação preventiva* preocupa-se com a preservação física do objeto de maneira a não criar alterações que possam vir a falsear ou comprometer a integridade dos objetos/documentos. Os conceitos de conservação preventiva acompanham o raciocínio que estabelece um investimento na preservação do meio ambiente no qual o objeto museológico está exposto ou armazenado próximo a padrões considerados ideais. Tais parâmetros são fornecidos por meio de tabelas e normativas que orientam o trabalho dos especialistas⁴³.

Contando, assim, com uma ação de salvaguarda estruturada, os museus podem explorar o potencial estético, cultural e informacional das coleções transformando-os, eventualmente, em fontes de conhecimento e contato com a experiência da arte disponível ao público.

Ainda que proponha várias formas de uso de suas coleções é pela linguagem expositiva, como meio privilegiado, que o museu é identificado como instituição mediadora entre obras de arte/acervos e o público. Ainda que com maior ou menor ênfase, ou investimento institucional em qualquer outro ponto do sistema de ações museológicas, a exposição museológica é condição básica para que o público reconheça o museu enquanto tal e que, com sua presença, permita que o processo comunicacional ocorra. É por meio da exposição museológica que o *fato museal* é possível.

⁴³ Isso significa que a conservação preventiva caminha para tornar-se, também, uma ciência independente, mas que nos primórdios da sua influência nos museus de arte estava mais vinculada com questões muito básicas de higienização de obras e de segurança, no entanto, semelhante àquela de outras instituições públicas. No que diz respeito aos procedimentos de salvaguarda museológica, devemos citar, ainda, a restauração que, embora seja uma área independente, tem grande participação no cotidiano das instituições e há algumas que contam com restauradores em seus quadros funcionais. A restauração praticada pelos museus, ao longo do tempo, tornou-se uma disciplina científica independente e, dos restauradores, exige-se formação específica para que possam intervir nas coleções. É uma ação parceira da museologia tanto do ponto de vista científico como conceitual. Cf: TELLECHEA, Domingo Isaac. **A sociedade e a restauração**. Revista da Biblioteca Mário de Andrade, Departamento do Patrimônio Histórico, São Paulo, v.52, 1994 [139-144].

A exposição museológica deve ser entendida em um contexto específico já que outras instituições e organizações (tais como galerias, mercados etc.) se valem, também, da exposição como recurso de mediação com o público. Assim, parece-nos importante definir aquilo que particulariza as exposições museológicas e lhes fundamenta no universo museológico, sobretudo no que diz respeito aos museus de arte moderna. Para Desvallées e Mairesse (2010, p.35) há variações temporais e culturais na definição do termo. Os autores afirmam que as exposições

[...] são definidas não apenas pelo [espaço] contenedor ou por seus conteúdos, mas também pelos usuários – visitantes e profissionais de museu – ou seja, as pessoas que entram nessa área específica e compartilham da experiência geral de outros visitantes da exposição. O espaço expositivo é, portanto, um local específico de interação social cujos efeitos podem ser avaliados. Evidência disso é fornecida pelos estudos de visitantes e pelo crescimento de um campo específico de pesquisa conectado com aspectos de comunicação do lugar e com todas as interações específicas desse lugar, ou com todas as imagens e ideias que esse lugar possa provocar.⁴⁴

As técnicas específicas para a montagem de exposições são denominadas, preferencialmente, *expografia*⁴⁵ que se vale de uma série de meios tais como linguagem de apoio, definição de circuitos expositivos, iluminação e outros para que uma curadoria ocorra no espaço museológico. O processo de montagem de exposições que implica em acionar todo o sistema de ações museológicas busca ressaltar, primeiramente, os valores estéticos das obras de arte, mas também, como espaço de educação não-formal permite que se revelem seus eventuais valores científicos e pedagógicos. Essa importante meta distingue essencialmente a exposição museológica de outras semelhantes nas quais os objetos – autênticos ou não – são recursos para justificar narrativas externas aos mesmos, o que diminui sua importância como fontes primárias e os relega ao papel de objetos de cenário ou de contextualização ou mesmo apenas apêndices de discursos externos aos mesmos.

⁴⁴ Tradução minha.

⁴⁵ De acordo com André Desvallées (1998, p.221), o termo expografia foi proposto em 1993 em complemento ao termo museografia, para designar a montagem da exposição, naquilo que diz respeito ao processo de colocação no espaço, assim como tudo aquilo que gira em torno do ambiente expositivo, seja em um museu ou não, com exceção das outras atividades museográficas (como a conservação, a segurança etc.). Além disso, a expografia visa pesquisar uma linguagem e uma expressão fiéis para traduzir o programa científico de uma exposição. Nisso, ela se distingue tanto da decoração que utiliza os elementos de exposição em função de simples critérios estéticos, e da cenografia, que, salvo em certas aplicações particulares, se serve dos elementos de exposição ligados a um programa científico como instrumentos de um espetáculo, sem que eles sejam o sujeito central de tal espetáculo. Tradução minha.

Tal raciocínio, aplicado à realidade dos museus de arte moderna, se baseia em uma relação entre a ação artística que, no caso da arte moderna, sintetiza-se, como residual de um processo, nas obras de arte. Estas, ao serem distribuídas de maneira calculada no espaço configuram a exposição museológica. Como vínhamos defendendo, a museologia permite a recriação de sentidos, que ocorre inicialmente de maneira individual e, na sequência é validada socialmente. Assim, sugerimos que é na exposição museológica que é possível pensar na museologia, ou mais especificamente, no fato museal, como um processo comunicacional aberto e, dessa forma, como campo de negociação de sentidos.

Como campo de negociação de sentidos, o espaço precisa ser entendido, também por sua dimensão estrutural e o uso ideológico que se faz a partir de sua apropriação. Ao definir a questão do espaço, Santos (2002, p.63) afirma que este “[...] é formado por um conjunto indissociável, solidário e também contraditório, de sistemas de objetos e sistemas de ações, não considerados isoladamente, mas como um quadro único no qual a história se dá.” O autor ressalta que ambos os sistemas interagem e que, se de um lado, os sistemas de objetos (diferentes das “coisas” que não tem projetos nem propósito) condicionam a forma como se dão as ações, por outro, o sistema de ações leva à criação de objetos novos ou se realiza sobre objetos existentes. É assim que o espaço encontra sua dinâmica e se transforma. Santos reflete ainda sobre as possíveis classificações dos objetos segundo os objetivos de quem as propõe. Naquilo que nos interessa, Santos retoma a classificação de Max Bense que os determina segundo sua funcionalidade como: naturais, técnicos, de arte e de design. Para Bense (1974, apud SANTOS, 2002, p.70), os objetos de arte seriam os “menos determinados funcionalmente”, pois sua apreciação reside em fatores externos aos mesmos, localizados no observador, isto é, no sujeito. Uma das ideias centrais de Santos(2002, p.77) é demonstrar que não existe um objeto que tenha uma existência geográfica separada, em si, ou seja, objetos e ações reúnem-se em uma lógica que, ao mesmo tempo, é “a lógica da história passada (sua datação, sua realidade material, sua causação original) e a lógica da atualidade (seu funcionamento e sua significação presentes).”⁴⁶

Não obstante, o autor pondera, também, sobre o princípio da ação lembrando que esta é subordinada a normas (formais ou não) e liga-se a ideia de *práxis* e, portanto,

⁴⁶ O desenvolvimento desse raciocínio de Milton Santos tem como objetivo demonstrar que a geografia deve ser entendida a partir de sua relação com suas formas de ocupação e, portanto, de uma perspectiva humana.

de atos regularizados que participam da produção de uma ordem. Além disso, a ação está ligada a corporeidade. Não sendo a ação humana exclusivamente racional cria-se uma oposição entre atividade instrumental – relacionada com o trabalho – e atividade comunicacional associada a interações simbólicas. O autor, então, sintetiza a noção de sistema quando afirma que as ações são realizadas através de formas sociais e que elas próprias conduzem à criação e ao uso de objetos.

Se considerarmos que a expografia implica uma relação muito próxima às curadorias de exposições e de coleções, então, acionam-se, no processo e montagem de exposições de obras de arte moderna, tanto os sistemas de objetos como o sistema de ações, instalando a possibilidade de constante ressignificação dos objetos/obras de arte. Assim, sugerimos que na conjunção entre técnicas de manipulação do espaço e seu vínculo com as curadorias de exposições e as obras de arte, a museologia permite que o *espaço* se transmute em *local* dando oportunidade para que o *fato museal* aconteça. Em outras palavras, instala-se uma relação dialética na qual um ambiente deixa de ser homogêneo sob o impacto perceptivo do usuário e que, assim, transforma-o em ambiente de leitura e fonte de informação e de consciência crítica (FERRARA, 1991, p.38).

Além disso, propomos que o espaço museológico, no que respeita à produção das vanguardas construtivas, potencializa essas relações, pois em seu objetivo de fusão no cotidiano, tais produções tenderiam para a homogeneização. Isso não significa que a obra de arte das vanguardas construtivas se restrinja aos museus tradicionais, como de fato, não ocorreu. No entanto, o que indicamos é que para que a obra seja percebida no espaço cotidiano – misturada à realidade – ou ainda, que as relações cotidianas possam ser qualificadas no contato com a arte, segue sendo necessário que haja, por um lado a transformação do espectador passivo em co-participante e, para isso sua percepção deve ser aguçada, por outro, será sempre necessário determinar um recorte no âmbito do espaço (no âmbito da produção, da cidade etc.), o que nos leva à lógica anterior, ou seja, ao processo de musealização. Essa é, portanto, uma especificidade da exposição museológica que, definitivamente, qualifica a relação do público com a obra de arte.

Considerando, ainda, o sistema de ações museológicas, é importante pensar o museu como mídia, ou seja, o museu inserido no âmbito da comunicação e com características específicas que comportam vários níveis de mediação: da arte com o público e das obras entre si considerando a configuração do espaço de exposições como

fundamental nesse processo. A exposição, como apontado, é a forma privilegiada desse contato. Não obstante, é importante ressaltar que a exposição é resultado de um trabalho que implica recortes – mediações – anteriores. Há dois aspectos que vem sendo, ao longo do tempo, bastante reiterados no âmbito da museologia: o das curadorias de exposições e o da ação educativa.

Embora a curadoria de exposições sempre tenha existido como uma função exercida no âmbito dos museus, essa atividade não possuía essa denominação ao tempo da criação dos museus de arte moderna no Brasil⁴⁷.

O curador de exposições museológicas tem uma função institucional interna, quanto ao reconhecimento e tratamento das coleções, mas também atua, sobretudo em relação à arte moderna como mediador entre a instituição, as obras de arte e os artistas considerando, especialmente, que se tratava da arte tempo presente. Como afirmamos anteriormente, a museologia funciona como um sistema e, portanto, ao curador deveria interessar participar de todos, já que ele depende de tal infraestrutura para poder exercitar em plenitude sua função.

É preciso destacar, ainda que, com o advento dos museus de arte moderna, aos poucos, o curador de arte se torna um especialista que observa e reflete sobre o fenômeno da arte sob diversos aspectos. Até então, essa era uma função dos próprios artistas⁴⁸.

⁴⁷ O termo curadoria é bem mais amplo do que se vem utilizando desde os anos 1980, quando a tarefa de seleção de obras para montagem de exposições passou a ser função de especialistas, alguns, inclusive sem vínculo institucional, fazendo surgir o termo curador independente. A curadoria abrange uma série de atividades relacionadas ao tratamento de coleções científicas e artísticas institucionalizadas. Tais atividades correspondem a etapas de identificação, catalogação, seleção, descrição, interpretação, definição ou revisão de valores culturais atrelados às coleções, bem como, estudos científicos e processos de divulgação das mesmas. A curadoria de exposições, por sua vez, é apenas uma das etapas do processo curatorial e uma das possíveis formas de divulgação das coleções. Cf: SARIAN, Haiganuch. Curadoria sem Curadores?. In: **I Semana dos Museus Universitários da Universidade de São Paulo**, 1999, São Paulo. Anais da I Semana dos Museus da Universidade de São Paulo. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1997.[p. 33-35].

⁴⁸ Sugerimos que o fortalecimento da ideia de curadoria de exposições tem a ver com a quebra de um paradigma positivista de história – e de história da arte – na qual a questão da cronologia e dos objetos utilizados como testemunhos materiais de fatos, eram argumentos que procuravam diminuir a carga ideológica das exposições fazendo-as algo próximo do relato, da crônica. Tal estratégia corresponderia a uma forma de instrumentalização dos museus do período romântico nos quais “o passado heróico pode ser eficaz no processo de consolidação de determinados valores de uma nação” (BOTTALLO, 1995, p. 284). Na verdade, os curadores de exposições são mediadores ativos nos processos de reinterpretação dos valores atribuídos às obras. Não obstante, é importante lembrar que o curador, a partir do final dos anos 1980, tem destaque nos processos museológicos – e expositivos – também pelo vínculo crescente dos museus, sobretudo de arte contemporânea, como o universo da comunicação e da indústria cultural, o que justificaria o curioso surgimento de curadores ‘independentes’.

No que respeita a questão da curadoria de exposições, os museus de arte moderna no Brasil seguiram o caminho aberto pelo Museu de Arte Moderna de New York (MOMA), cujo curador em 1929 era também seu diretor, Alfred Barr Jr. A tarefa científica da concepção de exposições nos museus brasileiros, em geral, no período que estudamos, também ficava a cargo do diretor da instituição que, por sua vez, era ocupado por especialistas: o Museu de Arte de São Paulo foi dirigido desde seu início por Pietro Maria Bardi, que organizou a maior parte suas mostras; o Museu de Arte Moderna de São Paulo teve esse cargo ocupado pela primeira vez pelo crítico belga Léon Degand (BOTTALLO, 2001, p.6) e alguns de seus outros diretores como Wolfgang Pfeiffer e Mario Pedrosa, que também atuaram na organização conceitual de exposições (BARBOSA, 1990, p.11-15); o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro contou com a presença de duas mulheres nos cargos de diretoria executiva, ocupado por Niomar Moniz Sodré e Carmen Portinho, como diretora adjunta. Nessa ocasião, Mario Pedrosa atuou de maneira muito próxima à Sodré e ambos organizaram algumas mostras em conjunto como na *Exposição de Artistas Brasileiros* em abril de 1952 cujo texto do catálogo é assinado pelo crítico (ARANTES, 2004, p.241).

Como indicamos acima, outra área que, junto à expografia, atua naquilo que convencionamos chamar de comunicação museológica é a *ação educativa*. Trata-se de mais uma importante forma de mediação no âmbito museológico. No entanto, a ação educativa, da maneira como se pratica atualmente, referenciada em conceitos e métodos pré-definidos, não tem correspondente no período que tratamos. Para que um projeto de ação educativa alcance seus objetivos é necessário que haja uma definição clara de suas ações e elas devem ter como base políticas institucionais definidas (de acervo, exposições, aquisições etc.). Além disso, no que respeita à arte moderna, e também a arte como um todo, ainda não havia um conhecimento mais consistente a respeito de quem era o público e qual seu interesse em exposições de arte moderna. Tal como a curadoria de exposições, a ação educativa e a arte-educação, em sua configuração como métodos específicos de mediação cultural são mais recentes e, da mesma forma, começam a se fortalecer nas duas últimas décadas do século XX⁴⁹.

⁴⁹ Podemos inferir, pela coincidência cronológica que tanto as ações educativas em museus quanto o fortalecimento do papel do curador são decorrências da mesma quebra de paradigmas em relação à história positivista que vinha imperando nos museus tradicionais. Podemos, também, incluir nesse momento histórico, as revisões museológicas que levaram a uma valorização das mostras temporárias em relação às de longa duração.

A questão da educação em museus é complexa porque implica, de fato, buscar conhecer essa entidade chamada “público” para o qual, toda a estrutura museológica e suas distintas formas de mediação se destinam.

É importante tentar aprofundar a noção de público, embora não existam fontes de referência mais precisas no período de gênese das instituições em estudo – como as que se tem produzido contemporaneamente, tais como questionários e levantamentos estatísticos – sobre os interesses e perfis dos interessados em tais manifestações, seja nos museus ou em outras organizações, tais como galerias e salões de arte. Nesse caso, os levantamentos estatísticos – e sua posterior interpretação – formam parte importante da metodologia de trabalho de avaliação e identificação de perfis.

A noção de público, diferente daquela de massa ou de multidão, necessita de parâmetros de identificação, pois não se trata apenas de quantidade de pessoas reunidas. O público se caracteriza por ser um agrupamento, espontâneo ou não, que pode ser reconhecido por alguns traços de semelhança, mas que não chega a lhe conferir uma identidade, já que essa surgiria a partir de uma consciência comum. *Público* tem sido um termo bastante utilizado para identificar aqueles que vão – de maneira frequente ou não – aos museus. Portanto, passa a falsa impressão de ser um conceito menos comprometido ideologicamente⁵⁰.

Para Aurora León (1978, p.76) é importante relacionar o termo “público” com “sociedade” quando se fala em museus. Por um lado, “público” refere-se ao próprio conceito de patrimônio. Portanto, com base em tal conotação patrimonialista os bens – o acervo – são identificados pela noção de propriedade compartilhada de maneira coletiva, ou seja, pública. Esse aspecto é bastante explorado pelos museus, pois inscreve em sua própria lógica o interesse sempre renovado de ampliação de público. Por outro lado, a autora enfatiza que, quando se fala de “público de museu” ou de outra atividade cultural que requer certo nível de preparação intelectual, uma parcela da sociedade se beneficia de uma série de privilégios que, em teoria, são iguais para todos. Assim,

⁵⁰ No Dicionário Crítico de Política Cultural (COELHO, 1999, p.322-334) há três verbetes para tratar a questão do público, diferenciando-os em: Público (que tem um sentido mais vago e em relação ao qual poderiam também ser atribuídos sinônimos tais como espectadores, consumidores, usuários, leitores, ouvintes etc.); Público de Museu e Público Especial (que trata de algumas características de cada deficiência e indica a legislação que atua no sentido de garantir a esse público o acesso aos bens culturais). Quanto ao Público de Museu, além de sua descrição em função das várias tipologias museológicas, há uma distinção entre público frequentador (ao menos três visitas ao ano), o eventual (uma ou duas visitas ao ano) e o não público (dois anos sem visitar museus). (ALMEIDA, 1999, p.327) Todas essas definições e dados necessitam ser relativizados em função de inúmeras variáveis.

comparar as noções de público e de sociedade amplia sua tendência à cooperação recíproca – entre povos e nações – na busca de alguns fins culturais.

Ao analisar a frequência das galerias públicas de arte em Londres e as eventuais restrições de classe para sua visitação, Hooper-Greenhill (1985, p.1) se coloca a seguinte questão: “Considerando que aproximadamente 20% da população (inglesa) visita – ou mostra algum interesse – em galerias de arte ou museus de arte, nós queremos saber quem serão os próximos 20%”.⁵¹ Para pensar sobre as exposições de arte e seu público, a autora segue se colocando uma série de questões tais como: o que há nas galerias de arte que atrai esses supostos 20% da população? Quem vai às galerias? O que é a experiência do visitante? Como a cultura é distribuída e consumida em nossa sociedade? Como os pressupostos curatoriais podem operar como barreiras para a ampliação da clientela? Com base nessas questões, a autora relativiza as estatísticas oficiais que ela afirma não traduzirem a realidade já que desconsideram uma série de variáveis. Além disso, indica que um levantamento de frequência aponta apenas parcialmente o perfil de público de museus e galerias a partir de sua condição sócio-econômica.

Existem pesquisas que se aprofundam na questão do público buscando indicar qual a melhor terminologia para identificá-lo. Alguns com um acento mais sociológico e outros mais políticos e outros ainda, mais genéricos, comprometendo-se menos com as implicações que tais denominações podem gerar⁵². Termos tais como comunidade, consumidor, usuário ou visitante podem implicar em opções metodológicas distintas feitas pelas instituições em relação ao seu público – ou apenas indicá-las. Portanto, podemos afirmar que apesar da presença do público ser uma premissa que caracteriza o museu enquanto tal, para que conheçamos seu perfil é necessário que se empreendam estudos específicos a partir de realidades concretas.

⁵¹ No caso inglês, também caberia considerar a questão da gratuidade do ingresso nos museus e galerias, o que poderia ser entendido como um fator de estímulo à visitação.

⁵² Um estudo referencial no que diz respeito ao público de museus é o livro de Pierre Bourdieu escrito em 1966 e traduzido em português. Cf: **Bourdieu, Pierre e Darbel, Alain amor pela arte** : os museus de arte na Europa e seu público. (colab. Dominique Schnapper) ; trad. Guilherme João de Freitas Teixeira. São Paulo: EDUSP, 2007, Porto Alegre: Zouk. A participação brasileira no Comitê de Educação e Ação Cultural do Conselho Internacional de Museu CECA/ICOM é bastante destacada em relação a pesquisa de público e ações culturais para público diferenciados. Exemplificamos, no entanto, apenas alguns dos primeiros estudos nessa área vinculados a arte: Museu de Arte de São Paulo. O público do MASP. Exposição GSP/76. SCCT, OESP, 1976; FREIRE, M.C. **Museu Público**. Arte Contemporânea. Um triângulo nem sempre amoroso. Arte Unesp, São Paulo, 1993. p. 131-146.

Alguns parâmetros para os estudos de público partem do levantamento de dados socioeconômicos, culturais, étnicos, etários, profissionais, de gênero e outros. Quando mais complexos, são incluídos levantamentos de opiniões e impressões feitos com base em distintas metodologias tais como questionários, entrevistas, acompanhamento de visita, “livros de ouro” nos quais os visitantes podem se manifestar de maneira espontânea e outros. Para avaliação de dados é importante associá-los, minimamente, ao perfil tipológico do museu, o caráter da exposição – longa duração, temporária, itinerante – e sua temática.

León caracteriza o público em três categorias: *especializado* – composto por pesquisadores, eruditos, artistas e críticos – *culto* – estudantes universitários, profissionais com nível universitário e pessoas das classes altas, mas sem escolaridade – e *grande público*.

Sugerimos uma variação em relação à categorização da autora, por meio da qual possamos também trabalhar com margens mais amplas, mas pensando os públicos identificáveis no período formador dos museus de arte moderna, em função inclusive do vínculo com o próprio projeto do museu. Acreditamos que esse perfil de público não se modificou essencialmente ao longo de todo o período estudado.

Em primeiro lugar, identificamos o público formador de opinião, representado pela própria intelectualidade, o mecenato que propõe a criação dos museus e seus gestores. Em seguida a imprensa, como formadora e multiplicadora de opinião e que no âmbito da comunicação de massa possuía – como ainda possui – influência na maneira como uma exposição é recebida por um número expressivo de pessoas. Outra categoria de público são os próprios artistas, cuja interlocução com as instituições museológicas, no período, foi intensa. E finalmente, o ‘frequentador’ de exposições ou público espontâneo, individual ou em grupo, sobre cujo perfil não arriscaríamos inferir. O “grande público”, como sugerido anteriormente por Hooper-Greenhill e León permanece desconhecido em termos qualitativos: quem é e por que responde à chamada para as exposições?

As considerações apontadas por Hooper-Greenhill sobre as diferentes formas de apreensão do fenômeno artístico nos museus e galerias, de certa forma, justificam o investimento museológico na formação de públicos mais amplos ou menos alijados de formatos culturais tradicionalmente vinculados às elites.

Uma das questões apontadas por Hooper-Greenhill e que embasam muitos projetos de ação educativa é o interesse em relação ao “não-público”, isto é, por que uma grande porcentagem de pessoas não vai ou não se interessa pelos museus e galerias de arte. Isso convida-nos a pensar na formação de público potencial.⁵³

Naquilo que diz respeito aos museus de arte moderna na época de sua criação, não encontramos nenhuma identificação específica de público até porque havia a convicção, por parte dos seus primeiros gestores, de que ainda era necessário criar um público para a arte moderna, ainda alvo de grande desconfiança. Por outro lado, o investimento na formação de público sempre foi parte da preocupação dos diretores, ainda que as ações fossem de caráter mais acadêmico tais como palestras, cursos e debates⁵⁴.

No MASP, antes da abertura da exposição inaugural, foram selecionados monitores que recebiam aulas de História da Arte do próprio diretor da instituição, Pietro Maria Bardi, para que estivessem aptos a receber os visitantes e auxiliá-los na visita com informações sobre as obras. Além disso, muitas palestras passaram a ser oferecidas ao público. Outra preocupação de caráter didático esteve presente na montagem da exposição. Além da sala com a exposição do acervo, havia outra para exposições temporárias e ainda outra sala para uma exposição didática de história da arte (BARDI, 1992, p13).

No Museu de Arte Moderna de São Paulo, por sua vez, seu primeiro diretor artístico, Léon Degand, conforme afirmamos (BOTTALLO, 2001, p.106):

[...] procura criar um ambiente para a arte abstrata em São Paulo por meio de uma estratégia educativa, em primeiro lugar e, museográfica, na seqüência. Além de escrever artigos, preocupa-se em proferir palestras nas quais aborda o tema da arte abstrata de forma didática, da mesma maneira que resume seu pensamento por meio do

⁵³ Por isso justifica-se uma grande parte do investimento de programas de ação educativa em públicos escolares, cujos objetivos, além de fornecer conteúdo educacional, será estimulá-los a tornarem-se público frequentador. Além do público escolar, tem se desenvolvido programas específicos para a terceira idade e para pessoas com deficiência. Questões de inclusão social e cultural e de cidadania orientam seus formatos e sua extensão. Como esses programas implicam em várias etapas tais como estágios preparatórios, aplicação, acompanhamento durante a visita propriamente dita e ações subseqüentes para avaliação de retenção de conteúdos e de satisfação, tais projetos focados em públicos segmentados conseguem retornos mais concretos em termos de avaliação dos resultados da ação expositiva museológica.

⁵⁴ Em carta de 30/01/1948 para Nelson Rockefeller, Francisco Matarazzo Sobrinho relata sobre a concretização do projeto de criação de uma “Fundação de Arte Moderna” e fala da ideia de uma exposição de arte abstrata em São Paulo que “poderia ter grande repercussão e fazer o público discutir esse tipo particular de pintura.” Cf: **Fundo Francisco Matarazzo Sobrinho**. Arquivo Wanda Svevo – Bienal de São Paulo.

título da exposição sob sua responsabilidade “Do figurativismo ao abstracionismo”. Através dos temas de suas palestras percebe-se que o público é uma preocupação maior. De alguma maneira, Degand sabe que o aval do público para sua exposição é importante para que seu trabalho tenha legitimidade e continuidade. Na abertura do catálogo, Degand retoma o tom didático de suas palestras nas quais começa a traçar as distinções entre arte figurativa e abstrata. Pensa, antes de mais nada, o que é uma pintura e, na sequência, o que é uma pintura figurativa, sem o que, de acordo com seu pensamento, seria impossível compreender o fenômeno abstrato.

Na Bienal do MAM/SP desde sua segunda edição, o Professor Wolfgang Pfeiffer era responsável pelas aulas de história da arte oferecidas aos monitores que teriam como função auxiliar o público, com informações contextualizadas durante sua visita.

Com a abertura dos museus citados, a oferta de palestras visava preparar o público para a nova arte. Podemos citar, como exemplos, a palestra de Jorge Romero Brest, historiador da arte argentino, em 1948 no Museu de Arte de São Paulo sobre arquitetura e arte abstrata com importante repercussão, sobretudo no meio artístico; a palestra de André Lhote no MAM/SP em 1952; a palestra de Max Bill na FAU em 1953, entre inúmeras outras (AMARAL, 1987, p.227-245).

O Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, por sua vez, investiu em cursos contando com professores tais como Ivan Serpa, Almir Mavigner, Décio Vieira, Fayga Ostrower. Além disso, por influência de sua diretora adjunta Carmem Portinho, a área de design foi bastante estimulada e contou com professores como Tomás Maldonado, Alexandre Wollner, Aloísio Magalhães e Karl Heinz Bergmiller.

No que se refere à produção artística Canclini relembra que “desde Kant até Umberto Eco, a maioria dos teóricos da estética afirma que a experiência artística se produz quando, na relação entre um sujeito e um objeto, prevalece a forma sobre a função.” No entanto, para o autor, essa definição do estético é válida apenas para a arte produzida no capitalismo “como consequência da autonomia de certos objetos ou de certas qualidades de alguns objetos” (1984, p.12). Embora reconheça que há objetos que são mais abertos a suscitar experiências estéticas, ele afirma que “tanto o observador quanto os objetos estão determinados por um sistema de convenções que, na distribuição de suas funções sociais, adjudica, em cada cultura e em cada período, os atributos de instrumentalidade e os estéticos, os traços diferenciais e suas combinações possíveis” (CANCLINI, 1984, p.11). O autor afirma que o estético é um modo de

relação dos homens com os objetos variando de acordo com as culturas, modos de produção e classes sociais. “Se o gosto pela arte, e por certo tipo de arte, é produzido socialmente, a estética deve partir da análise crítica das condições sociais em que se produz o artístico” (CANCLINI, 1984, p.12).

A partir das afirmações de Canclini sobre a arte e, por consequência, a formação do gosto e, tendo em conta, a mesma linha de raciocínio, Hooper-Greenhill sugere que os perfis de público podem variar em função de distintos modos pelos quais a cultura é distribuída e consumida pela sociedade tais como a diferença que se estabelece entre as instituições de cultura como museus e bibliotecas e as ofertas da indústria cultural por meio das mídias de massa, por exemplo. Por sua vez, Dimaggio⁵⁵ (1978, apud HOOPER-GREENHILL, 1984, p.7-9) ao refletir sobre a relação entre educação, classe social e cultura coloca o consumo cultural na esfera da política de classes. Nesse sentido, o teórico sugere quatro proposições sobre as origens e manutenção, através das gerações, de diferenças de classe sobre a questão do gosto estético: 1) a apreciação da arte é resultado de treino já que seus significados estão codificados nas obras de arte e, portanto, os indivíduos devem aprender a ler uma obra de arte; 2) a apreciação da arte é contextual; 3) o consumo de arte aumenta a coesão de classe; 4) o consumo de arte é uma forma de capital cultural usado para descrever a cultura como uma mercadoria que pode ser comprada e vendida no mercado.

Portanto, o raciocínio do autor aponta para a necessidade de focar na dinâmica de reprodução de classe que compete pelo controle dos recursos, com o objetivo de manter e elevar sua posição de classe. Assim, indica que diferentes padrões de socialização cultural moldam o gosto estético. Essa constatação nos leva a perceber que as instâncias museológicas de mediação são fundamentais para que o fenômeno da arte não se restrinja socialmente.

Por ser uma das formas da luta de classes, o processo de apreciação da arte em museus está longe de ser espontâneo. De acordo com Canclini foram as categorias do racionalismo e do misticismo romântico que mantiveram os estudos estéticos num nível pré-científico e encobriram as condições sociais que originam a arte, indicando que estas devem ser substituídas por uma estética instruída pelas ciências sociais e da comunicação. Para o autor (CANCLINI, 1984, P.13), o conhecimento sobre as

⁵⁵ DIMAGGIO, P.; USEEM, M. Social Class and arts consumption. In: **Theory and Society**, 5, March, 1978 [141-146].

condições sociais de produção das obras foram des-historizadas pelas galerias, museus e salas de concerto.

A despeito da crítica de Canclini ao museu como um local que des-historiza a obra de arte – ou suas condições sociais de produção – e, portanto reitera seu valor simbólico de classe, apostamos na possibilidade potencial que o museu possui de romper com leituras que se coadunem com tais valores. Se formos colocar em confronto outras mídias, como as galerias comerciais, veremos que elas têm um compromisso prioritário com o mercado, a despeito de, muitas vezes, terem cumprido o papel dos inexistentes museus de arte moderna. Portanto, elas são mais passíveis de reproduzir a ‘aura dos objetos’ de arte, pois tal operação aumenta seu valor de mercado.

A museologia, portanto, no seu papel de mediadora da relação entre obra de arte e seu público tem a possibilidade potencial de, por um lado, reproduzir os valores de uma determinada classe social que produz e consome arte ou, por outro, pode utilizar dos mesmos recursos, evocando o sistema de ações museológicas em favor de uma mediação mais aberta à múltiplas narrativas, como sugerido por Vattimo.

Ao refletir sobre a dificuldade da experiência espontânea frente à obra de arte em museus, Honorato relembra Deleuze⁵⁶ que afirma que, ““ não há obra de arte que não faça um chamado a um povo que ainda não existe’, mesmo que essa relação não seja muito clara”. Para o autor (HONORATO, 2006, p.2008) “o público seria então aquele que, pela experiência da obra, corresponde a esse chamado, como se sentindo insuficiente em relação às suas próprias possibilidades, ao mesmo tempo em que apresentado ao exercício dessas possibilidades, no que a obra significa.”. Mais adiante completa,

[...] se o “público em geral”, que é cada vez maior, porém cada vez mais ausente, por diversos motivos (hedonismo, consumo passivo, vontade de ascender culturalmente, enfim, por indiferença à criação), não domina os códigos da arte, nem mesmo reconhece os lugares de efetuação da arte, seja o sistema da arte ou o processo histórico-cultural, ele pouco poderia ressoar em si o movimento criador que a obra de arte significa – daí a necessidade (e o objeto) da formação do público, em sentido educacional: informá-lo desses lugares, ao mesmo tempo em que abrindo-o para a experiência.

⁵⁶ DELEUZE, Gilles. *¿Qué es el acto de creación?* [1987]. Tradução Bettina Precioso. Disponível em: <http://www.proyectotrama.org/00/trama/SaladeLectura/index.html>. Acesso em 5 abr. 2011.

Assim, como sugere o autor, a mediação teria menos a função de explicar ou informar sobre as obras para o visitante, mas de permitir que a necessidade de informar não se sobreponha à experiência da arte.

Como podemos constatar, a relação museológica baseada no *fato museal* é intermediada em duas instâncias: estrutural, na qual a própria instituição se coloca como mediadora do processo caracterizando um tipo específico de relação, mas também, em todos os aspectos do sistema de ações museológicas. Nesse sentido, a mediação se dá em vários níveis e não apenas nas iniciativas de ação educativa: a seleção dos acervos museológicos e seu caráter público; as curadorias de exposições; a linguagem de apoio (etiquetas, painéis explicativos etc.); a ação educativa – ou arte-educação, quando for o caso; a produção científica e pedagógica (catálogos, livros, guias e cadernos de atividades pedagógicas dirigidos a públicos segmentados).

Em função de distintos níveis de mediação sobrepostos, podemos afirmar que determinadas práticas sociais e, aqui nos interessa especificamente a frequência a exposições museológicas de arte moderna, ao implicar relações sociais e, portanto, na inclusão de agentes plurais, apresenta maior margem de negociação e, portanto, podem ser de fato, locais de aprendizado, socialização, de inclusão e de experiência da arte.

2.4 O paradoxo da constituição de uma coleção de arte moderna

Na própria definição da instituição museológica, é soberana a noção de que se trata de tornar públicas coleções de várias origens e procedências, constituindo-se, nesse processo, o próprio conceito de patrimônio. As tarefas relativas à conservação, investigação, difusão e exposição, relacionadas na definição oficial de museu, dada pelo Conselho Internacional de Museus, refere-se diretamente ao tratamento de coleções⁵⁷.

⁵⁷ Atualmente, o conceito de museu foi acentuadamente expandido e, de certa forma, embora tenha aumentado o campo de ação de seus profissionais e, também, seu raciocínio conceitual, perdeu em especificidade ao tentar abarcar múltiplas variedades de relacionamento entre o ser humano, o meio ambiente e todas as suas formas de produção, percebendo em evidências materiais ou imateriais a possibilidade de musealização. Tais novas perspectivas deram origem as proposições da *Nova Museologia*, mas também aos museus sem acervo, os *web museums* e os *new museums*. De qualquer maneira, se considerarmos que o patrimônio faz sentido por seu valor de representação, então, os princípios de coleção e colecionismo permanecem inalterados ainda que se trate de uma coleção de registros sobre os fenômenos em questão. De alguma forma, essa conformação de coleção já havia sido sugerida por André Malraux (1951) no seu conceito de museu imaginário. Cf: **International Committee for Collecting**. Disponível em: <<http://icom.museum/who-we-are/the-committees/international-committees/international-committee/international-committee-for-collecting.html>>. Acesso em: 5 abr. 2011.

Pomian (1985, p.53) define *coleção* como “qualquer conjunto de objetos naturais ou artificiais, mantidos temporária ou definitivamente fora do circuito das atividades econômicas, sujeitos a uma proteção especial num local fechado preparado para esse fim, e expostos ao olhar do público.” Afirma ainda que, não são os objetos em si, mas sim a linguagem que possibilita o acesso ao invisível, ou seja, à representação. Porém, a linguagem não é suficiente para permitir a relação de representação entre objetos, exigindo um canal que leve o ser humano a interessar-se por fenômenos que não lhe são particularmente vitais, criando, ainda que inconscientemente, a necessidade dialética de oposição e união entre visível e invisível, que permite distinguir e apreender os fenômenos do universo, seja por meio do olhar, no primeiro caso, ou da palavra, no segundo.

A relação museológica é uma linguagem, portanto, uma representação que permite uma vivência e, por isso mesmo, de caráter irreprodutível, individual e condicionada por fatores que se relacionam com a formação, origem e interesse da pessoa que a experimenta. Se considerarmos que, nesse caso, a linguagem se caracteriza pela operacionalização da capacidade de associar e produzir signos, e estes, entendidos como representação do objeto e do interpretante, elemento essencial do processo de conhecimento, então teremos que toda ação é sempre uma representação e que esta é sempre parcial e nunca total (CARAMELLA, 1998, p.65-66).

Se a representação significa a substituição de uma coisa por outra, “estar no lugar de”, então, é nesse ato que se revela a capacidade de produção de informação, isto é, de inferir. Dessa forma, a inferência, regulada pelos princípios associativos da contiguidade (associação via experiência) e da similaridade (analogia, que é um procedimento intelectual e, portanto, controlado pelo raciocínio), cria, então, novos signos e representações (CARAMELLA, 1998, p.70-71).

No ambiente museológico, os objetos, obras e referências artísticas e patrimoniais propiciam as relações de representação e, portanto, potencializam a oportunidade de produção de informação e de conhecimento. Por isso mesmo, as coleções são tão importantes tanto pelos objetos individualmente quanto por aquilo que configuram, ao compor um conjunto.

As coleções museológicas acentuam a diferença que Moles (1975, p.75) estabelece entre objeto-função e objeto-comunicação semelhante ao que ocorre com o processo de musealização. O autor trabalha com a distinção entre os papéis sociais que

o objeto cumpre e afirma que este se tornou um mediador essencial do corpo social, mas determina certas distinções baseadas em categorias sociológicas que percebem: o objeto em si; isolado; em grupos; em massa. Tais categorias estabelecem:

O objeto em si: indivíduo ao qual se refere o sistema de coordenadas, observador que acompanha o objeto em suas transformações e se identifica com ele; objeto isolado: objeto situado em um contexto, em um marco; objeto em grupos: constituem um set ou conjunto inter-relacionado; objetos em massa: formam um conjunto desprovido da propriedade da relação mútua (MOLES, 1975, p.24-25).

Podemos considerar, a partir dessa teoria, que a materialidade do objeto é apenas uma de suas fisionomias possíveis e, portanto, em se tratando de obras de arte, ao universo de possibilidades interpretativas se sobrepõe, ainda, o aspecto estético. De acordo com o autor, o objeto também se refere a um aspecto de resistência ao indivíduo – aquilo que é pensado em oposição ao ser pensante ou sujeito – e, finalmente, refere-se à ideia de permanência, ligada à de inércia.

Em um raciocínio semelhante, Deleuze e Guattari (1992, p.213) particularizam as características da obra de arte no universo dos objetos e relembram que

[...] a arte conserva, e é a única coisa no mundo que se conserva. [...] A coisa tornou-se, desde o início, independente de seu “modelo”, mas ela é independente também de outros personagens eventuais, que são eles próprios coisas-artistas, personagens de pintura respirando esse ar de pintura. E ela não é dependente do espectador ou do auditor atuais, que se limitam a experimentá-la, num segundo momento, se têm força suficiente. E o criador, então? Ela é independente do criador, pela auto-posição do criado, que se conserva em si. O que se conserva, a coisa ou a obra de arte, é *um bloco de sensações, isto é, um composto de perceptos e afectos*.⁵⁸

Se formos considerar as obras de arte institucionalizadas seja como objetos/documentos capazes de representação e de transmissão de informações ou como algo que permanece por meio do “composto de perceptos e afectos”, como sugerido pelos autores, a coleção materializa uma questão central para os museus, ou seja, aquilo que as obras de arte, seja individualmente, seja em seu conjunto, criam como imagem da própria instituição museológica, como forma de representação. A relação entre

⁵⁸ Grifo dos autores.

instituição e coleção, portanto, constitui parte fundamental da própria essência do museu e na forma como este se insere em uma dada sociedade.

A formação de uma coleção em um museu de arte moderna⁵⁹ explicita de maneira radical essa relação, pois além dos elementos constituintes, relacionados ao objeto de arte como parte de uma coleção, é necessário agregar, ainda, a questão patrimonial. Assim, não se trata de qualquer tipo de objetos – são objetos de arte atual – e não é qualquer tipo de coleção – é uma coleção museológica.

Palma Bucarelli (1972 apud POLI, 1975, p.41), curadora e diretora da Galleria Nazionale d'Arte Moderna de Roma entre 1942 e 1975, escreveu para a revista *Futuribili*⁶⁰ sobre as formas de racionalização da função dos museus, afirmando que

[...] o museu do futuro será [como sustentado por ela em discussões internacionais], um grande e dinâmico centro de informação cultural, com respeito ao complexo sistema de atividades que se desenvolvem no museu; as coleções serão somente uma parte intransferível, embora não a mais importante da entidade museu. O museu de arte moderna, em uma civilização verdadeiramente moderna, não será somente um fator complementar, senão um elemento funcional do sistema global da Cultura.⁶¹

A visão da curadora apresenta-se como uma das alternativas possíveis para a questão da coleção em uma tipologia museológica que pretende se manter institucionalmente atuando como um museu. Por outro lado, aponta para uma nova forma de inserção social ligada ao presente. A relação entre o presente e suas formas de representação, então, inverteriam o foco de prioridades da museologia no “futuro”.

Assim, é possível acentuar que coleções portam cargas ideológicas que, por um lado, as justificam por princípio, ou seja, o que motivou a formação da coleção, porque foram escolhidos alguns objetos em detrimento a outros, qual o sentido de determinado agrupamento de objetos no âmbito da própria coleção. Por outro lado, a ideologia das quais as coleções são investidas, enquanto formas de representação, distingue-se pela capacidade de referendar o próprio colecionador a partir de uma função atribuída aos objetos da coleção, não mais de uso, porém inscrevendo-o em uma rede social de

⁵⁹ Arte moderna aqui, e em outras passagens, corresponderá à arte atual e, em alguns textos de época, também pode aparecer o termo arte contemporânea com o mesmo sentido.

⁶⁰ *Futuribili* Istituto di Sociologia Internazionale di Gorizia (I.S.I.G.), Gorizia, Italia. Gennaio, febbraio 1972

⁶¹ Tradução minha.

relações. Isso não quer dizer que, ao entrar na coleção se substituam as relações econômicas pelas simbólicas. Ao contrário, o aspecto econômico pode ser potencializado ao passar do âmbito da necessidade para aquele da prestação social e da significação (BAUDRILLARD, 1995, p.10).

No entanto, seu caráter patrimonial teria como um dos focos ajudar a inverter as prioridades nessa relação de interesses. Isso se dá porque a coleção museológica marca uma distinção entre os âmbitos público e o privado. Assim, ao pretender representar ou simbolizar valores que deveriam tender para o universal, a coleção museológica não poderia, ao menos em princípio, ser o resultado de um investimento pessoal. Deveria buscar ser um mapeamento que resultasse na coleção de obras de arte que tivessem uma ampla capacidade de representação que a fizesse reverberar socialmente.

Não obstante, a própria ideia de mapeamento da arte supõe o estabelecimento de um campo privilegiado de observação que poderia orientar as escolhas. Essa distância antropológica, portanto, não é possível para os museus modernos que se propõem a expor e coletar a arte que discute contemporaneamente.

Embora estejamos tratando de princípios que poderiam orientar, no universo ideal, a formação de coleções museológicas, a realidade, ao menos dos museus de arte moderna do Rio de Janeiro e de São Paulo⁶² aponta que, na prática, as coleções nas quais se percebe uma sistemática ou a busca da formação de conjuntos orgânicos tem sido aquelas que foram organizadas, inicialmente, no âmbito privado como, por exemplo, a coleção de arte construtiva brasileira do colecionador paulista Adolpho Leirner vendida em 2007 ao Museum of Fine Arts de Houston nos Estados Unidos. Isso pode indicar, a nosso ver, dois aspectos: por um lado, a falta de política institucional relacionada à formação das coleções. Por outro, a hipótese de que talvez a arte atual não seja passível de se prestar ao colecionismo, aos moldes que o museu propõe, pois, ao adentrarem as coleções, os objetos de arte tornam-se documentos.

Ainda que nas coleções privadas, as obras respeitem a um critério pessoal que, inclusive, as ressignifica enquanto conjunto, não lhes cabe a função patrimonial da qual

⁶² Por uma questão de interesse desse estudo, restringimos a discussão aos museus apontados e, em especial, ao seu período de gênese. No entanto, poderíamos, com grande margem de acerto, fazer assertivas que incluíssem expressiva parte dos museus de arte moderna e contemporânea, tanto no Brasil como no exterior, no que diz respeito aos dilemas que a coleção traz para tal tipologia museológica. As próprias reflexões de Palma Bucarelli, resultado de sua ação em um ambiente muito distinto da realidade brasileira, podem indicar um foco de preocupações que ao longo de várias décadas se manteve na discussão sobre a relação entre arte atual e a função patrimonial dos museus.

só serão investidas posteriormente, no caso de sua eventual transferência para o âmbito público. Em geral, quando isso ocorre, sua coerência institucional se percebe, sobretudo, na forma como a própria coleção foi concebida, pois em geral, o colecionador tem seu nome sistematicamente vinculado à mesma. Isso lhe confere uma articulação interna que a justifica ainda que no âmbito maior do acervo como um todo.

Por outro lado, nos museus de arte moderna, nos quais boa parte das coleções é formada por grande número de doações, a incoerência de certos conjuntos deveria colocar em xeque a própria noção de coleção museológica que, se de um lado, se alimenta de novas incorporações, de outro, carece de perfil⁶³.

Em função do caráter de representação do qual se reveste o processo colecionista associado à ideia de patrimônio, ou seja, de bens compartilhados publicamente, a coleção de arte moderna constitui-se em mais um paradoxo: a arte moderna, em sua acepção mais primária estaria ligada a possibilidade de experiência que, no ambiente museológico, dá-se pelo *fato museal*. Além disso, a arte moderna vincula-se, por princípio e por definição, à busca da originalidade naquilo em que pese o novo ou ainda, o rompimento com o passado. A coleção museológica passa a indicar um referendo e um vínculo com a tradição e, portanto, com valores que serão avalizados ou revistos a partir de um determinado recorte dado pela mesma coleção. Constituí-la, em certa medida, significa ratificar um raciocínio histórico que vê o moderno não como ruptura, mas como continuação do passado.

Lourenço (1999, p.89), nesse sentido, afirma que “com os MAMs altera-se a relação entre passado x presente, pois o presente depositado nos museus representa um legado, uma espécie de monumento-memória para as gerações futuras, em que se torna relevável o aspecto subjetivo, a invenção e a ligação ao seu tempo.”

A noção de memória do presente que sugerimos a partir da afirmação de Lourenço nos leva a pensar como os museus de arte moderna estabelecem uma síntese

⁶³ A arquivologia tem definições muito claras, no que diz respeito às coleções e como elas se inserem institucionalmente. Para a arquivologia, a biblioteca, o centro de documentação e o museu seriam órgãos colecionadores enquanto o arquivo é um órgão receptor. Para a arquivologia, a coleção museológica é definida como uma reunião artificial e sua classificação é feita segundo a natureza do material e finalidade do museu ao qual pertence. No caso da biblioteca, é reunida de acordo com sua especialidade. Portanto, para os arquivos não se usa o termo coleção e sim conjuntos documentais, pois reunidos de acordo com sua origem e função. (BELLOTTO, 2004, p. 38). O termo coleção só é empregado quando falta organicidade o que, em princípio, negaria a própria ideia de arquivo. Assim, as coleções museológicas, seriam caracterizadas por serem assistemáticas e pouco representativas dos pontos de vista organizacional e administrativo, o que, por outro lado, seria atávico ao museu já que as obras devem ser tratadas, mesmo no conjunto, de forma individual e, além disso, sua função não seria representar a instituição, mas sim ter visibilidade a partir dela.

com base no paradoxo passado-presente. Didi-Huberman (2000, p.10), ao analisar o papel do historiador da arte diante de seu objeto de estudo, relembra-nos que não é exatamente o passado que lhe interessa e sim a memória. Como a memória é sistematicamente atualizada pelo presente, tal articulação nos permite supor múltiplas interpretações que ocorrem no presente. Assim, como o autor assinala, a memória pode ser o canal que “decanta o passado de sua exatidão [...]”. Como o museu, por meio de sua coleção, se caracteriza como uma instituição de preservação, então, a relação que o autor propõe como possibilidade de atualização do passado pode, nos museus de arte moderna, justificar a coleção, ainda que como memória do presente, no necessário anacronismo que perpassa o contemporâneo por meio das obras de arte.

Além disso, de um ponto de vista mais político, podemos expandir a conformação de uma memória do presente com base na proposição dos historiadores Eric Hobsbawm e Terence Ranger (1984, p.9-10) que desenvolveram o conceito de “tradição inventada”. Tal conceito nos parece aplicável como forma de análise da relação ao fenômeno da modernidade artística no Brasil, em especial mediada pelos museus. Para os autores

[...] o termo ‘tradição inventada’ é utilizado num sentido amplo, mas nunca indefinido. Inclui tanto as “tradições” realmente inventadas, construídas e formalmente institucionalizadas, quanto as que surgiram de maneira mais difícil de localizar num período limitado e determinado de tempo – às vezes coisa de poucos anos apenas – e se estabeleceram com enorme rapidez. [...]. Por “tradição inventada” entende-se um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado. Aliás, sempre que possível, tenta-se estabelecer continuidade com um passado histórico apropriado. O passado histórico no qual a nova tradição é inserida não precisa ser remoto, perdido nas brumas do tempo. Até as revoluções e os “movimentos progressistas”, que por definição rompem com o passado, têm seu passado relevante, embora eles terminem abruptamente em uma data determinada [...]. Contudo, na medida em que há referência a um passado histórico, as tradições ‘inventadas’ caracterizam-se por estabelecer com ele uma continuidade bastante artificial. Em poucas palavras, elas são reações a situações novas que ou assumem a forma de referência a situações anteriores, ou estabelecem seu próprio passado através da repetição quase que obrigatória. [...] O objetivo e a característica das “tradições”, inclusive das inventadas, é a invariabilidade. O passado real ou forjado a que elas se referem impõe práticas fixas (normalmente formalizadas), tais como a repetição.

O processo de constituição da coleção dos Museus de Arte Moderna de São Paulo e do Rio de Janeiro formado em sua expressiva maioria por obras europeias indica a plausibilidade desse raciocínio. Não apenas porque eram constituídas de obras europeias, mas porque, ao se vincularem a uma determinada tradição, ignoraram as produções vinculadas aos movimentos das vanguardas europeias que inclusive, no momento de criação dos museus brasileiros, já eram históricas. Por outro lado, a quase inexistência de obras nacionais em tais coleções iniciais pode indicar que os museus, cujas coleções foram concebidas por seus mecenas, ao buscar fundar uma “tradição” local, preferiram a “repetição” ao rompimento, pois isso implicaria muitos riscos, sobretudo, naquilo em que significa comprometer-se com certa visão de presente que, do ponto de vista da coleção, irá, mesmo indiretamente representar o mecenas e suas escolhas.

Se formos considerar, como exemplo, algumas obras nacionais incorporadas à coleção do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, não lhe faltaram os nomes já consagrados tais como Portinari, Segall, Di Cavalcanti. Não obstante, cabe destacar que a coleção do MAM/RJ também adquiriu artistas como Mary Vieira e Ivan Serpa por meio da Bienal de São Paulo, estes vinculados às novas linguagens internacionalistas, além de outros artistas como Alberto Guignard e Djanira indicando uma inclinação a estabelecer uma política de acervo que pudesse mapear diferentes tendências da arte moderna brasileira⁶⁴.

As próprias exposições de abertura do MAM/SP e do MAM/RJ podem ser analisadas sob a ótica da “tradição inventada”. Em São Paulo, o curador belga Léon Degand organizou sua mostra em três seções: 1ª Seção Documentária, composta de reproduções coloridas mostrando a evolução da pintura e da escultura, do impressionismo ao cubismo; 2ª Seção, reunindo obras originais de artistas cuja produção era praticamente “não-figurativa”; 3ª Seção, obras de artistas totalmente abstratos. Na Seção Documentária, Degand concentra e classifica toda a produção plástica que vai do impressionismo ao cubismo em uma espécie de “pré-história” da arte

⁶⁴ Sobre a composição do acervo inicial do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Maria Cecília França Lourenço (1999, p.141) aponta algumas inconsistências nas fontes. De acordo com a autora, os catálogos existentes e a listagem de obras desaparecidas no incêndio de 1978 revelam que algumas obras já não eram citadas, o que a leva a conjecturar a hipótese de que algumas obras poderiam, eventualmente, ter desaparecido durante o processo de transferência para o prédio do MEC. Além disso, ela destaca a precariedade das relações fornecidas pelos catálogos de exposição da época.

moderna. As reproduções coloridas são distribuídas no espaço de forma que o público as perceba dentro de uma linha evolutiva (BOTTALLO, 2001, p.114).

Por sua vez, a exposição de inauguração do MAM/RJ na sede provisória do museu no Banco Boavista intitulou-se Pintura Europeia Contemporânea, com 32 obras das quais, 12 foram incorporadas ao acervo inicial. Se por um lado, a exposição de São Paulo compromete-se mais declaradamente com a questão da abstração, a do Rio de Janeiro descarta totalmente a produção nacional. Na exposição paulista, os três únicos brasileiros que fazem parte da mostra tinham vivência artística na Europa. Cabe destacar, no entanto, que não havia uma relação direta entre o que era exposto e o que foi efetivamente colecionado, sobretudo no MAM/SP.

Parece-nos, portanto, que a composição entre um passado sistematicamente reconstruído pela memória atualizada, tendo as obras de arte institucionalizadas como vetor justifica a lógica particular da maneira como a modernidade no Brasil se instituiu. Um dos seus reflexos, no que diz respeito aos museus de arte moderna, se dá pela concepção de uma coleção sem que, para seus gestores, haja qualquer questão de natureza conceitual sobre o assunto.

Diferente do que ocorreu no país, a questão da coleção, para os museus de arte moderna europeus e norte-americanos tornou-se palco de reflexões, em um primeiro momento, no que diz respeito à sua legitimidade e, em seguida, sobre as bases nas quais deveriam se constituir.

O Museu de Arte Moderna de Nova York, por exemplo, que serviu como modelo para a instalação dos museus de arte moderna em São Paulo e no Rio de Janeiro, levantou questões que envolviam desde a própria estrutura de funcionamento do museu até a revisão de aspectos vinculados à arquitetura, às formas de exposição, relação com os artistas, relação com o público e, necessariamente, tipo de colecionismo.

No debate que se instalou durante os primeiros anos de atuação do MOMA/NY acreditava-se que sua função seria próxima à de uma galeria pública de arte, pois a ideia era a de que, com a renovação dos movimentos artísticos, as obras que se tornavam históricas, deveriam ser transferidas para o Metropolitan Museum, pois aquele era um museu de história da arte. Ao longo do tempo, alguns debates provocados por gestores e colecionadores alcançaram a imprensa e surgiram as primeiras tentativas de se definir para o MOMA/NY, uma política de acervo.

Para que tal política de acervo pudesse ser implantada, o museu acabou por delimitar uma cronologia para a arte moderna e sua duração. Assim, o MOMA/NY deixou de atuar nos moldes do Musée de Luxembourg⁶⁵, em Paris que, durante muito tempo, se caracterizou como uma coleção de artistas vivos e que, no momento em que as obras se tornavam históricas, passavam para a coleção do Musée du Louvre.

Kirk Varnedoe (1995, p.15), ao referir-se aos primórdios do MOMA/NY, diz que é preciso lembrar que

[...] a primeira concepção dos fundadores do Museu era a de uma coleção que iria “metabolicamente” descartar obras antigas enquanto adquiria outras novas, para honrar o espírito do “moderno” significando o presente e em constante transformação; [...] em 1953 [o MOMA/NY] renunciou a esse arranjo e decidiu reter um grupo permanente de obras-primas. Foi essa última decisão que abriu as portas para o “congelamento” de um grupo seletivo de obras Pós Impressionistas na coleção [...]. Ao renunciar à antiga ideia de eliminar tais “clássicos” com o passar dos anos, a decisão de 1953 foi a chave na conseqüente emolduração do “moderno” no seu sentido corrente – como uma época ou uma tradição que principia por volta de 1880, mas com um fim em aberto como perspectiva para o presente e o futuro.

A complexa elaboração que culminou na legitimação da coleção em um museu como o MOMA/NY reforça as diferentes concepções sobre a modernidade artística desejada no Brasil como metáfora da questão da modernidade de caráter mais amplo. Para os museus de arte moderna, nesse caso, os de São Paulo e Rio de Janeiro, a questão da coleção não se colocava como um problema. Pelo contrário, em 1947, ainda antes de sua criação, foi por meio da doação de 13 obras de arte moderna que Nelson Rockefeller buscou incentivar a criação de tais museus.

Sobre essa doação, cabe alguma reflexão. Nelson Rockefeller, ex-presidente do MOMA/NY, importante colecionador, banqueiro e embaixador da causa da boa vizinhança entre os países latinos doou sete obras para o MAM/SP e seis para o MAM/RJ. O tutor temporário de tais obras foi o Instituto dos Arquitetos do Brasil, regional São Paulo, por meio de seu Presidente, Eduardo Kneese de Mello. Da coleção constavam os seguintes artistas: Byron Browne, Everett Spruce, Robert Gwathmey,

⁶⁵ O Musée de Luxembourg foi decretado um ‘museu de artistas vivos’ em 1818 e permaneceu atuante até 1937 quando foi construído o Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris. Depois de longo tempo fechado foi reaberto em 1979, com um foco de atuação diferenciado. (SCHAER, 1993, p.102). Disponível em: <<http://www.museeduluxembourg.fr/en/le-musee/histoire/>>. Acesso em: 4 abr. 2011.

Jacob Lawrence, Alexander Calder, Morris Graves, Fernand Léger, Yves Tanguy, Max Ernst, André Masson, George Groz e Marc Chagall. Os seis primeiros, de origem norteamericana. Léger, Tanguy, Ernst, Masson e Groz, europeus que migraram para os Estados Unidos, sobretudo durante os conflitos da Segunda Guerra Mundial e Chagall que foi o único que, apesar de também viver nos Estados Unidos, retornou para a França em 1947. A data da doação, anterior mesmo à chegada das obras, permite-nos pensar na motivação de Nelson Rockefeller em estimular a criação de coleções em museus de arte moderna quando essa questão ainda era debatida no próprio museu que presidiu. Pelos artistas representados pela doação, podemos sugerir que Rockefeller poderia, por sua vez, induzir uma possível linha condutora – ou uma “tradição” – no processo de modernização via coleção museológica, tendo Nova York e não Paris como centro irradiador.

Por outro lado, tanto o Museu de Arte Moderna de São Paulo quanto o do Rio de Janeiro foram inaugurados contando com coleções doadas por seus mecenas. A coleção do MAM/SP foi formada com o auxílio do pintor Alberto Magnelli, e de Margherita Sarafitti, crítica de arte, ambos italianos. Magnelli “buscou reconstituir na coleção uma das principais tendências da arte francesa e internacional [do século XX]: a vertente analítica da arte moderna que, tendo iniciado com Cézanne, teve seu ponto mais alto na poética dos cubistas”. Por sua vez, Sarfatti, articuladora e divulgadora do *Novecento* Italiano, não incluiu nenhum futurista na coleção ou qualquer obra das vanguardas históricas, preferindo incluir artistas comprometidos com o resgate da visualidade tradicional (BARBOSA, 1990, p.29).

Lourival Gomes Machado⁶⁶ (1951 apud LOURENÇO, 1999, p.115), diretor do MAM/SP no período entre 1949 e 1951, ao registrar as dificuldades que enfrentava na gestão do museu, acentua que a denominação *museu* não seria a mais apropriada para aquela instituição, pois a ideia original seria a criação de um centro ou instituto de arte moderna, o que, certamente, daria-lhes maior flexibilidade no que diz respeito à formação de uma coleção. Machado, ao relatar frustrações e lacunas, aponta para questões cujas respostas ainda estavam pendentes, tais como “por que colecionar?” e, nesse caso, “o que colecionar?”. Ao indicar que, na sua gestão, a coleção já contava com quase 200 obras, reclama que o museu não havia formado, até então, uma

⁶⁶ MACHADO, Lourival Gomes, Documento de arquivo, 26 de novembro de 1951, p.2, Arquivo Museu de Arte Moderna de São Paulo.

brasileira que, segundo Machado, deveria ser o centro de interesse natural de qualquer entidade artística do gênero.

No MAM/RJ, com as obras doadas por Nelson Rockefeller e mais as pinturas da primeira exposição, conforma-se, também, uma coleção internacional, mas diferente da coleção paulista, contava obras de artistas latino-americanos tais como Diego Rivera e Torres García. Além das doações, Niomar Muniz Sodré amplia a coleção por meio de aquisições feitas em galerias parisienses e obras de artistas brasileiros e estrangeiros são adquiridas nas bienais paulistas como Mary Vieira, Giacometti, Germaine Richier, De Courcier, entre outras.

Assim, supomos que a despeito do modelo norte-americano utilizado como referência para a idealização dos museus de arte moderna brasileiros, suas coleções, ainda que com a influência pessoal de Rockefeller, tenderam a acentuar uma ligação “histórica” com a Europa, sobretudo, com a França e Itália excetuando-se as produções de vanguarda.

Cabe fazer referência também ao MASP que, apesar de ser um museu de belas-artistas, realizou exposições fundamentais no que diz respeito à arte moderna. Sua coleção, que buscava dar um panorama da arte ocidental indica coerência - no que diz respeito a sua composição. Bardi (1982, p.10) ao referir-se a história da coleção afirmou que “[...] as ambições eram muitas e, sem jamais perder de vista o interesse em relação à história da arte de todos os tempos [foram adquiridas] desde uma escultura grega do século V a.C. até pinturas de Picasso, Matisse, Max Ernst [...]”. Não se pode esquecer, também, que Pietro Maria Bardi era marchand e sua expertise aliada ao poder de compra de Assis Chateaubriand, por meio de sua rede de relações, permitiu que tivesse uma visão de conjunto sabendo os locais onde devia buscar as obras que eram de interesse do museu. Por outro lado, como um museu de história da arte, não precisava comprometer-se, necessariamente, com a incorporação de obras atuais.

Ao fazer a severa crítica da exposição do acervo do MAM/SP organizada por Wolfgang Pfeiffer no parque Ibirapuera em dezembro de 1954 por ocasião das comemorações do IV Centenário de São Paulo, novamente é Lourival Gomes Machado quem reflete de maneira bastante sensata sobre a questão da coleção. Ele afirma que aquela mostra criou um difícil problema para a crítica. Machado fez uma longa digressão que buscou esclarecer a origem de seu desconforto em relação às obras expostas. Diz Machado (1954 apud MAC, 1983, p.37-38) que

[...] é impossível tudo reduzir a questões vocabulares, mas quem cuidou [daquela] exposição poderia ter atentado para a discricção posta, pelas anteriores direções artísticas do Museu, no denominar as peças do seu patrimônio com uma palavra – acervo – que é a mais modesta do ponto de vista artístico, para qualificar um punhado de quadros, gravuras, desenhos e esculturas. Preferiu-se sempre falar de acervo, e não, por exemplo, de coleção ou coleções, por quanto, como ensina qualquer dicionário escolar, acervo significando ‘montão, cúmulo, grande quantidade’, era o vocábulo conveniente para exprimir-se o intuito de acumular obras de arte sem estabelecer-se o compromisso de organizá-las imediatamente. A cautela ainda mais cabível se torna no caso especialíssimo de um pequeno e jovem museu mantido exclusivamente por um único financiador, pois as coleções de arte, havendo repudiado em definitivo a velha pretensão de apresentarem-se como ‘tesouros artísticos’, hoje só legitimam sua existência na medida em que pretendam documentar um ou vários períodos da história da arte, a fim de retrazar, pela conveniente apresentação dos documentos colecionados, o desenvolvimento do fenômeno histórico em questão. Ora, documentar convincentemente a evolução, tão brilhante quanto tumultuosa, da arte moderna, é objetivo ambicioso e difícil de atingir, ao menos nos primeiros anos e com as escassas verbas de um pequeno museu em formação, o que autoriza plenamente a política de simples acumulação preliminar de peças, da formação, de um acervo. [...] E o que temos a dizer é bem simples: porque dispendo de um certo número de peças, da mais variada procedência, do mais desigual valor estético, da mais disparatada significação histórica, tentou o Museu de Arte Moderna expô-las, não como um simples acervo em que cada obra pode ser considerada em si mesma e sem referência às demais, porém como se fosse uma coleção coerente, organizada e representativa da arte atual e de suas raízes próximas? [...] Desafiando o impossível, o Museu perdeu a oportunidade de apresentarmos um conjunto de obras de arte, razoavelmente numeroso, de relativa mas aceitável importância, e significativo de um apreciável esforço de acumulação. Desperdiçou também a sua melhor vasa, que era apresentar apenas as melhores peças (pois é o Museu que possui um Gleizes, um Metzinger, um Magnelli, um Bill de altíssimo valor) realçando-lhes as qualidades por uma apresentação correta, equilibradora e valorizadora.

Assim, ao constatar a fragilidade da coleção do museu enquanto tal, Machado propõe que o trabalho museológico se coloque na valorização de cada peça sem buscar uma coerência interna que, como coleção, de fato, não apresentava. Ao lembrar a tarefa de documentar a arte moderna, Machado sugere a dificuldade de historiar o presente. Dessa forma, esse pode ser mais um indicador da complexidade embutida no processo de seleção de obras contemporâneas nas quais se percebe representatividade suficiente para formarem parte de coleções museológicas. Sugerimos que as coleções privadas, ao materializar o interesse do colecionador, são baseadas em sua coerência pessoal, sem compromissos necessários com visões panorâmicas – ou exaustivas – de

períodos e escolas e fases de artistas e, por isso, tem possibilidade de ter maior coerência interna. É o caso, por exemplo, do MAM/RJ das doações sistemáticas feitas por Gilberto Chateaubriand entre 1993 e 2002 de sua coleção pessoal que conta com obras nacionais que remontam a todo o período que se inicia com o movimento modernista de 1922 até o momento presente.

A coleção museológica acaba, inevitavelmente, por sugerir que se estabeleçam vínculos entre as obras que a compõem. Do ponto de vista institucional o estabelecimento de uma política de aquisições acaba sendo um requisito primordial. Por outro lado, a fragilidade das instituições vem reiterando a prática das doações isoladas levando a situações em que não se estranha mais que as coleções acabem por cumprir um papel burocrático que justificam o museu enquanto tal e as coleções acabam relegadas ao ostracismo das reservas técnicas.

2.5 Vanguardas construtivas brasileiras e institucionalização: um caso original

A busca por uma expressão artística de tendência para a abstração geométrica no Brasil é identificada por Aracy Amaral (1998) desde os anos 1920 em especulações visuais ainda reservadas, nas pinturas, ao fundo das telas. No entanto, essa tendência começa a se fortalecer no final dos anos 1930 em função dos Salões de Maio⁶⁷ em particular o terceiro que trouxe artistas abstratos estrangeiros para expor em São Paulo: Alexander Calder, Josef Albers e Alberto Magnelli, além do arquiteto Jacob Ruchti que apresenta a escultura *Espaço* que para Cintrão e Nascimento (2002, p.9) corresponde a uma obra pioneira de tendência construtivo-geométrica no país. Outra mostra marcante é realizada na Galeria Prestes Maia com organização da União Cultural Brasil-Estados Unidos, em 1947, chamada *19 pintores* que apresentava uma multiplicidade de tendências. Ela contou com os artistas: Geraldo de Barros, Lothar Charoux e Luis Sacilotto, que vieram posteriormente a integrar o Grupo Ruptura.

⁶⁷ Os Salões de Maio tiveram três edições em 1937, 1938 e 1939 e foram organizados por Quirino da Silva, Geraldo Ferraz e Flavio de Carvalho. Tais Salões contavam com patrocínio tanto de membros da elite paulistana como da municipalidade. As duas primeiras edições foram apresentadas no Esplanada Hotel, e a última na Galeria Ita, à rua Barão de Itapetininga, em São Paulo, quando Carvalho o organizou sem a participação de Ferraz e Silva.

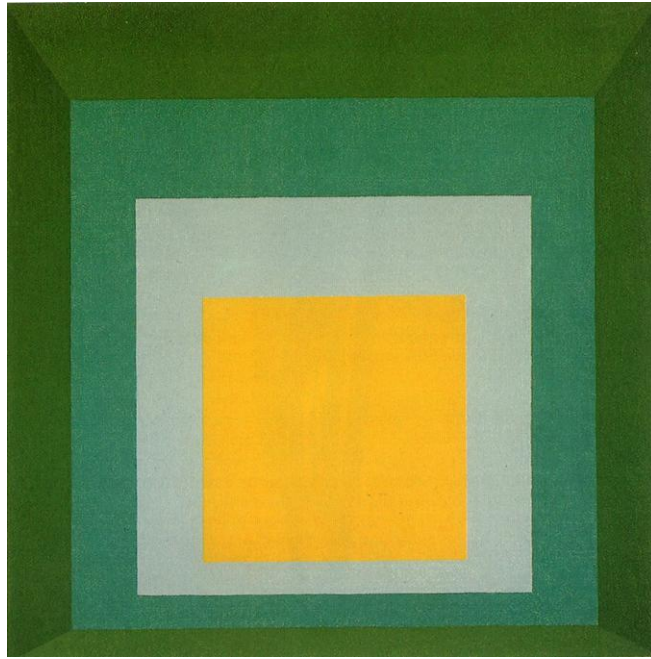


Figura 1 Josef Albers : “Homenagem ao quadrado: Aparição 1959”, 1959. Museu Solomon Guggenheim

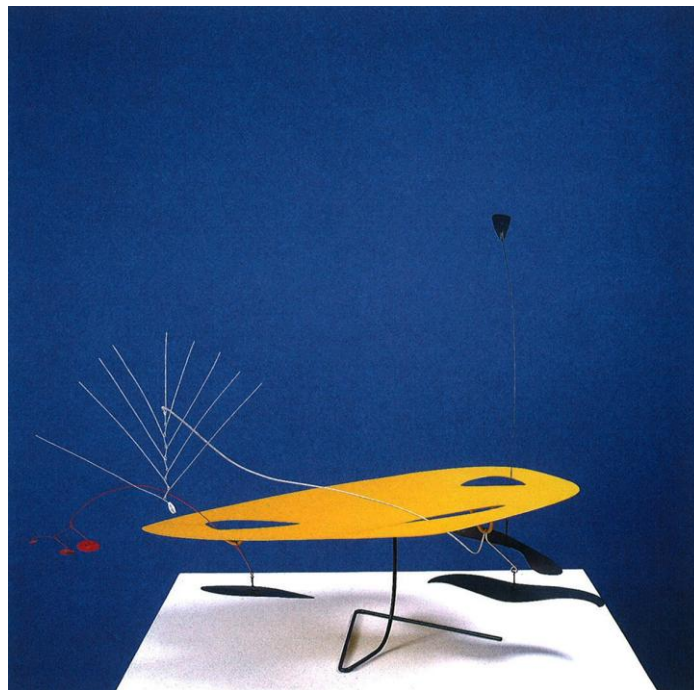


Figura 2 Alexander Calder “Móvil amarelo, preto, vermelho e branco”, s.d..Coleção MAC/USP, doação MAM/SP

A participação de jovens artistas que trabalham com linguagens de tendência abstrata tiveram, por meio dessas exposições, o início da criação de um ambiente para a

arte abstrata e, mais especificamente, de vertente construtiva em relação a qual havia ainda mais reticências. Sua introdução sutil não significou que a crítica tenha sido favorável a essa produção.

Cabe destacar nesse debate as iniciativas do MASP ocorridas em 1950, que permitiram a ampliação das discussões sobre a modernidade e em particular sobre as produções de vertente construtiva. Algumas delas foram a criação do Instituto de Arte Contemporânea que, além de oferecer vários cursos teóricos e aplicados, criou a Escola de Propaganda; a exposição de Max Bill em 1950, a exposição *Fotoformas* de Geraldo de Barros e o lançamento da revista Habitat, focada na discussão de arte e arquitetura brasileiras.

Além disso, é marcante a exposição de inauguração do Museu de Arte Moderna de São Paulo com o tema *Do figurativismo ao Abstracionismo* em 1949 cujo curador, Léon Degand, era franco ‘partidário’ da nova arte. Esta exposição contou com apenas quatro obras do acervo, apesar do esforço encetado para a aquisição de obras encomendadas por Ciccillo Matarazzo⁶⁸ para formar uma coleção, como vimos, adequada a um certo conceito de modernidade. Eram elas: dois móveis de Alexander Calder, um guache de Fernand Léger e um de Joan Miró⁶⁹. Quanto à representação brasileira da mostra, se resumiu a três artistas apresentando uma obra cada um, e ressaltou-se que todos eles viveram em Paris e foi lá que León Degand os conheceu. São eles: Waldemar Cordeiro, Cícero Dias e Samson Flexor.

⁶⁸ Yolanda Penteado (1977, p.177) conta que além do cuidado na seleção dos comissários e das obras, houve dificuldades para resolver o problema de exportação e importação de bens, sobretudo no conturbado período pós Segunda Guerra Mundial. Segundo a autora foi necessária a interferência de Raul Bopp, então cônsul brasileiro em Berna que, levando-a a Zurique apresentou-lhe o Deputado José Armando Affonseca que trouxe as obras ao Brasil como mala diplomática.

⁶⁹ As obras eram: Alexander Calder *Grande Móvil Branco*, s/d, metal, sem medidas e *Móvil amarelo, preto, vermelho e branco*, s/d, metal, 85cm altura; Joan Miró *Personagem atirando uma pedra num pássaro*, 1926, guache sobre cartão, 62x56,5cm; Fernand Léger *Composição*, 1938, guache sobre papel, 76x60,5cm.



Figura 3 Fernand Léger “Composição”, 1936. Coleção MAC/USP, doação MAM/SP

Tanto Waldemar Cordeiro como Samson Flexor terão papel de destaque na condução das discussões sobre a nova arte no Brasil. De acordo com Couto (2004, p.48), os artistas

[...] estabeleceram-se em São Paulo em 1948, dois anos após a primeira visita de ambos ao Brasil. Enquanto Cordeiro se tornaria um dos líderes do movimento concretista brasileiro, Flexor desempenharia papel relevante na defesa da arte abstrata no país, fundando no início dos anos 1950, o Atelier Abstração [...] ⁷⁰.

Léon Degand define claramente seu posicionamento em defesa da então ‘nova arte’ através de artigos, palestras e críticas que produz na França. Para ele, só existem duas categorias plásticas, irredutíveis uma à outra: figuração e abstração. Assim considerando, acredita que há menores chances de equívocos. Afirma Degand (1956, p.97) que “a abstração pictural, ao contrário [...] [dos] *ismos*, não é uma nova escola de

⁷⁰ O Atelier-Abstração cumpriu um papel de grande relevância na formação de vários artistas que atuaram no Brasil de São Paulo na década de 1950. Seu objetivo era que os alunos pudessem trabalhar planos geométricos e ordenar calculadamente formas e cores (CONDURU, 2005, p. 18).

pintura, mas uma nova concepção de pintura, na qual diversas escolas já se incluem: orfismo, suprematismo, neoplasticismo e outras, às vezes, sem denominação.”

A Bienal de 1951 que marca o fortalecimento do debate sobre a arte construtiva no Brasil tem, portanto, antecedentes que vieram abrindo espaços para os artistas. No entanto, ampliou expressivamente a discussão e permitiu a manifestação de artistas, críticos e imprensa tanto a favor como contra tal nova forma de expressão artística. Dessa 1ª Bienal do MAM/SP participaram alguns artistas que já trabalhavam na vertente construtiva: Lothar Charoux, Kazmer Féjer, Anatol Wladyslaw, Geraldo de Barros, Waldemar Cordeiro e Luiz Sacilotto.

No ano seguinte à Bienal é publicada a revista Noigandres, de Haroldo e Augusto de Campos e Décio Pignatari, poetas que haviam se juntado ao Grupo Concreto. Em dezembro de 1952, acontece a exposição e a publicação simultânea do Manifesto Ruptura no Museu de Arte Moderna de São Paulo, sendo distribuído ao público.

O Manifesto Ruptura foi assinado pelos artistas Geraldo de Barros, Waldemar Cordeiro, Luís Sacilotto, Anatol Wladyslaw (que se afastou da arte concreta em 1954 e em 1959 adere à abstração informal), Kasmer Féjer, Lothar Charoux e Leopoldo Haar (falecido em 1954). Nele, os artistas signatários definem com o que estão “rompendo”: com a arte antiga, por um lado, e conseqüentemente com o continuísmo da e com a história da arte já que, de acordo com os mesmos, deram um ‘salto qualitativo’. Ao descartar o que é o velho o definem como “todas as variedades e hibridações do naturalismo” e, inclusive sua negação, mas, também, “o não-figurativismo hedonista, produto do gosto gratuito, que busca a mera excitação do prazer ou do desprazer”.

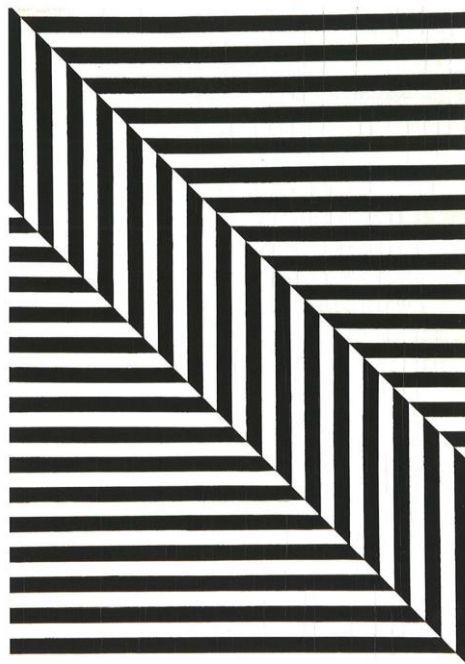


Figura 4 Luís Sacilotto “Concreção 5523”, 1955.
Coleção Orandi Momesso

Assim, também, situam o debate que se dava entre o abstracionismo de tendência construtiva, os geométricos e o de tendência informal ou lírica. Sobre o que seria o novo, confirmam alguns dos valores caros à modernidade definindo-a, entre outros pontos como “a intuição artística dotada de princípios claros e inteligentes e de grandes possibilidades de desenvolvimento prático” e, também, “conferir a arte um lugar definido no quadro do trabalho espiritual contemporâneo, considerando-a um meio de conhecimento, deduzível (*sic*) de conceitos, situando-a acima da opinião, exigindo para o seu juízo conhecimento prévio.” Ao grupo juntam-se Hermelindo Fiaminghi (que adere ao grupo em 1955 e rompe com o mesmo em 1959), Judith Lauand (1955) e Maurício Nogueira Lima (1953). (BANDEIRA, 2002, p.47)



Figura 5 Grupo Ruptura: Lothar Charux, Anatol Wladislaw, Kazmer Féjer e Waldemar Cordeiro, 1952

Waldemar Cordeiro, grande defensor da arte concreta, estimulou o grupo. De acordo com Medeiros (2007, p.69)

[...] na luta contra o figurativismo, Cordeiro empreende uma defesa radical da arte abstrata. Sustenta que, do impressionismo à nova estética, a essência da arte revela-se na contradição entre “antropomorfismo” e “valores de forma”, aspectos negativo e positivo, faces passada e futura, em caducidade e desenvolvimento, de um par dialético que conforma conflituosamente o acúmulo quantitativo que provoca o salto qualitativo. A alusão marxista-hegeliana é explícita: a acumulação quantitativa promovida pela arte moderna cria as condições necessárias para o salto qualitativo contemporâneo. Ruptura que reivindica a “linguagem real das artes plásticas”, em conexão com as exigências concretas da sociedade: conceber a arte como valores de forma sem nenhuma espécie de acréscimos estranhos; enquanto superação do voluntarismo subjetivista; como modo crítico de conhecimento do passado.

Assim, tal raciocínio busca o afastamento de qualquer tipo de subjetividade. No entanto, no interior do próprio grupo vão surgir nuances e variações na aplicação dos conceitos. Há, por outro lado como premissas a busca de uma linguagem de caráter universal e a inserção na sociedade industrial. Trabalham a dualidade indivíduo x sociedade acentuando a necessidade de racionalizar os processos e eliminar as

subjetividades. Tais postulados deram margem a aguerridos debates, adesões e rompimentos e culminaram na separação entre os grupos paulista e o carioca.

Os membros do Grupo Ruptura participam conjuntamente de outras mostras ou apresentam-se individualmente, porém sem voltar a expor como um grupo. Por volta de 1959, o Grupo Ruptura começa a se dispersar e a pesquisa estética de seus membros os leva a caminhos diversos.

No Rio de Janeiro, por sua vez, o artista Ivan Serpa e alguns de seus alunos do curso que ministrava no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro apresentam sua primeira exposição em 1954, na Galeria do Instituto Brasil Estados-Unidos em Copacabana, configurando o Grupo Frente. Em 1955, o grupo ampliado, expõe no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. A mostra foi apresentada por Ferreira Gullar e dela participaram Aluísio Carvão, Carlos Val, Décio Vieira, Ivan Serpa, João José da Silva Costa, Lygia Clark, Lygia Pape e Vicent Ibberson. Na segunda exposição do grupo, em 1955, participam também Abraham Palatnik, César Oiticica, Franz Weissmann, Hélio Oiticica, Rubem Ludolf, Elisa Martins da Silveira e Emil Baruch.

O grupo Frente acaba no ano seguinte, 1956 e, diferente do Grupo Ruptura, não apresenta nenhum manifesto, o que faz sentido, uma vez que o grupo era bastante aberto à liberdade de pesquisas de linguagem, incluindo aquelas da artista Elisa Martins da Silveira que não trabalhava com a ideia de abstração geométrica, mas com uma linguagem de tendência naïf, portanto, figurativa.

O grupo de artistas concretos de São Paulo, junto aos poetas de Noigandres e contando com a colaboração do grupo carioca organizam a 1ª Exposição Nacional de Arte Concreta, que ocorreu em dezembro de 1956, no Museu de Arte Moderna de São Paulo e, em fevereiro de 1957, no Ministério da Educação e Cultura no Rio de Janeiro. A repercussão da mostra por meio do confronto entre as obras marca o início de uma nova fase da arte concreta brasileira, exigindo dos artistas cariocas uma tomada de posição mais definida diante das ideias veiculadas pelos concretos paulistas.

As afinidades entre os dois grupos se baseavam na busca de uma linguagem plástica e poética despida de excessos que pudessem distraí-la daquilo que têm como premissa: o fim do tema, abolição da perspectiva e da profundidade, a sugestão de movimento a partir do ritmo e o uso de cores puras.

Por outro lado, suas diferenças foram marcadas pelo confronto, resultado de suas pesquisas estéticas, nas quais os neoconcretos buscaram diminuir o que entendem como

excessos racionalistas dos concretos, permitindo-se ampliar traços mais personalistas do artista-criador, combinados com uma intensa colaboração do público que as completava pela observação e, em casos como obras de Lygia Clark e Helio Oiticica, também pela manipulação. A exposição também ajuda a revelar a amplitude que a arte abstrata de matriz construtiva havia adquirido no Brasil.

Após a mostra, o Grupo Frente simultaneamente rompe com os artistas de São Paulo e começa a se desintegrar. Dois anos depois, alguns de seus integrantes iriam se reagrupar para iniciar o Movimento Neoconcreto.

Só então, os artistas que se denominam neoconcretos lançam um manifesto. O Manifesto do Movimento Neoconcreto data de março de 1959 por ocasião da I Exposição de Arte Neoconcreta, ocorrida no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. O Manifesto foi publicado no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, que passou a ser porta-voz das discussões do grupo e do seu enfrentamento em relação, sobretudo, à linguagem concreta, contra a qual se voltavam.

No manifesto, escrito por Ferreira Gullar e assinado por Amílcar de Castro, Franz Weissmann, Lygia Clark, Lygia Pape, Reynaldo Jardim, Theon Spanudis, os artistas signatários (1959, GULLAR et al. apud Amaral, 1977, p.82-83) afirmam que

[...] o neoconcreto, nascido de uma necessidade de exprimir a complexa realidade do homem moderno dentro da linguagem estrutural da nova plástica, nega a validade das atitudes científicas e positivistas em arte e repõe o problema da expressão, incorporando as novas dimensões “verbais” criadas pela arte não-figurativa construtiva. O racionalismo rouba à arte toda a autonomia e substitui as qualidades intransferíveis da obra de arte por noções da objetividade científica: assim os conceitos de forma, espaço, tempo, estrutura - que na linguagem das artes estão ligados a uma significação existencial, emotiva, afetiva - são confundidos com a aplicação teórica que deles faz a ciência. [...] Furtando-se à criação espontânea, intuitiva, reduzindo-se a um corpo objetivo num espaço objetivo, o artista concreto racionalista, com seus quadros, apenas solicita de si e do espectador uma reação de estímulo e reflexo: fala ao olho como instrumento e não olho como um modo humano de ter o mundo e se dar a ele; fala ao olho-máquina e não ao olho-corpo. [...] Entenda-se por espacialização da obra o fato de que ela está sempre se fazendo presente, está sempre recomeçando o impulso que a gerou e de que ela era já a origem. E se essa descrição [os] remete igualmente à experiência primeira - plena - do real, é que a arte neoconcreta não pretende nada menos que reacender essa experiência. A arte neoconcreta funda um novo “espaço” expressivo. É assim que, na pintura como na poesia, na prosa como na escultura e na gravura, a arte neoconcreta reafirma a independência da criação artística em face

do conhecimento prático (moral, política, indústria etc). Os participantes [daquela] I Exposição Neoconcreta não constituem um “grupo”. [...] por força de suas experiências, [viram-se] na contingência de rever as posições teóricas adotadas até [então] em face da arte concreta, uma vez que nenhuma delas “compreende” satisfatoriamente as possibilidades expressivas abertas por estas experiências. [...].

Com pautas conceitualmente distantes, as discussões entre ambos os grupos os distanciaram. Formaram-se frentes de debate a disputar a primazia como legítima vanguarda nacional. Ao mesmo tempo, o desenvolvimento de suas pesquisas e poéticas os levou, individualmente, para caminhos bastante distintos.

Haroldo de Campos, poeta concreto, ao refletir sobre os 40 anos da Exposição de Arte Concreta relembra, ainda de maneira bastante intensa, sobre os debates realizados na ocasião e que pontuaram a dissensão dos dois grupos. De acordo com Campos (1996, p.252-253)

[...] em 1959, os artistas concretos do Rio, sob a liderança de Ferreira Gullar, lançam a dissidência denominada Neoconcretismo, anunciada por um manifesto publicado no *Jornal do Brasil*, cujo Suplemento Dominical se convertera na tribuna dos poetas e pintores da vanguarda brasileira. No Max Bill, “Unidade Tripartida”, 1948/49 plano estético, o dissídio explicava-se pela diferença de formação do grupo carioca, em especial de seu porta-voz e teórico, Ferreira Gullar, cuja concepção artística procedia da matriz surrealista francesa, aguçada pelo sonorismo glossolálico e fraturado de Antonin Artaud, e decantada pelo cubismo e pela abstração geométrica, uma concepção de forte marca subjetivista; os paulistas, acusados pelos cariocas de “racionalistas”, defendiam, na verdade, um “racionalismo sensível”, uma dialética “razão/sensibilidade”, que não discrepava da máxima de Fernando Pessoa ‘Tudo que em mim sente está pensando’ e que não encontraria maiores objeções da parte do Mallarmé da ‘geometria do espírito’, do Lautréamont do elogio às matemáticas, do Pound da equação ‘poesia’ igual a ‘matemática inspirada’ e, entre nós, do João Cabral do lecorbuseriano e valeryano *O Engenheiro* (1945), mas que irritava o expressivismo subjetivista do grupo do Rio, sobretudo de seu mentor no nível crítico-teórico.

Em 1959, além de remanescentes do Grupo Frente (Ferreira Gullar, Franz Weissmann, Lygia Clark, Lygia Pape) e contando com novos adeptos, tais como Amilcar de Castro e os poetas Theon Spanudis, Reynaldo Jardim, Claudio Melo e Souza, aconteceu a exposição de Arte Neoconcreta, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e no Belvedere da Sé, em Salvador.

No ano seguinte, juntam-se ao grupo os artistas Willys de Castro, Hércules Barsotti, Osmar Dilon, Roberto Pontual e Décio Vieira (também do extinto Grupo Frente) para apresentar no Ministério da Educação e Cultura a II Exposição de Arte Neoconcreta. Nesse mesmo ano, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro organiza uma mostra, já então retrospectiva, de Arte Concreta com a presença de artistas do Grupo Ruptura.

Ainda em 1960, o próprio Max Bill, artista que mantinha contato com os artistas nacionais, convida vários deles para participarem de uma exposição internacional que realizou em Zurique a *Konkrete Kunst*, na Helm Haus. O grupo brasileiro foi formado por 16 artistas entre concretos e neoconcretos⁷¹. O convite para participar dessa exposição dá a medida da repercussão que a arte construtiva adquiriu no país.

A disputa da primazia sobre qual seria a legítima arte de vanguarda que ocorreu entre os movimentos concreto e neoconcreto, no Brasil, alcança uma forma particular. Enquanto as vanguardas históricas europeias se colocam contra a instituição arte e, por extensão, contra o museu como o local de institucionalização de uma arte contra a qual lutam, as vanguardas nacionais, embora atualizadas sobre o debate que se trava em âmbito internacional, reverberam, apenas parcialmente tais discussões.

Tal particularidade pode ter seu primeiro sintoma manifestado pelo rompimento entre os grupos concreto e neoconcreto. Embora os artistas tenham assumido posturas políticas e ideológicas que preconizavam sua integração ao universo da produção, essa circunstância se passou, em muitos casos, como vivências simultâneas, mas paralelas. Além disso, a pauta neoconcreta, embora considerada uma legítima arte de vanguarda nacional, se distanciava muito dos postulados concretos. Mário Pedrosa ao refletir sobre a distância entre ambos os movimentos resalta características vinculadas de maneira diferenciada com a teoria. Para tanto, compara as tendências de artistas, críticos e ensaístas do país face aos argentinos e uruguaios, conjecturando sobre possíveis e distintas disposições de espírito. Seu argumento é construído de maneira a justificar um espírito semelhante que separou os artistas do Rio de Janeiro e São Paulo. Afirma Pedrosa (1957 apud ARANTES, 2004, p.253-254) que

⁷¹ Participaram da *Konkrete Kunst* os brasileiros Alexandre Wollner, Aluísio Carvão, Amílcar de Castro, Décio Vieira, Franz Weissmann, Hélio Oiticica, Hércules Barsotti, Hermelindo Fiaminghi, Judith Lauand, Kásmer Féjer, Lygia Clark, Lygia Pape, Luiz Sacilotto, Maurício Nogueira Lima, Waldemar Cordeiro e Willys de Castro. Cf: LEÔNICIO, José. Concretismo Brasileiro na Suíça. In: **A Folha De São Paulo**. 2º caderno, p. 6, 2ª e 3ª edições, Coluna Artes Plásticas. 12 mai. 1960. Arquivo Willys de Castro, Instituto de Arte Contemporânea.

O modernismo não nasceu apenas em “Pauliceia Desvairada”, mas sua doutrina, sua teoria ali é que foi definida e codificada. [...]. A mocidade concretista de São Paulo carrega a mesma preocupação de ‘sabença’, ao lado da ‘poesia’. Entre um Pignatari e um Gullar é claro que o primeiro é muito mais teórico do que o segundo. No plano da pintura e das artes plásticas, o contraste é ainda mais gritante. Os pintores, desenhistas e escultores paulistas não somente acreditam nas suas teorias como as seguem à risca. [...]. Em face deles os pintores do Rio são quase românticos. [...] Os artistas cariocas estão longe dessa severa consciência concretista de seus colegas paulistas. São mais empíricos, ou então o sol, o mar os induzem a certa negligência doutrinária. Enquanto ama, sobretudo a tela, que lhes fica como o último contato físico-sensorial com a matéria e, através desta, de algum modo com a natureza, os paulistas amam, sobretudo, a ideia.⁷²

Os papéis que a imprensa, os museus, os intelectuais e os mecenas ocupam em meio a essa discussão, permitiram que, retomando a estratégia já utilizada pelas vanguardas de 1922, nos anos 1950 se polarizasse uma discussão sobre artes plásticas com base na ruptura proposta pela arte concreta, mobilizando o sistema de arte que se fortalecia em torno da discussão sobre a questão. Artistas concretos e neoconcretos se valeram da produção de manifestos, dos debates públicos e do vínculo que estabeleceram com as mídias de massa para reprodução dos debates que lhes interessavam. A arte concreta era informada diretamente em fontes internacionais, urbanas e de caráter intelectualizado.

Durante 12 anos – de 1948 a 1960 – a polarização da discussão entre ambos os grupos teve nas exposições de caráter museológico em galerias públicas, ou ainda, em locais alternativos tais como saguões de hotéis, galerias privadas, a Biblioteca Municipal de São Paulo, mas, sobretudo nos museus, um *locus* para um amplo debate no âmbito do espaço público sobre os conceitos que os fizeram divergir entre si. Isso também reverberou por meio das mídias de massa, constituindo, assim, parte do sistema de arte e chamando a atenção, inclusive, das galerias privadas, considerando que, nesse momento, ainda investiam na formação e ampliação de público para a arte moderna como uma das formas de ampliação do mercado.

Podemos destacar o envolvimento bastante ativo das instituições museológicas no debate sobre a arte de vertente construtiva, composto por uma conjunção favorável de circunstâncias:

⁷² Esse artigo foi publicado originalmente no Jornal do Brasil em 19 de fevereiro de 1957 e republicado no catálogo AMARAL, Aracy (org.) **Projeto Construtivo Brasileiro na Arte (1950-1962)**. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e Pinacoteca do Estado de São Paulo, Funarte e SCCT/SP, 1977.

- 1) O investimento privado em museus de arte que puderam lhe dar um caráter independente em relação aos discursos oficiais e nacionalistas sobre a arte;
- 2) O caráter de legitimidade institucional no âmbito da cultura e, em particular das artes plásticas, atribuído à arte ali exibida e colecionada;
- 3) A criação da Bienal, de caráter internacional que abriu para os artistas e a crítica local a real perspectiva do que significam as linguagens internacionais e uma noção mais clara da posição do Brasil em relação à produção estrangeira;
- 4) No contato com a arte estrangeira via exposições museológicas e Bienal, a construção de bases mais sólidas para a discussão sobre a validade e o real caráter artístico das produções concretas;
- 5) O debate interno que polarizou em campos opostos artistas, críticos e teóricos em relação às produções concreta e neoconcreta, permitindo que, ainda que por oposição, ambas as produções fossem reconhecidas e incorporadas como legítimas manifestações artísticas.

Cabe pensar nas particularidades da apropriação dos conceitos de modernidade e vanguarda feita pelos protagonistas dos movimentos concreto e neoconcreto no país. Apesar da presença de muitos estrangeiros e, no caso particular, do concretismo preconizado pelo grupo Ruptura, era necessário criar as condições de instauração de um debate. Assim, MAM/SP, MAM/RJ e MASP mantiveram alguma articulação vista por meio de programas comuns – em particular, os MAMs – que contaram, sobretudo, com exposições, publicação de catálogos e debates que acompanharam a discussão mais contemporânea, inclusive, trazendo ao Brasil críticos e artistas estrangeiros de destaque na cena mundial das artes plásticas.

Nesse aspecto, defendemos que as vanguardas construtivas nacionais tiveram um traço de originalidade em relação ao seu relacionamento com as instituições que pode ser identificada na particularidade dada pelo fortalecimento de uma nova burguesia e a situação do país em relação ao capitalismo mundial, sobretudo quando comparada às realidades europeia – da qual busca uma filiação histórica no que respeita a arte – e norte-americana no âmbito das instituições. A arte construtiva, ao romper com

a representação também deixa de espelhar os valores de uma burguesia que, até então, determinava o rumo da arte por meio das instituições oficiais.

Do ponto de vista institucional, no entanto, ainda que a ação museológica tenha permitido e ampliado o debate sobre a arte construtiva, tal abertura para as linguagens abstratas de vertente construtiva não redundou no seu colecionismo institucional de forma a configurar conjuntos consistentes.

Os grandes e expressivos conjuntos de obras construtivas têm sido formados por colecionadores privados, tais como as importantes coleções Adolpho Leirner, já citada, a Coleção Satamini, cedida ao Museu de Arte Contemporânea de Niterói, e a coleção de Gilberto Chateaubriand, cedida ao Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, que reorientou todo o processo colecionista daquele museu, dando-lhe uma nova personalidade.

Citamos como exemplo dessa configuração as obras que participaram da exposição *Concreta '56 a raiz da forma*, elaborada pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 2006 para comemorar os 50 anos da *I Exposição Nacional de Arte Concreta* ocorrida no MAM/SP. Das 103 obras que integraram a exposição, apenas 26 são de coleções públicas (25%) e dentre os 40 poemas concretos e neoconcretos expostos o número cai para 3 (7,5%). As instituições que cederam obras para a exposição foram: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (sete obras), o Museu de Arte Moderna de São Paulo (nove obras), a Pinacoteca do Estado (duas obras), o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (uma obra) o Museu de Arte Contemporânea do Rio de Janeiro (cinco obras). O Paço Imperial do Rio de Janeiro cedeu dois poemas e o Instituto de Arte Contemporânea, um poema⁷³.

Algumas observações são relevantes: as obras do MAM/SP fazem parte de um programa de aquisições implantado durante a direção de Tadeu Chiarelli – 1996 a 2001–, por meio do qual se buscou criar uma prática de aquisições de obras, sobretudo dos períodos, escolas e artistas em que o museu tinha pouca representação. Portanto, trata-se de aquisições recentes. A coleção do MAC de Niterói é constituída pelas obras de João Sattamini, uma coleção de origem privada. As obras da Pinacoteca do Estado são advindas da coleção que forma parte de uma exposição permanente em homenagem a Willys de Castro formada em 2001, também recente. O poema do Instituto de Arte

⁷³ Cf. *Concreta '56 a raiz da forma*. 26 de setembro a 10 de dezembro de 2006. Museu de Arte Moderna de São Paulo.

Contemporânea – instituição de origem privada – que privilegia o estudo das obras de Willys de Castro, Amilcar de Castro, Sérgio Camargo e Mira Schendel faz parte do arquivo pessoal de Willys de Castro ali depositado. Assim, com todas essas variáveis o número de obras de vertente construtiva em acervos públicos é resultado de ações bastante recentes.

Fabris (2008, p.77-78), ao lembrar o debate que se dá entre Wolfgang Pfeiffer e Lourival Gomes Machado a respeito da exposição do acervo do MAM/SP em 1954 por ocasião do IV Centenário de São Paulo, lembra a posição conciliadora que a revista *Habitat* assume, ao afirmar que o acervo do MAM é formado de algumas obras pioneiras e de obras precursoras. Segundo Fabris, o artigo buscava estimular a ação de mecenas brasileiros e estrangeiros que permitisse dotar o museu de obras precursoras e outras já clássicas. Dentre os nomes nacionais, a revista cita apenas Portinari e Ismael Nery. Dentre os estrangeiros,

na relação de falhas apontadas por *Habitat*, chama atenção o destaque dado a alguns poucos nomes, quando no acervo faltavam os principais representantes de todos os movimentos de vanguarda do começo do século XX, não havendo quase nada de abstração geométrica, fundamental para a compreensão da arte concreta e das pesquisas construtivas que estavam sendo realizadas no Brasil naquele momento.

Aracy Amaral, no período em que dirigiu o Museu de Arte Contemporânea da USP, entre 1982 e 1986, buscou reconhecer algumas lacunas da coleção, sobretudo em relação à arte de vertente construtiva. Em 12 de maio de 1986, escreve para Willys de Castro solicitando uma obra de sua autoria da série *objeto-ativo* para integrar a coleção do museu a partir de um interesse pessoal e a fim de preencher uma lacuna que considerou injustificável. Na carta, ela propõe estudar a forma de incorporação (doação, aquisição ou outra).⁷⁴ Willys de Castro decide, então, que doaria uma obra de Hércules Barsotti e que este, faria a doação de uma obra sua para a coleção do museu. Estas iniciativas, encetadas com muita determinação, não chegaram a se configurar em políticas de aquisição expressas e contínuas, sobretudo, pela dificuldade das instituições nos processos de aquisição de obras.

⁷⁴ Cf. Ofício D/15986/MAC/120586 do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, assinado por Diretora Aracy Amaral. Data: 12 de maio de 1986. Arquivo Willys de Castro, Instituto de Arte Contemporânea.

Assim, ainda que, tendo marcado profundamente uma personalidade distinta na arte brasileira, as coleções de arte concreta e neoconcreta ainda não formam parte expressiva das coleções públicas de museus.

Capítulo III - Mediação e Bienal

A importância da Bienal nesse trabalho está centrada, sobretudo, na sua estrutura e nas distintas formas de mediação entre arte e público. Embora tenha funcionado desde a sua primeira edição, em 1951, até a sexta, em 1963, como um evento do Museu de Arte Moderna de São Paulo, uma série de questões que envolviam sua gestão, operacionalização e até a própria ideia da Bienal eram distintas. Em 1963, a Bienal separa-se do Museu e é criada uma Fundação cujo objetivo central é a organização do evento Bienal de Artes Plásticas mundial, sediado em São Paulo.



Figura 6 Max Bill “Unidade Tripartida”. 1948/1949.
Coleção MAC/USP, doação MAM/SP

A importância e influência do papel da Bienal na revisão das artes plásticas no Brasil têm sido reiteradas desde o momento de sua criação. Em especial, a primeira edição é marcada nas narrativas, tanto pelo o impacto que causou no meio nacional como por seu grande esforço de realização. Leonor Amarante (1989, p.18) afirma que “enquanto nos bastidores as discussões quase chegavam à agressão física, os organizadores tentavam colocar em pé um evento sobre o qual não tinham a menor experiência.”

De fato, auxiliados pela extensa rede de relacionamentos e de interesses que se estabeleceu em torno da Bienal, parece compreensível que vários e distintos protagonistas que participaram do processo, tenham valorizado o empreendimento por se sentirem parte do processo. Aldemir Martins, junto a outros artistas – Frans

Krajcberg, Carmélio Cruz e Marcelo Grassmann, além de Guimar Morelo, (que não era artista mas permaneceu como chefe das montagens da Bienal por muitas décadas) – conta que participaram da montagem da 1ª exposição e relembra que todos passaram 40 dias estudando como distribuir e dependurar as obras. “Foram sugeridas várias alternativas: fios, arames, ganchos, mas [acabaram] mesmo usando pregos” (MARTINS apud AMARANTE, 1989, p.18). Além desse trabalho direto com a montagem, o artista também relembra que “todo mundo acabava se envolvendo. Lourival Gomes Machado e até René d’Harnoncourt, diretor do MOMA de Nova York, arregaçavam as mangas e nos ajudavam. [...] Na verdade, mergulhamos de corpo e alma na Bienal e no final já estávamos craques.” (MARTINS apud AMARANTE, 1989, p.18).

Essas crônicas parecem-nos fundamentais a partir do momento em que o projeto, ainda que revestido de todas as considerações que supunham prestígio pessoal do mecenas – Ciccillo Matarazzo – e a valorização de um empreendimento vinculado a uma determinada classe social, tenha ampliado a participação aos próprios artistas, a imprensa, os críticos e jornalistas, *marchands* nacionais e estrangeiros – fazendo com que, a favor ou contra, em todos os pontos do sistema de artes, houvesse um posicionamento imediato a respeito da importância do projeto. O improvisado, que poderíamos considerar compreensível na 1ª edição, seguiu ocorrendo na 2ª, como relata Bonomi (2001/2002, p.33):

Numa madrugada (de 1953) fomos convocados às duas horas da manhã para correr à Bienal porque haviam chegado umas caixas “de certa importância” e profissionais da área com muita energia e discrição deveriam plantar suas tendas e acampar para um piquete noturno de proteção e de manipulação do que havia sido desembarcado. Não se contava assim de repente com museólogos e com especialistas, mas sim com essas pessoas que de boa vontade arregaçavam as mangas e esqueciam o próprio nome. “Guernica” havia chegado. Como contorno, Marcel Duchamp, George Braque e Paul Klee.

Também o poder público se envolveu na Bienal como patrocinador do evento de forma a unir interesses, em termos de projeção pública e da criação de uma imagem de nação moderna, criando uma parceria entre o apoio financeiro público e a estrutura de organização, gestão e o financiamento privado.

O projeto nasceu de tal forma grandiosa que, quase trinta anos mais tarde, ainda instalou um debate sobre a autoria da ideia. Danilo Di Prete, premiado na 1ª Edição da

Bienal com a pintura “Limões”, bastante criticada na época, afirmou ter sido o primeiro a sugerir a criação de uma bienal de arte ainda em 1946 e Romero Brest, atribuiu-a a Yolanda Penteadó que, por sua vez, retornou os créditos ao mecenas que, afinal, foi quem viabilizou o projeto, usando sua influência tanto em relação ao meio empresarial quanto com os poderes públicos (ALAMBERT; CANHÊTE, 2004, P.37).

Paulo Mendes de Almeida (1976, P.230), participante e testemunha – como ele mesmo se definiu – de todo o movimento que culminou na criação do MAM/SP e da Bienal, ao referir-se à importância do acontecimento afirma que ele é “[...] de tal ordem pelo impulso, pelo forte incentivo que deu às artes no País que se pode falar num tempo de antes e num tempo de depois da Bienal.” Tal como Almeida, vários críticos e historiadores se manifestariam da mesma forma. Ao longo do tempo e mesmo com as revisões que tem sido feitas, a maior parte das afirmações sobre a importância da Bienal mantém tom semelhante ao se referir à importância da iniciativa. Leonor Amarante (1991, p.58), 40 anos depois da primeira edição da Bienal afirma de maneira muito próxima a Almeida que “A história das artes plásticas brasileira pode ser dividida em dois grandes capítulos: antes e depois da criação da Bienal Internacional de São Paulo, em 20 de outubro de 1951, pelo Museu de Arte Moderna (MAM). A partir dessa data, o Brasil passou a integrar o mapa dos grandes eventos artísticos internacionais.”

Mesmo com a distância histórica com que se tratam os primórdios da Bienal, as suas primeiras edições permanecem como base de um discurso sobre o qual se repensam eventuais mudanças do modelo. De acordo com Couto (2004, p.59)

[...] em uma época na qual o número de revistas de arte publicadas no Brasil era insignificante e viajar com frequência ao exterior era ainda difícil, as primeiras Bienais, apresentando um quadro geral periódico da produção internacional contemporânea e organizando paralelamente vastas retrospectivas dos pioneiros da modernidade [...], criaram as condições necessárias para que o país pudesse refrear o isolacionismo cultural e a exaltação do estritamente nacional que ainda imperavam de maneira generalizada.

Assim, com todos os muitos percalços e inconsistências que o projeto vem acumulando ao longo de sua história, podemos inferir que a Bienal de São Paulo

destaca-se de outras iniciativas semelhantes e, de fato, merece destaque no calendário internacional de exposições de arte contemporânea⁷⁵.

A importância praticamente imediata que os países integrantes perceberam na Bienal foi sentida pela ampliação de países participantes já na 2ª edição, ainda que, como vimos, sua estrutura de organização ainda carecesse de profissionalismo. Bonomi (2001/2002, p.34) enfatiza esse aspecto ao afirmar que

[...] havia uma forte pressão de interesses internacionais para conseguir espaço para seus artistas nas representações da Bienal de São Paulo. As delegações estrangeiras pagavam seus próprios envios e praticamente disputavam o espaço disponível. Os críticos e comissários convidados eram severamente separados por suas prerrogativas diferenciadas. Principalmente porque isso impulsionaria o intercâmbio artístico almejado para o nosso país. A Bienal era uma porta de entrada e de saída. Obras importantes foram adquiridas. Os mais bem-sucedidos eram os franceses no tempo do ministro Malraux (que criou o clone Bienal de Paris, para os mais jovens de 35 anos), os veteranos italianos, com Veneza, garantiram a construção do Pavilhão do Brasil nos Giardini, obra de Henrique Mindlin, mas praticamente financiada por Ciccillo Matarazzo, [...] Não somente os prêmios eram polpudos como se tornara uma insólita passarela de independência e inovação crítica. Até por um certo exotismo.”

A própria ideia de Bienal como um evento, ou seja, como um esforço com foco em um acontecimento que tem curta duração, organizado para fins que vão além da questão artística, mas que envolveram o público de especialistas, artistas, enfim, todos os agentes interessados do sistema de artes e o “grande público”, tem entre seus objetivos aspectos educativos e culturais, mas é antes de tudo um investimento na própria ideia de fortalecimento da instituição e de divulgação no seu sentido mais “publicitário”⁷⁶ entendendo o termo, nesse caso, como valorização da iniciativa e da ação do mecenas, “popularização” da questão da modernidade para incorporação dos valores associados em especial no que tange ao internacionalismo, e polarização da discussão sobre a arte moderna. Assim, o caráter de evento da Bienal Internacional de

⁷⁵ Ivo Mesquita (2001/2002, p. 74) afirma que existem “[...] mais de quarenta bienais ao redor do mundo, o suficiente para manter curadores de arte contemporânea ocupados todo o tempo com visitas e pesquisas, fazendo, desse modo, a alegria de seus agentes de viagem, pois representam deslocamentos e estadias em diferentes latitudes do planeta numa média de duas exposições por mês durante um biênio”.

⁷⁶ Embora o termo *publicidade* esteja associado ao universo do consumo, pensamos o vocábulo no seu sentido mais próximo à sua etimologia, ou seja, naquilo que identifica o que é público e, portanto, *publicitário* como o processo para alcançar tal objetivo. Evitamos, no entanto, utilizar o termo propaganda pois, ainda que possa ser considerado um sinônimo é um termo mais carregado ideologicamente. Houaiss eletrônico / Antônio Houaiss, Mauro de Salles Villar, Francisco Manoel de Mello Franco [editores]. São Paulo : Objetiva, 2009.

Artes de São Paulo implica em algumas particularidades de sua estrutura que nos levam a refletir sobre os motivos pelos quais, embora próximos e assemelhados na sua tarefa de mediação entre arte e público, o Museu de Arte Moderna de São Paulo e a Bienal conduziram a formas de recepção e impactos tão distintos no que diz respeito a sua aceitação por parte do público e na forma como oportunizaram a assimilação da arte moderna.

Ainda que envolvido diretamente com o projeto de criação do Museu de Arte Moderna de São Paulo e a preparação de sua exposição inicial, em relação a qual interferiu em todas as etapas, Francisco Matarazzo Sobrinho começou a trabalhar fortemente na criação da Bienal de Artes desde 1948 quando visitou, pela primeira vez, a Bienal de Veneza. Pelo empenho em reproduzir a experiência em São Paulo, Ciccillo deve ter vislumbrado no formato da Bienal de Veneza a síntese que buscava entre imagem de modernidade e seu vínculo direto com a cultura por meio das artes.

A relação da Bienal de São Paulo com a de Veneza – criada em 1895 – é declarada. Dela Matarazzo trouxe os regulamentos, a maneira como se daria a participação dos artistas e sua organização a partir de delegações nacionais. Assim como em Veneza eram as autoridades institucionais de cada país que definiam quais os artistas representados e quais obras fariam parte da mostra de São Paulo. O foco principal de atuação da Bienal estava na reunião e divulgação por meio de exposições, dos catálogos e palestras, das mais diferentes tendências em artes plásticas em todo o mundo.

Desde o momento de concepção da ideia de uma Bienal em São Paulo, sua intenção era a de suplantar, inclusive, sua matriz veneziana, buscando colocar em xeque a hegemonia parisiense em relação às artes plásticas. De fato, no catálogo da I Bienal, seu Diretor artístico, Lourival Gomes Machado⁷⁷ (1951, apud COUTO, 2004, p.60) afirma que a Bienal deveria permitir o contato da arte brasileira com aquela do resto do mundo colocando-a não em simples confronto, mas em vivo contato e, ao mesmo tempo, buscar conquistar a posição de centro artístico mundial.

Tal pretensão pode ser explicada com base no próprio modelo da Bienal por ser mais flexível do que a estrutura museológica. Na Bienal, o retorno de suas ações é mais imediato e de ordem distinta do processo educativo dos museus.

⁷⁷ Machado, L.G. **Catálogo da I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo** (Introdução), São Paulo, 1951.

O modelo da Bienal por sua vez, era bastante afinado ao de estruturas anteriormente bem sucedidas. Para Ivo Mesquita, o modelo de Veneza era o das feiras internacionais realizadas a partir da segunda metade do século XIX e apelava para uma estratégia econômica que aproveitava o potencial turístico da cidade. Segundo Mesquita (2001/2002, p.74-75),

a cidade procurou incrementar o turismo por meio da inclusão de uma mostra internacional de arte em seu calendário de eventos. Nada mais natural que promover, numa das mais belas realizações do engenho humano, um encontro sistemático de artistas e intelectuais representando seus países, numa competição internacional em busca da beleza universal, conforme o ideário daquele período. [...]. Quase 50 anos depois, quando da realização da I Bienal de São Paulo, em 1951, os mesmos componentes econômicos se faziam presentes no projeto proposto pelo então recém-criado Museu de Arte Moderna da cidade (1948). Embora a paisagem natural ou aquela criada pelo homem não fizessem de São Paulo um ponto privilegiado para o turismo, um dos objetivos declarados dos organizadores da Bienal era transformar a cidade – que na época contava com um milhão e meio de habitantes – em um novo polo cultural, um novo centro internacional para as artes, uma referência para o mundo, durante o período de reconstrução que se seguiu ao fim da Segunda Guerra Mundial e nos primeiros estágios da Guerra Fria.

O autor ainda acentua a importância do caráter turístico da bienal ao afirmar que ao alimentar o turismo cultural se desenha, ao mesmo tempo,

[...] uma nova geografia do mundo das artes, integrando regiões distantes e internacionalizando a cultura. Se o modelo é positivo no sentido de demarcar um território para o diálogo e o intercâmbio entre diversas práticas artísticas e culturais, ele também tem se mostrado uma eficiente estratégia no sentido de articular e consolidar uma economia internacional da arte, constituindo-se num setor específico dela. (MESQUITA, 2001/2002, p.74)

Nesse ponto, estabelece-se uma importante distinção entre as ações museológicas e às da Bienal. Ainda hoje, muitos museus se esforçam para investir em estratégias que os permitam participar de maneira qualificada do universo do turismo cultural. Isso ocorre em função de uma série de restrições relativas ao envolvimento de uma instituição cujo caráter educativo e cultural devem ser preponderantes em relação ao universo da indústria cultural. Tais restrições estão vinculadas, sobretudo, aos seus processos expositivos e às ações educativas que dela decorrem e de todo o sistema de ações museológicas que é acionado. Elas devem ser levadas em conta na medida em que a função do museu deve ser a preservação da arte e as manifestações culturais desse

mesmo universo já que quando se aborda a questão da indústria cultural, é necessário relacioná-lo à questão do consumo. O consumo, nos museus, não é descartado e não pode mais ser tratado como um tabu, até porque há um grande vínculo entre os museus de arte moderna e contemporânea com o mercado de arte. Mas, como foco primário, o consumo (efetivo e simbólico) no museu deve ser bastante relativizado e subordinado às condições impostas por suas tarefas educativas e culturais para evitar conflitos de interesses. A ideia de turismo cultural, por outro lado, já fazia parte da própria estrutura que concebeu a Bienal de São Paulo. A questão do mercado, ou ainda, de uma economia internacional da arte da qual o mercado faz parte, para a Bienal é mais assertiva e menos mediada pelo simbólico, do qual deve se revestir tal vínculo como praticado pelos museus de arte moderna.

De fato, além da preconizada internacionalização do circuito artístico, alguns jornais do Rio de Janeiro vislumbram o potencial turístico do projeto e questionam a legitimidade de sua implantação em São Paulo, já que a cidade com maior potencial nesse aspecto era a capital do país, mais estruturada para tanto. Em 13 de julho de 1951, o *Correio da Manhã*, jornal de propriedade de Niomar Muniz Sodré, primeira diretora do MAM/RJ, publica uma entrevista feita com Arturo Profili, do Bureau de Imprensa da Bienal. O entrevistador não é identificado, mas parece ser alguém que conhece o debate que se trava na arena da arte moderna institucionalizada, talvez até mesmo a própria Niomar.

Ao iniciar o artigo, o jornalista fala do pouco que se sabe do projeto no Rio de Janeiro, mas enfatiza que tal iniciativa será importante também para a “nova fase de vida” do museu carioca. Ao longo da entrevista, depois de questionar sobre o modelo que faz referência à Bienal de Veneza, enfatizar o ineditismo da iniciativa nas Américas, destacar o intenso intercâmbio com museus, galerias e artistas, o entrevistador afirma que “há quem pretenda que se deveria ter cogitado de organizar a exposição no Rio, mais preparada, turisticamente, para acolher grande número de visitantes estrangeiros.” Profili, ao responder, indica que, realmente, se trata de um evento com forte apelo turístico e afirma que “São Paulo faz questão de comprovar que não é, tão somente uma cidade de fábricas, de trabalho, mas também possui valores artísticos e culturais. [...] Após ter demonstrado que sabe trabalhar quer demonstrar que também sabe viver.” Para dar peso ao seu argumento, relembra seu interlocutor que é em São Paulo que estão os investimentos e o apoio necessário para a iniciativa. Diz

Profili: “[...] além do mais qual é a cidade do mundo em que teria sido possível reunir, logo nos primeiros quinze dias, 500.000 cruzeiros de prêmio? Além do mais, o Rio é muito perto e quem estiver em São Paulo há de querer visitar a “cidade maravilhosa”, enquanto o contrário não se daria.”⁷⁸ A ideia de “saber viver” repetida como ponto final da entrevista, nos sugere que a inserção na modernidade, associada ao envolvimento em atividades de caráter cultural traz consigo determinados aparatos que indicariam um tipo específico de “saber viver” conformado aos valores urbanos e burgueses dos quais as instituições de cultura e de lazer fazem parte. Sugerimos que a Bienal se apresentasse naquele momento, como uma síntese entre os dois universos.

Por sua vez, a imprensa local reivindica a legitimidade da instalação da Bienal em São Paulo com base nos mesmos argumentos. Em uma nota do *Correio Paulistano* de 30 de outubro de 1950, o jornalista afirma que “[...] dado o aspecto turístico e artístico de larga repercussão que poderia ocasionar a realização desse evento, vêm os poderes municipais interessando-se vivamente pela efetivação da medida.”

A mentalidade de época que relacionava o projeto da Bienal a um eventual potencial turístico não deixava de ser um desafio, embora calculado, na medida em que se tratava de algo inédito e, em especial, por ser ligada às novas tendências em termos de artes plásticas. Ao mesmo tempo, como os museus eram ainda poucos e, os museus de arte muito recentes, a aposta em uma grande visitação sugere que, desde os primórdios, a ideia de feira, ainda que de arte, aproxima seu formato dos eventos de massa.

Com efeito, a suposição de que o público acorreria à mostra efetivou-se. Desde a primeira edição, o número de visitantes é bastante expressivo, sobretudo em se tratando, como sugerimos, de um projeto inaugural.

As considerações sobre o sucesso e a grandeza da Bienal foram registradas pela imprensa. Luís Martins publica em sua coluna de 23 de outubro de 1951 em *O Estado de São Paulo* suas impressões de primeira hora sobre a inauguração da Bienal:

Na tarde úmida e feia, a inauguração da I Bienal foi um sensacional acontecimento. [...] Quantos milhares de pessoas estiveram no sábado no antigo Trianon? Difícil precisar. Mas, para que se tenha uma ideia da afluência de gente, basta que se diga que a entrada lembrava um dia de jogo de futebol entre cariocas e paulistas, a finalíssima, no estádio

⁷⁸ Cf. CORREIO DA MANHÃ. **Bienal de São Paulo (1º)**. Entrevista com Arturo Profili sobre a inauguração da Bienal. 13 jul. 1951. Arquivo Histórico Wanda Svevo – Bienal de São Paulo

de São Januário. As autoridades convidadas tiveram que atravessar a impressionante massa humana quase empurradas a martelo, com a ajuda eficiente de guardas e “grilos”. Tudo isso para ver Picasso, Rouault, Portinari? A um amigo, um indivíduo dizia que sessenta por cento daquela gente toda fora lá por simples curiosidade e esnobismo. E, sabiamente, o outro respondia: “E que tem isso?” [...] E, nas amplas salas cobertas de quadros, os esnobes passeavam com assombro, com enorme curiosidade e uma sutil e disfarçada ironia. Sorriam uns para os outros e murmuravam sem convicção: “Formidável!”. E, sem querer, acertavam, porque a Bienal é mesmo formidável. Todos nós sabíamos que ela ia ser assim, mas, depois de pronta e arrumada, a realidade ultrapassou todas as nossas expectativas. Por sua causa, 1951 ficará sendo, no terreno da arte, um ano tão importante e tão marcante quanto 1922. E isso, a meu ver, não é dizer pouco. (MARTINS; SILVA, 2009, p.356)

A imagem que Martins utiliza para comparar a afluência à Bienal com aquela da final de uma partida de futebol, reitera, a nosso ver, o vínculo entre a Bienal e outras atividades de lazer e indica seu potencial como evento de massa.

Da mesma forma, Paulo Mendes de Almeida considerou a I Bienal como um sucesso em função do seu nível artístico, do desempenho do júri de seleção, do concurso internacional de arquitetura e, conclui, mesmo “[...] no seio do grande público, a I Bienal excedeu todas as expectativas, [...], pois cerca de 100.000 pessoas visitaram o pavilhão do Trianon.”⁷⁹ Podemos dizer, por outro lado que, se a visitação foi expressiva, e seguiu sendo nas edições seguintes, não se pode afirmar que a partir da 1ª edição, a Bienal tenha desencadeado um maior interesse para as artes plásticas – ou um preconceito menor – criando um público, senão para as artes contemporâneas, ao menos para a própria Bienal⁸⁰.

⁷⁹ ALMEIDA, 1976, p.229

⁸⁰ A questão do número de visitantes pode ser uma fonte de análise em relação ao impacto do projeto da Bienal ao longo do tempo. Na 29ª edição da mostra, por exemplo, os organizadores divulgaram pela imprensa sua intenção de superar um milhão de visitantes. Para alcançar a meta, além da ação educativa voltada para escolas e públicos especiais e da entrada gratuita durante o período inteiro da mostra, foi feito um amplo trabalho de divulgação em todas as mídias de massa: anúncios em rádio, televisão, jornais e revistas especializadas ou não. A mídia destacou o cuidado na produção da mostra que, de acordo com várias publicações, buscou superar os erros cometidos na edição anterior que ficou conhecida como “a Bienal do vazio”. No entanto, a frequência da Bienal alcançou menos da metade do número de visitantes esperado. Curiosamente, tais cifras foram comemoradas em relação à 28ª Bienal, que levou um público de cerca de 180 mil pessoas. Se formos fazer uma média comparativa considerando o número de habitantes em São Paulo em 1951 – por volta de um milhão e meio – e 2010 – quase 11 milhões somente no município de São Paulo – então poderíamos sugerir que, proporcionalmente, a visitação da Bienal diminuiu, senão em números reais ao menos no interesse que desperta na população face à outras inúmeras opções de lazer e de turismo cultural. Disponível em:

<<http://veja.abril.com.br/noticia/celebridades/29a-bienal-de-sp-abre-com-polemica-sobre-obras-de-gil-vice-e-clima-de-renovacao>>

e
<<http://www.29bienal.org.br/FBSP/pt/29Bienal/Canal29/Paginas/Noticia.aspx?not=131>>. Acesso em: 30 mar. 2011.

A questão do número de visitantes também pode nos levar a refletir sobre o formato da Bienal que, ao longo dos anos 1950 e 1960, tinha como objetivos claros da sua gestão a internacionalização, ou melhor, um olhar para o que ocorria fora do país e que, junto ao projeto desenvolvimentista do governo associavam a arte estrangeira a um ideal de nação moderna.

Nesse aspecto, torna-se importante aprofundar a reflexão sobre a possível imagem que o Brasil projetava para o mundo e que acabou despertando, capitalizando e congregando o anseio da burguesia – que dominava os meios de produção – e o governo – como representante da nação – na recriação de tal imagem por meio da arte e das instituições de cultura. A participação brasileira – ou do governo brasileiro – em feiras internacionais já vinha ocorrendo desde 1862, por meio das Exposições Universais de Londres, seguida pelas de Paris em 1867, Viena em 1873, Filadélfia em 1876, Chicago em 1893 e Saint Louis em 1904⁸¹.

A informação e as representações mentais nas Exposições Universais, entre outros aspectos, são destacadas por meio da visualidade. De acordo com Heloisa Barbuy (1999, p.17) as exposições podem ser entendidas como

[...] modelos de mundo materialmente construídos e visualmente apreensíveis. Trata-se de um veículo para instruir (ou industrializar) as massas sobre os novos padrões da sociedade industrial (um dever-ser de ordem social). Há, portanto, um princípio educativo-doutrinário subjacente a toda empreitada das exposições. A partir dos discursos, projetos e explicações neles contidas, percebe-se que, de fato, são elas montagens calcadas num arcabouço muito sólido de valores e intenções: se são, primeiramente, fórum para atividades comerciais ligadas à indústria, vão muito além disso e propõem-se como formas poderosas (porque materialmente construídas) de educação doutrinária. Vê-se que são extremamente planejadas e que se constroem como verdadeiras materializações de uma visão de mundo que se quer conscientemente, difundir.

Portanto, o vínculo sugerido entre as Exposições Universais e a Bienal de Veneza e, posteriormente, a importação desse modelo para a criação das Bienais de São Paulo é bastante pertinente na medida em que o interesse de tais mostras era acentuar o

⁸¹ Embora o Brasil tenha participado oficialmente das exposições universais a partir de 1862, Margareth da Silva Pereira (1991, p.90) assinala que “[...] desde a primeira Exposição Universal em 1851, um fluxo significativo de brasileiros alimentou as longas filas de entrada de cada um destes eventos e ao confrontar a produção nacional com a de outros países se dividiu em polêmicas sobre os mais variados temas: a vocação econômica do Brasil – país agrícola ou industrial –, a importância do ensino público ou artístico, o saneamento e embelezamento das cidades, as novas tecnologias etc.”

caráter de modernidade de cada uma das nações envolvidas e, sobretudo, para a nação anfitriã. Assim é bastante compreensível que, no caso brasileiro, a Bienal tenha partido da iniciativa privada, mas que tenha encontrado eco no poder público. Da mesma forma, os patrocínios conseguidos refletem o interesse das classes dirigentes em associar a sua imagem àquela de modernidade que o projeto da Bienal conferia. Bonomi (2001/2002, p.33) enfatiza esse aspecto ao afirmar que outra das características

[...] da gênese da Bienal de São Paulo, que contradiz as modalidades recentes (principalmente a dos 500 anos), era o caráter amplamente generoso de suas fontes de sustentação. As verbas que a custeavam, tanto para a organização e manutenção (80% saídas da Metalma⁸²), quanto para os prêmios, eram doações espontâneas a fundo perdido cuja reciprocidade visava simplesmente à divulgação dos nomes dos patrocinadores pela mídia e nos espaços dos catálogos. Não havia retornos econômicos para o investimento realizado, seja direta ou indiretamente, não havia transações com papéis negociáveis nem resseguros ou outras evoluções bancárias. Quando muito, a possibilidade dos prêmios de aquisição indicando o início de um sadio e competitivo colecionismo. As verbas não eram dedutíveis mas criavam diplomaticamente caminhos de benemerente reconhecimento social e político. A educação e a cultura da esfera municipal, estadual e federal queriam estar profundamente envolvidas no sucesso e na realização seqüencial das Bienais. Todos desejavam ser reconhecidos como colaboradores.

De certa forma, a propagada ideologia de inserção na modernidade e de revisão do papel das nações em relação ao mundo, marcou a forma como muitas leituras são feitas sobre o momento. Amarante (1989, p.23) afirma que

[...] só mesmo São Paulo, que já se delineava como carro-chefe econômico do País, pôde concretizar os planos culturais faraônicos de Ciccilo. [...] [A Bienal] agitou a Paulista de 1951, avenida que sozinha representava o *bric-a-brac* da arquitetura nacional de então. A exposição inaugural custou aos cofres públicos oito milhões de cruzeiros, uma fortuna, e provocou críticas acirradas. Tudo era muito simples para Ciccilo, que pouco se importava com o que diziam seus opositores. [...] O Brasil ingressava definitivamente no circuito internacional. Convulsões como essa sempre acompanharam os grandes salões.

⁸² Metalúrgica Matarazzo que, desde 1935, era de propriedade única de Francisco Matarazzo Sobrinho.

A afirmação da autora nos lembra que mesmo a polêmica em torno da criação da Bienal fazia parte da movimentação necessária para colocá-la como um assunto central e que, além de legitimidade no plano nacional, também o pretendia no plano internacional.

Nesse sentido, a Bienal reitera o modelo das exposições universais na busca da afirmação de um sentido específico de modernidade. Para Jean Baudrillard (apud PEREIRA, 1991, p.88) a modernidade pode ser definida “[...] como uma estrutura histórica polêmica marcada pela transformação e pela crise onde práticas sociais e modo de vida se articulam em torno das mudanças e das inovações, mas também, em torno da inquietação, da instabilidade, de mobilizações contínuas e de subjetividades movediças: tensão e crise tornado-se representação ideal, quase mitológica.”

As exposições universais colocam-se, assim, como uma manifestação do paradoxo que se estabelece na tensão entre tradição e ruptura. Para Margareth da Silva Pereira (1991, p.89) “introduzindo uma nova relação frente ao tempo fundada no mito do novo, esta sensibilidade europeia diante da história parece emergir no contexto brasileiro somente a partir da segunda década do século XX e, certamente, é até hoje uma noção de entendimento problemático.” No entanto, ela ainda sugere que

[...] talvez tenham sido, justamente, estas grandes feiras internacionais – as Exposições Universais – o espaço privilegiado tanto para a constituição desta nova atitude europeia frente ao novo, quanto para a ampliação da ressonância do discurso que escritores, cientistas, industriais, administradores, príncipes, imperadores ou burgueses instituem em torno das noções de progresso e civilização ao longo do século XIX. (PEREIRA, 1991, p.89)

Em relação ao Brasil, propomos que a criação dos museus de arte moderna instala de maneira intensa esse paradoxo ao ter que lidar, ao mesmo tempo, com os valores da tradição – representada pela coleção, ainda que de arte moderna – e a ruptura, no nosso caso, não com o passado histórico propriamente dito, mas naquilo em que alguns aspectos desse passado representavam em relação a uma conjuntura política e econômica que vinculava o País com estruturas arcaicas, sobretudo em relação aos modos de produção. Assim, pensamos que a Bienal configura uma estrutura institucional que poderia superar tal paradoxo, ao indicar o tipo de inscrição na modernidade que congregava os interesses da burguesia empreendedora e do Estado. Seu projeto vinculado aos princípios de modernidade se assenta sobre a necessidade de

internacionalização, seja da arte brasileira, seja da vontade de polarização do debate sobre a arte moderna mundial pelas instituições locais. Por outro lado, o vínculo com o museu, que permanece por mais de uma década, revela seus limites.

Ao refletir sobre a internacionalização proposta como um dos objetivos da Bienal, Coelho (2001/2002, p.80) afirma que

[...] se no início de sua história, desde a apresentação escrita para o primeiro catálogo da primeira edição da mostra, em 1951, a palavra de ordem da Bienal de São Paulo era *internacional*, acompanhada por seus derivados como *internacionalizar-se* (esta palavra significa tanto que a arte brasileira deveria simplesmente atravessar a fronteira e fazer-se visível no exterior quanto incorporar aqueles traços da arte estrangeira que a tornariam uma arte equivalente à arte feita lá fora e, portanto, passível de ser vista, de ser enxergada lá fora), não transcorre um tempo longo demais antes que o termo escolhido passe a ser outro – e bem mais atual⁸³.

Indo além, o autor reflete sobre o sentido específico de *internacionalização* pretendida ao afirmar que

[...] não haverá exagero em dizer que o internacionalismo da Bienal de São Paulo é na verdade o europeísmo (não por nada Ciccillo era de origem italiana), como era igualmente eurocentrada (francocentrada, para ser mais exato) a cultura universitária brasileira e a cultura oficial em vigor no país de modo geral. Portanto, nem a construção da Arte Brasileira, nem a propagação de uma arte amplamente internacional estavam no horizonte da Bienal de São Paulo em seu início – e também em seguida (COELHO, 2001/2002, p.88).

De maneira comparativa, o autor refere-se à ideia de *globalização* que passou a fazer parte do vocabulário oficial na sua referência ao papel da Bienal, a partir da sua 11ª Edição em 1971. Ele pondera sobre a possível influência dos escritos de McLuhan, que talvez já fossem conhecidos, em particular, por Ciccillo Matarazzo. Apesar de se tratar de um momento posterior ao que nos interessa nesse estudo, cabe ressaltar que o autor sugere que tal ideia poderia estar presente na gênese dos objetivos da Bienal. Segundo Coelho (2001/2002, p.80)

[...] a Bienal buscou [...] desde muito cedo abrir uma porta de dupla mão de direção para o global – uma porta que permitisse a vinda das obras estrangeiras, que se supunha a priori “avançadas” e que iriam renovar o ambiente artístico brasileiro, e a visibilidade da arte brasileira no exterior, afirmando nossas excelências artísticas – e logo

⁸³ O autor refere-se ao termo *globalização*. Grifos do autor.

se tornou um emblema oficial da integração brasileira no global. A oficialidade desse emblema, seu caráter em outras palavras governamental ou quase-governamental (oficioso, como dizemos no Brasil), é evidente desde o início.

Podemos inferir que, com o tempo, e com uma nova ditadura que se instala no país a partir de 1964, novamente as artes, mesmo no contato mais estreito com o que ocorria no mundo via Bienal, volta-se novamente para interesses internos vinculados à busca de possíveis identidades nacionais ainda que fragmentadas. Nesse sentido, a ideia de *globalização* parece mais apropriada. Assim, reitera-se a dificuldade do país em se colocar dentro de uma perspectiva moderna a partir de suas utopias de projeção para o futuro. Tal dificuldade pode ser justificada por uma fragilidade ou uma fragmentação no processo de constituição de uma identidade nacional, sobretudo como base para alçar a internacionalização que o próprio vínculo entre museu e Bienal pode sugerir. Por outro lado, como veremos, o rompimento entre ambas não representou uma revisão de caminhos nessa direção.

3.1 A Bienal e a implosão do MAM/SP

Na própria concepção do Museu de Arte Moderna de São Paulo havia o desejo de criar uma instituição que não fosse restrita a uma única forma de manifestação cultural e artística. A atuação em áreas como o cinema por meio da coleção e exibição de filmes de arte, da coleção de peças folclóricas, o interesse pela arquitetura e sua participação nas Bienais como um evento paralelo, as exposições de fotografia, os cursos e palestras, enfim, todos esses investimentos poderiam sugerir que o empreendimento do Museu de Arte Moderna de São Paulo estaria mais próximo da estrutura de um centro cultural *avant la lettre*⁸⁴.

De acordo com Milanesi (1997), um centro de cultura pode ser definido como o local onde é possível a reunião de produtos culturais, a possibilidade de discuti-los e a prática de criar novos produtos. Antes, ainda, de focar seus objetivos em produtos, os centros culturais também são espaços para que os processos ocorram. Para Teixeira Coelho (1986) os centros culturais estariam vinculados a prática da ação sócio-cultural.

⁸⁴ De acordo com Teixeira Coelho (1999, p. 89) é possível identificar os primeiros movimentos mundiais no sentido de criação de centros de cultura desvinculados da administração pública desde o final dos anos 1960. Em São Paulo, o primeiro centro cultural criado por iniciativa do governo municipal – o Centro Cultural São Paulo – foi inaugurado em 1982, depois de uma década de discussões a respeito de sua destinação.

Portanto, pode-se dizer que ambos os autores concordam que os centros de cultura, ao compreender quais são os campos de ação da cultura, devem atuar nas áreas de criação, circulação e preservação da mesma.

Comparativamente, podemos afirmar que o Museu de Arte Moderna de São Paulo investiu, desde seus primórdios nos aspectos indicados, sobretudo na circulação e preservação da arte. No entanto, no formato do centro de cultura, tais atividades são mais plurais do que interdependentes e o espaço, também plural, permite que as ações possam ocorrer indistintamente e ter visibilidade. No MAM/SP há, por sua vez, um tratamento do espaço que busca agregar as ações. Os investimentos em teatro, cinema e a abertura do interesse em relação ao popular, foram orientados internamente por comissões e sua estrutura de organização e seus eventos orbitavam em função das ações museológicas, em especial, as exposições museológicas e a formação e ampliação da coleção. Nesse sentido, a estrutura do museu foi decisiva.

Assim, apesar da proximidade inicial do ideal do centro de cultura, tal qual a Bienal, percebemos que, no esperado e acentuado vínculo na vocação museológica do empreendimento, pode estar, desde o princípio, a raiz de sua implosão e a posterior separação de todas as suas atividades que, inclusive, deram origem a outras instituições ainda mais especializadas. Embora próximos na sua gênese, os interesses do MAM/SP e da Bienal são distintos em relação às formas de tratamento, preservação e divulgação da arte moderna.

A relação entre a vocação museológica que esteve na base de criação da Bienal e o abandono da mesma podem justificar seu desmanche sistemático ao longo das décadas. No período em que se comemoravam cinquenta anos das exposições bienais, Marques (2001/2002, p.58) afirma que

[...] as heróicas tentativas recentes de ressuscitar o antigo apelo das Bienais de São Paulo por meio de portentosas, e de fato formidáveis, exposições de artistas clássicos da arte moderna não fazem aparentemente senão atestar a inelutabilidade de seu fado. [...] Ligada em seu nascimento a um projeto museológico, a um projeto de patrimônio artístico, a Bienal poderia ter sido responsável pela criação de um soberbo Museu de Arte Moderna e Contemporânea, bastando que cooptasse para seu acervo, em cada uma de suas edições, uma pequena seleção das tantíssimas, e algumas magníficas, obras expostas no Ibirapuera nos últimos cinquenta anos. A história dos percalços desse projeto do imediato pós-guerra, dos quais redundam, desde 1969, não um, mas dois fantasmas de museus, ainda há pouco tão desprovidos, como o MAM-SP e o MAC-USP, demonstra de modo eloqüente que seu destino não poderia senão ser calamitoso.[...] Do

fracasso da Bienal em gerar um acervo internacional expressivo – malgrado os esforços isolados de Walter Zanini –, decorre um segundo: o insucesso em dotar de coordenadas internacionais a experiência e o debate no país sobre a arte essencialmente globalizada da segunda metade do século XX.

O Museu de Arte Moderna de São Paulo separa-se da Fundação Bienal em 1962 e com orçamentos distintos, começa a sentir dificuldades de atingir suas metas. Nesse ano, o museu ficou fechado de janeiro a abril, pois foi necessário sua mudar a estrutura de funcionamento. Barbosa (1990, p.19) assinala que Lourival Gomes Machado, antes de sair da diretoria do museu, cargo que exerceu de 1949 a 1951, expressou preocupação em relação a continuidade das atividades do museu. Embora reconhecesse que algumas metas haviam sido atingidas, “[...] a inexistência de uma linha de atuação e uma política museológica claramente delineadas eram carências que reclamavam medidas imediatas.” Com a separação do museu e da Bienal, Ciccillo Matarazzo, talvez forçando o encerramento das atividades do primeiro, decidiu doar sua coleção e a de Yolanda Penteadó à Universidade de São Paulo em setembro de 1962. Em janeiro de 1963, foi proposta por Ciccillo em Assembléia Geral Extraordinária o fechamento do museu e a doação da coleção à Universidade de São Paulo. Assim, o MAM/SP encerra suas atividades e o Museu de Arte Contemporânea da USP foi criado para abrigar, expor e preservar a coleção.

A partir de uma análise comparativa entre a história do próprio MAM/SP nos períodos antes e depois de sua reabertura em 1967 reiteramos que, ainda que frágil, e recuperando algumas premissas do projeto inicial, o formato museológico foi o que determinou a condução das ações do museu. Relembramos que Diná Lopes Coelho, diretora do museu ao tempo de sua reabertura, propõe a criação do projeto Panoramas de Arte Atual Brasileira. A própria definição do projeto e, ao menos em sua primeira versão, a abertura para a mostra de quaisquer linguagens plásticas e de todas as tendências, relembra o papel da Bienal, embora os Panoramas fossem circunscritos à produção nacional. No entanto, embora haja semelhanças tanto no formato de apresentação por meio de exposições⁸⁵, como na seleção de artistas por convites e na concessão de prêmios, toda a estrutura foi orientada para os objetivos do museu. Assim, os prêmios se configuram como prêmios-aquisição e a própria ideia do Panorama estava

⁸⁵ Assim como a Bienal terá um curador – Walter Zanini – pela primeira vez em 1981, o Panorama de Arte Atual Brasileira terá sua primeira curadoria apenas em 1995 quando, também, perde o “atual” que identifica as mostras e passa a chamar-se Panorama de Arte Brasileira.

centrada na tentativa de recolocar o museu como um *local* de discussão sobre a arte contemporânea nacional, em uma clara distinção em relação ao projeto anterior que configurou uma coleção formada, sobretudo, por obras estrangeiras.

O Panorama de Arte Atual Brasileira do MAM/SP tornou-se seu evento mais característico no período pós-1967 e, ainda que tenha sofrido com as deficiências de um museu ressurgido sem o apoio do mecenato aos moldes da década anterior, tal evento não suplantou as ações museológicas, ao contrário, combinou-se a elas. Isso não quer dizer que esse processo seja harmônico nem que coloque sérias questões em relação à função patrimonial do museu. No entanto, a forma como os Panoramas vêm se inserindo no âmbito institucional, demonstram que diferentes formas de mediação são possíveis, mas que, no museu, estão condicionadas a um olhar específico que, no caso da arte moderna e contemporânea, recolocam o paradoxo tradição e ruptura o que, talvez, seja o maior diferencial de tal tipologia museológica, pois são os únicos que, por definição, não podem, no que se refere a arte atual, mediar a informação e a experiência da arte historiando-a.

A implosão do MAM/SP foi ocorrendo aos poucos e a partir da extinção – ou o empaldecimento – de várias atividades em função do foco no evento Bienal. Ao mesmo tempo em que se pensava em como dar bases sólidas para o sistema de ações museológicas, como indicamos anteriormente, com a definição, inclusive de organogramas, as ações propriamente museológicas ficam em segundo plano.

Na 8ª reunião da Diretoria Executiva do MAM/SP ocorrida em 7 março de 1959, foram discutidos, entre outros assuntos, a situação da escola de artesanato em função de dificuldades na sua gestão. Nessa reunião, tratou-se também da necessidade de se criar um regimento interno para regular “a vida dos empregados do museu”. Além disso, se registra que “com o intuito de resguardar as obras do acervo, assentou-se que deverá ser estudado pela Diretoria Artística quais as providências a serem tomadas a respeito.”⁸⁶ Duas semanas mais tarde, em 21 de março de 1959, durante a 10ª reunião da Diretoria Executiva do MAM/SP, decidiu-se pela “suspensão” das atividades da escola de

⁸⁶ Cf.: Ata da 8ª Reunião da Diretoria Executiva do MAM/SP. Data: 7 de março de 1959. Assinada por Francisco Matarazzo Sobrinho e Biaggio Mota, Secretário da reunião. Arquivo Histórico Wanda Svevo – Bienal de São Paulo.

artesanato em 1959, maneira sutil de indicar seu encerramento definitivo. Quanto ao regimento interno, continuou sendo postergado e sobre o seguro, não se falou mais.

Outros aspectos do museu estavam sendo sistematicamente negligenciados, embora investimentos semelhantes fossem feitos, ainda que com limites, na Bienal. Na mesma ata, de 7 de março de 1959, discute-se sobre o curso de formação de monitores da Bienal. Criado na 2ª edição em 1953 e, desde o seu início a cargo de Wolfgang Pfeiffer, decidiu-se que “o curso em apreço [...], deve ser ministrado gratuitamente.” O MAM/SP por sua vez, permanecia sem atividades educativas, a não ser as guiagens oferecidas por comissários de exposições e, por serem especialistas, imaginamos que se limitavam a oferecer poucos atendimentos públicos. Essa situação persiste até o fechamento do museu.

Por outro lado, a relação estrutural entre museu e seu principal evento vinha sistematicamente impedindo um fluxo mais harmônico dos processos. O museu, na década de 1960 já vivia condições de precariedade por falta de verbas e por falta de uma política institucional definida. Esse confronto entre ambas se percebe na própria forma como os gestores se referiam à bienal, quase como uma entidade a parte, mas incrustada no fluxo de ações do MAM/SP.

Em 15 de fevereiro de 1961, em resposta a um convite de Mário Pedrosa, ao qual declina justamente por não poder implantar um projeto didático, Maria Eugênia Franco registra de maneira bastante extensa, uma série de problemas que ora aparecem no âmbito do museu ora naquele da Bienal. Na sua longa explanação, percebe-se a identificação muito precisa dos problemas de gestão que indicam a necessidade de revisão de vários aspectos da sua estrutura. A então Diretora do Serviço de Arte da Biblioteca de São Paulo relata que, desde a 2ª Bienal ela havia desenvolvido, a partir de um convite de Sérgio Milliet, um plano geral para a criação de um Setor didático no museu e que Ciccillo “não concordou em conceder as verbas necessárias [...]”. Ela reitera a questão ao relembrar de artigos que escreveu para os jornais *O Estado de São Paulo* e o *Correio da Manhã* a propósito da 4ª Bienal lamentando que a direção do Museu

[...] nunca tivesse consentido em reservar uma verba ampla para atividades didáticas e uma inteligente propaganda educativa, principalmente durante as bienais. Mais adiante, Franco enfatiza a necessidade fundamental de [...] ‘difusão didática’ para uma penetração maior do museu e das bienais junto ao público, divulgando

conceitos de arte moderna e auxiliando assim a elevação do nível do gosto, do “bom gosto” popular.⁸⁷

Franco ressalta a importância do entrosamento entre o povo e os conceitos estéticos do tempo afirmando que museus, bienais, galerias e livros de arte se tornam parcialmente sem vida, sem utilidade se não forem aproximados de todos aqueles para os quais trabalharam os criadores dessas coisas. Por isso, diz ela, “[...] cerceando as verbas necessárias a uma difusão didática (que corresponde a uma educação preliminar, primária) vive o museu numa curiosa contradição. Impede que se cumpra da maneira a mais ampla possível o seu próprio destino: o de estimular o desenvolvimento da cultura artística de nosso povo, o amadurecimento da harmonia estética de nossa civilização, pela perfeita integração entre o gosto do homem e os conceitos artísticos que o envolvem.” Mais adiante, ao lembrar que suas observações são feitas como forma de contribuição, Franco afirma ter confiança na gestão de Mário Pedrosa sugerindo que, sob sua direção, o museu poderá finalmente

[...] realizar-se em plenitude passiva e “ativa”. Isto é, como acervo e iniciativas educacionais. Assim, ele, o Museu, e as Bienais deixariam de ser algo estático, espécie de corpo doente formado de órgãos inertes, para transformar-se num organismo de vida global, capaz de uma atividade mais largamente útil. Não aquele espetáculo melancólico que nos entristecia a todos: as grandes salas de exposições internacionais praticamente desertas, durante as Bienais, apesar de todo o enorme esforço tão bem realizado quanto à organização e planificação delas. Não a triste contemplação do próprio Museu, ainda e como sempre, vazio.⁸⁸

Nesse ponto de sua carta, Franco toca em um ponto crucial na busca de uma imagem moderna e de uma internacionalização muito específica, como apontado anteriormente por Teixeira Coelho. Franco atenta para a indiferença da Bienal e do Museu para com a América Latina, pois não realizou nenhum movimento organizado e amplo de divulgação, tampouco se “[...] preocupou em levar maiores possibilidades de evolução artística às culturas latino-americanas, através da propaganda esclarecedora, do turismo em excursões culturais e de uma aproximação muito maior com embaixadas e consulados, para atrair caravanas oficiais de intelectuais, artistas e estudantes à Bienal

⁸⁷ Carta de Maria Eugenia Franco para Mario Pedrosa. São Paulo, 15 de fevereiro de 1961. Fundo Museu de Arte Moderna de São Paulo. Arquivo Histórico Wanda Svevo – Bienal de São Paulo.

⁸⁸ *Ibidem*, id.

de São Paulo.”⁸⁹ Ressalta que um trabalho bem-feito poderia interessar até aos norte-americanos se apresentasse importantes sínteses da arte contemporânea como foi feito na 2ª Bienal.

A digressão de Maria Eugenia Franco sobre as atividades do museu e da Bienal revelam que, muito rapidamente, o projeto da Bienal perdeu o impacto que causou com suas primeiras edições. Por outro lado, retoma o paradoxo estrutural do projeto ao lembrar, por exemplo, da importância de “sínteses da arte contemporânea”. Na verdade, trata-se de historiar visualmente o processo da arte moderna, o que, em termos de mediação, se aproxima do modelo museológico. Não é à toa que, ao longo do tempo, às exposições retrospectivas das bienais se convencionou chamar de “espaço museológico”. Curiosamente, tal espaço, no qual a própria forma de apreciação das obras é distinta, não é – ou não deveria ser – exatamente o objetivo principal da Bienal. Não apenas Franco, mas vários interlocutores ressaltam na Bienal, justamente a importância do espaço museológico que poderia funcionar como uma espécie de referencial histórico e visual para o público.

O encerramento das atividades do Museu de Arte Moderna de São Paulo nos indica que a convivência de duas estruturas distintas e com prioridades não coincidentes não era mais possível em um ambiente no qual as ações devem configurar um sistema e não apenas conviver.

Em carta endereçada aos conselheiros, há uma longa justificativa para a tomada de decisão em relação à separação entre o Museu de Arte Moderna e a Bienal. Um dos itens elencados, em particular, destaca que

[...] a tarefa do museu é, sobretudo, de ordem artística contínua e de ordem educacional enquanto que a Bienal é a de apresentar periodicamente, a soma das exposições dos artistas contemporâneos num confronto internacional, isto é, entre todos os países do mundo. Poder-se-ia dizer que, enquanto o museu opera em profundidade, a Bienal visa a mostrar panoramas sempre mais amplos da produção artística nacional e internacional.⁹⁰

Embora o fechamento do museu tenha sido palco de muitas discussões e, reitera-se que foi praticamente determinado por Matarazzo, acreditamos que os argumentos apresentados indicam que é justamente nas “tarefas do museu” face àquelas da Bienal

⁸⁹ *Ibidem*, id.

⁹⁰ Carta aos conselheiros do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Sem assinatura. Cópia de Claudio Abramo, Fevereiro, 1962. Arquivo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

que se instalou um impasse para o qual o fechamento do museu pareceu ser a única solução possível. Por outro lado, ao optar por continuar com as atividades da Bienal e não aquelas do museu, inferimos que, tal projeto vinha mais ao encontro de objetivos primordiais de Matarazzo relativos à divulgação de uma determinada imagem de nação moderna para o exterior.

3.2 Bienal e a divulgação da arte moderna

A datar das primeiras matérias jornalísticas que acompanharam o nascimento, fortalecimento até as resenhas com reflexões históricas feitas sobre o movimento Concreto em São Paulo e, em seguida, sobre o Neoconcretismo no Rio de Janeiro, reiteramos a 1ª Bienal Internacional do MAM/SP como marco do impulso inicial local na busca de uma poética de caráter construtivo.

Podemos avaliar a forte impressão que a Bienal causou por meio do relato de Maria Bonomi (2001/2002, p.32), que estava presente no evento:

A primeira Bienal foi um choque muito grande, pois ninguém imaginava que tais coisas poderiam estar sendo feitas no mundo e que o Brasil daí para frente também poderia se confrontar com elas. Como também que o Brasil poderia ser convidado pelo simples mecanismo dos intercâmbios, surgindo, em decorrência, para participar de mostras similares em todo o mundo e, portanto poderia começar a produzir “matéria” para este confronto. (Max Bill, Jackson Pollock e Picasso versus Di Cavalcanti e Portinari.) Alargamento de horizontes e até novas finalidades e funções expositivas profissionais.”

Mais adiante Bonomi (2001/2002, p.33) afirma que

[...] a Bienal desenhada por Ciccillo Matarazzo tinha que ser basicamente polêmica, mas aberta, de preferência democrática, dirigida ao povão, aos que não viajavam. Havia que trazer o mundo para eles e surpreendê-los. Formou-se então a Geração Bienal, da qual fazemos parte, que são aqueles artistas de muitas mídias que ali receberam as primeiras contaminações plásticas ao vivo. Não mais arte em livros (sempre escassos e caros), mas contato direto, osmose... Corpo a corpo. Decorrentes profissionalizações, concursos, premiações e intercâmbios sucessivos, bolsas de estudo, workshops, etc. E até o surgimento de milhares de estabelecimentos comerciais e de produtos chamados “Bienal.” Pelo Brasil afora. Como noção de algo moderno, insólito, requintado, mas geralmente kitsch. O “pãozinho” Bienal dum boteco de periferia no Rio alegrava muito Ciccillo. Era a prova do irrefutável sucesso de sua iniciativa.

Esse depoimento, já impregnado pela vivência da artista, revela que, de fato, o ideal modernizador esteve presente não apenas no conceito da Bienal, mas efetivou-se por meio de uma exposição que contava com artistas em atividade e, muitos deles, já consagrados vindos de várias do mundo.

A grandiosidade do evento, nesse caso, pode ser um dos caminhos para que possamos compreender seu efeito tão intenso no meio nacional, naquilo em que tal exposição representou como uma oferta visual ampla com obras das mais diversas tendências. A organização da mostra tendeu, também para a amostragem no estilo “feira”. Com base em trecho do discurso de abertura feito por Simões Filho⁹¹, Ministro da Educação, Serafim, o auto-intitulado *o repórter da Bienal* (HABITAT 5, 1951, p.4), faz a crítica da mostra e nos revela alguns aspectos da montagem afirmando que a Bienal deve proporcionar ao público

[...] um panorama do conflito apontado pelo ministro, não colocando quadros ao acaso, mas compondo as paredes, mesmo com contrastes de trabalhos, para esclarecer às pessoas que não lêem “Cahiers d’Art” ou “Formes” sobre o significado da locução “arte moderna”. A exposição deveria ter visado este fim, ter-se-ia diferenciado das demais mostras-elefante.”

Serafim faz uma longa análise das representações e das obras presentes na mostra firmando-se como uma das poucas vozes dissonantes ao analisar não apenas os conjuntos como apresentando uma série de problemas a partir de escolhas fracas ou como qualificou, “refugos” embora tenha encontrado boas obras, inclusive entre os brasileiros. O repórter afirma que

[...] é necessário que se comece a ter firmeza sobre dois pontos aqui no Brasil entre as pessoas que se interessam por arte: 1 – Escolher nós mesmos o que desejamos conhecer e fazer conhecer aos outros, não permitindo que os países mandem o que bem entendem 2 – Recusar os abacaxis.” (SERAFIM, Habitat 5, 1951, p.4).

Ao comentar sobre a obra de Max Bill, Serafim (Habitat 5, 1951, p.4) apenas se limita a dizer que “a mostra de toda a obra de Max Bill, apresentada há alguns meses no Museu de Arte de São Paulo, esgotava o assunto; e justamente a uma escultura já apresentada naquela mostra, o júri conferiu o grande prêmio de escultura [...].

⁹¹ No discurso de abertura o Ministro Ernesto Simões da Silva Freitas Filho afirma que “[a] revolução estética é, [...] um campo de conflitos, de choques, de tendências onde os artistas se vêem colocados em coordenadas opostas.” Cf **Habitat 5**, Habitat Editorial, São Paulo, outubro/dezembro 1951, p. 4.

No entanto, critica de maneira veemente a forma como tal obra foi exposta dizendo que “[...] o bellissimo aço foi colocado pelos organizadores da Bienal naquela espécie de porão, no subsolo, como expletivo do plácido comercialismo artístico das senhoras diletantes de São Paulo, as caras e belas damas que não podiam faltar, expondo seus partos no subsolo duma mostra internacional.” (Habitat 5, 1951, p.4)

Como registrado pelo *repórter*, Max Bill já havia exposto a Unidade Tripartida no MASP em 1951, mesmo ano da Bienal e coincidindo com a inauguração do Instituto de Arte Contemporânea do museu⁹². Maria Amália García (2008, p.198) destaca que

[...] a organização do projeto, que estaria a cargo de Lina Bo, estava alinhada com as inovações que, no âmbito tanto de critério expositivo como de desenho museográfico, era desenvolvido pelo MASP. A proposta de Bill estava amplamente desdobrada; ele era apresentado como um artista total com um espírito construtivo. Essa exposição mostrava as várias facetas desse criador: pinturas, esculturas, obra gráfica, cartazes, maquetes e fotos de arquiteturas e desenhos industriais exploravam um amplo panorama de interesses. Foram apresentadas mais de sessenta obras e trinta fotografias e plantas arquitetônicas e desenhos. Embora houvesse algumas obras dos anos 30 como *15 Variations Sur un Mème Thème (1935-38)*⁹³, a seleção pictórica e escultórica privilegiava a produção de fins dos anos 40. Também foram apresentadas fotografias de sua casa em Zurique-Höngg, do premiado pavilhão suíço na Trienal de Milão e da exposição *Die gute Form*, além das plantas para a Hochschule für Gestaltung (HfG) de Ulm. Para compreender a transcendência dessa exposição é preciso pensar não só no impacto visual do conjunto das obras, mas também no projeto expositivo: embora Bill não estivesse presente para a montagem, suas intenções estão documentadas. Bill já havia demonstrado ser um grande projetista de espaços de exibição.

Evidentemente, o Brasil já conhecia o abstracionismo construtivo. Exposições com obras abstratas mereceram revisões por parte da crítica de época, outras foram ignoradas, como parece ter sido o caso dessa mostra. Além disso, alguns artistas nacionais tinham formação artística e vivência no exterior, em particular em grandes centros culturais europeus. Podemos citar o exemplo do próprio Waldemar Cordeiro, um dos autores do manifesto do Grupo Ruptura, que estudou e viveu em Paris e

⁹² As negociações para a realização da mostra começaram em 1949, mas só foi efetivada em 1º de março de 1951, sete meses antes da inauguração da Bienal. Cf: **Habitat 5**, Habitat Editorial, São Paulo, outubro/dezembro 1951, p. 6

⁹³ García (2008, p.199) analisa a obra *15 Variations Sur un Mème Thème*, como um tema guiado por uma lei de desenvolvimento – uma estrutura linear contínua que, partindo das propriedades de um triângulo equilátero, se desenvolve em um octágono regular – permite o desdobramento de múltiplas possibilidades. [...]. Partindo de uma estrutura simples e limitada, o método da variação permitia a Bill mostrar as infinitas possibilidades contidas em seu sistema.

conhecia a produção artística de caráter abstrato antes do evento de 1951. Da mesma forma, a produção de Abraham Palatinik que havia estudado pintura e desenho em Tel Aviv, Israel e na sua volta ao Rio de Janeiro em 1948 aproximou-se de Mário Pedrosa, defensor do abstracionismo construtivo. Palatinik expôs na própria Bienal de 1951 seu primeiro “Aparelho Cinecromático”, resultado de pesquisas que desenvolvia desde 1949, aliando elementos não usuais às obras de arte tais como motores, luzes e uso de recursos tecnológicos que provocam movimentos, mas que, reiterava tratar-se de pintura.

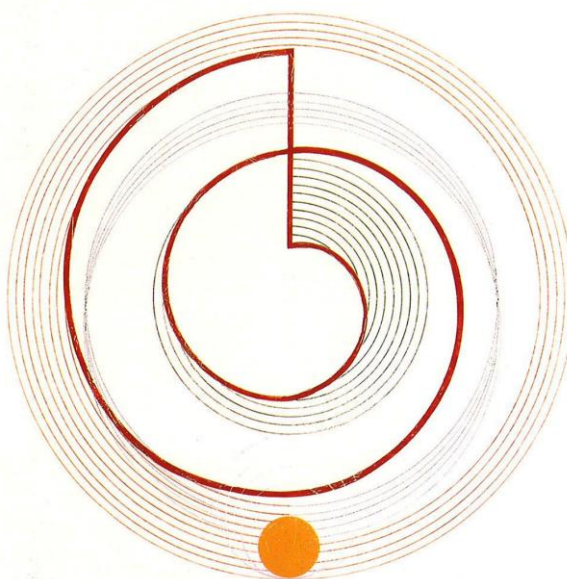


Figura 7 Waldemar Cordeiro “Desenvolvimento óptico da espiral de Arquimedes”, 1952. Coleção Família Cordeiro.

No entanto, nenhuma mostra anterior, incluindo a exposição de abertura do Museu de Arte Moderna de São Paulo – *Da figuração à Abstração* –, atingiu o impacto que a premiação da “Unidade Tripartida” de Max Bill na 1ª Bienal do MAM/SP causou no meio nacional. A partir daí, os movimentos abstratos, em particular, de caráter estrutural e formalista começaram a desenvolver amplamente suas pesquisas conquistando adeptos e detratores.

Com tais referências em mãos, pode-se questionar afinal, já que foi a obra de Max Bill que deu vazão ao interesse nacional que se vinha gestando em relação à arte construtiva, porque foi sua premiação na Bienal e não a exposição do MASP que tem sido referenciada como marco da expansão e fortalecimento das linguagens construtivas

na Brasil, sobretudo se considerarmos o cuidado com que a exposição foi projetada. Ainda mais se comparada ao espaço que lhe foi destinado na Bienal como indicado por Serafim.

Um possível raciocínio a esse respeito pode estar na própria reação da crítica à exposição do MASP já que, de acordo com García (2008, p.198)

[...] essa mostra teve um impacto poderoso entre grupos de artistas e críticos no âmbito regional, efeito que contrasta com a escassa repercussão que encontrou entre os meios de comunicação locais. Apareceram alguns breves anúncios no *Diário de São Paulo* e na *Folha da Manhã*; do Rio de Janeiro, Geraldo Ferraz foi o único crítico que dedicou uma análise minuciosa sobre as obras, destacando também o silêncio do meio.

A revista Habitat, talvez como uma estratégia educativa em relação à arte construtiva, cedeu um grande espaço para que o próprio Max Bill (HABITAT, 2, 1951, p.64) desenvolvesse o raciocínio de sua obra em longo artigo. A matéria foi acompanhada de imagens de obras e da montagem da exposição tendo cumprido o papel de catálogo que não foi produzido. Coincidentemente, junto a uma reprodução de Unidade Tripartida, o editorial da revista afirma que a exposição do MASP era a mais importante de Max Bill até o momento e que talvez

[...] tenha sido prematura para o nosso público, pois os problemas da arte atual ainda não foram expostos e debatidos. Foi, todavia importante para o Brasil organizar esta exposição [...]. Assim a chamada crítica (crítico é aquela pessoa que, defrontando uma obra de arte, se sente num momento crítico), demonstrou mais uma vez sua inexistência. [...].(HABITAT, 2, 1951, p.65)

A falta de eco da crítica em relação à exposição, ironizada pelo editorial da revista pode ter sido resultado, por um lado, da estranheza que a arte abstrata sugeria e de fato a necessidade de domínio de um vocabulário que ainda se construía com base em teorias distintas. Por outro, pode também ser resultado de uma situação na qual havia, no meio nacional, uma grande influência, ainda, do modernismo e, por consequência, uma rejeição àquilo que colocasse em xeque uma possível tradição figurativa do país. Otília Arantes (2004, p.62) nos lembra que no início dos anos 1950

[...] quase todos, artistas e críticos, eram veteranos do modernismo que, a partir dos anos 30, finalmente entrara na rotina mental do país. Defendiam, portanto, uma tradição, a tradição do modernismo. [...] Ora, não custa lembrar que o auge do modernismo fora nacionalista, e

o segundo tempo, francamente social. [...] não se concebia entre nós atividade cultural que não estivesse a serviço da *figuração* do país ainda muito incerto de si mesmo – pintar era ajudar a descobri-lo e edificar em parcelas uma nação diminuída pelo complexo colonial. Acresce que o “desrecalque localista” (Antonio Candido) em que se resolvera o modernismo da primeira hora, representara uma segunda descoberta do Brasil. Enquanto o primitivismo cubista e a deformação expressionista de nítida índole social pareciam ajustar-se a esse programa de transposição plástica do país, imaginava-se que com a abstração seríamos obrigados a renunciar a tudo isso, que uma tradição a duras penas seria erradicada da noite para o dia, como sugeria um novo começo *da capo*.

Assim, considerando que a exposição museológica, em que se considere o peso institucional vinculado ao seu caráter patrimonial, pode ter sido fator relevante no cuidado em se tratar de uma exposição que redundou na indiferença por parte da imprensa. Por outro lado, é bastante relevante que tal exposição tenha tido grande influência sobre os artistas concretos brasileiros e argentinos (ARANTES, 2004, p.60). Isso quer dizer que, do ponto de vista da teoria museológica, tal exposição provocou a possibilidade do *fato museal*. Os artistas, como público privilegiado da mostra foram “contaminados” por ela.

A Bienal, por sua vez, com sua vocação internacionalista, ao expor Max Bill entre outras tantas obras de variadas tendências, pode ter consistido no aval que permitiu, então, que artistas já ligados à abstração, junto a poucos críticos como Mario Pedrosa, fortalecessem seu raciocínio plástico e conceitual. Não obstante, a crítica, ao comprometer-se com o evento e com o que significava para um novo sentido de modernidade, replicou as impressões sobre o certame. Isso não quer dizer que crítica tenha mudado de opinião, mas, reconhecia o fenômeno e o debatia e, de certa forma, poderia se evadir de um debate direto com a obra de Max Bill.

Assim, a montagem da 1ª Bienal, menos comprometida com a busca de uma “justificativa” conceitual e menos ainda “patrimonial” permitiu que a “Unidade Tripartida” fosse apresentada ao público sem um entorno conceitual e cenográfico tão carregado e, dessa forma, a obra pode causar o impacto tão reiterado ao longo da história da arte no Brasil – primeiro nos outros artistas e, em seguida, na crítica.

É preciso ressaltar no discurso artístico das vanguardas nacionais a partir do final dos anos 1940, como as instituições – museus e Bienal – tiveram papel de destaque como mediadores culturais ativos e com poder de influência decisiva no processo de divulgação da arte e, muitas vezes, na sedimentação de valores, no caso, plásticos. As

críticas, a favor ou contra a ação institucional, são procedentes, na medida em que, investidas de respaldo cultural e social, atuaram fortemente na criação de um ambiente propício para a discussão de uma nova forma de sensibilidade que derivava em expressões plásticas inéditas em relação ao que se vinha praticando até então.

Acreditamos que, entre a instituição museológica e a Bienal, estabeleceu-se uma distância que poderia colocar ambas as esferas de ação em distintos níveis de atuação a partir da própria conformação de suas estruturas: o museu, sobretudo, vincula-se à questão patrimonial, ou seja, à formação de uma coleção e, por isso mesmo, com uma vocação que relaciona a arte – como manifestação de cultura – com a educação, ou seja, como um processo pedagógico de formação de uma determinada visualidade e do gosto estético do público. Por outro lado, a Bienal, com base no modelo das exposições universais, tem mais proximidade com os eventos gerados pela indústria cultural dos quais absorveu as ideias de entretenimento, participação popular ampliada, relação aberta com o mercado de bens – e simbólico – entre outros. A Bienal, ao menos nos seus primórdios, refletiria uma necessidade localizada de internacionalização apresentando-se como uma fórmula que congrega a arte tanto como expressão de cultura, como reflete os interesses da classe dominante e, ao mesmo tempo, permite a inclusão de um público não habituado à convivência com as artes plásticas, por meio de um formato institucional que busca deixar em segundo plano o aspecto patrimonial da produção artística.

Capítulo IV - A ação artística das vanguardas construtivas nacionais

Refletir sobre a configuração de um sistema profissional para as artes significa reconhecer – além do perfil dos agentes envolvidos em tal sistema – que se trata de um campo de legitimidade cultural que é caracterizado pela materialização das suas estruturas sociais.

O conceito de legitimidade cultural sugere uma relação entre os universos de produção de bens culturais e suas diferentes formas de consumo indicando, por sua vez, mecanismos de distinção social. Baudrillard (1995, p.10), ao fazer uma cuidadosa alusão às sociedades primitivas, analisa seus processos de troca simbólica e afirma que “originalmente, o consumo de bens (alimentares ou suntuários) não corresponde a uma economia individual das necessidades; é uma função de prestígio e de distribuição hierárquica. Não provém inicialmente da necessidade vital ou do ‘direito natural’, mas sim de um constrangimento cultural. Em suma, é uma instituição.”

Em um raciocínio semelhante Renato Ortiz (1999, p.64) sugere que é a partir da existência de uma arte autônoma que esta se coloca em relação com o mercado. O autor afirma que “arte autônoma e mercado são elementos históricos simultâneos e antagônicos”. O autor se fundamenta no raciocínio de Pierre Bourdieu que analisa uma esfera de “bens restritos” e outra de “bens ampliados”. Tais esferas indicam um “[...] campo erudito que tende a estabelecer suas normas de legitimidade, e se destina a um público de produtores de bens culturais que também produzem para seus pares. O campo da “indústria cultural” encontra-se no polo oposto. Ele obedece a lei da concorrência, visando a conquista do maior mercado possível, e dirige seus produtos fundamentalmente aos não produtores de bens culturais.” (BAUDRILLARD, 1999, p.64).

Portanto, a ideia de instituição, indicada por Baudrillard, bem como a relação entre bens restritos e ampliados nos remete a questão de legitimidade cultural sugerida com base na materialização de suas estruturas sociais específicas. Os museus podem ser considerados uma dessas estruturas que atuam tanto no interesse da arte autônoma, relativizando sua relação com o mercado, como também podem ser mecanismos de prestígio percebido como valores simbólicos. Por outro lado, tanto a arte como o museu, ao serem pressionados pelo mercado podem, nesse confronto, ampliar seu espectro de

atuação no campo simbólico tornou-se um eventual espaço de liberdade das expressões artísticas modernas. De acordo com Arruda (2001, p.370-385), os debates travados no campo das artes, envolvendo realismo, figuração, abstração, expressão social, nacional e internacional arrematados pelas vanguardas concretistas, atestam a intensidade e a disparidade acerca das opiniões sobre o momento. Vistas de uma perspectiva esquemática, as questões dizem respeito à conformação do movimento da cultura, sublinhando, ao fim, modos de conceber a relação entre o tradicional e moderno.

No caso específico de nossa área de interesse, temos buscado identificar como, por meio da criação de museus de uma tipologia específica, – de arte moderna – ampliou-se o universo de discussão sobre aspectos de uma determinada configuração de modernidade e de arte. Como temos visto, o momento histórico que o Brasil atravessou, sobretudo ao longo dos anos 1950, permitiu a presença de vários protagonistas no processo de estruturação de tal sistema de arte como resultado de uma conjunção de fatores favoráveis.

Os agentes de interação em tal sistema são múltiplos e cumprem diferentes papéis embora tenham se revezado em vários deles. Assim é que na análise do período muitos de seus protagonistas atuaram em várias frentes de maneira simultânea: mecenas que eram colecionadores e gestores, artistas que atuavam como críticos, diretores de museus que executavam a função de galeristas, artistas que eram também curadores etc.

Entendemos tal configuração plural favorecida por uma conjuntura política, social e econômica que identifica o período, mas também, devido à composição dos espaços públicos modernos, constituídos de muitas variáveis que permitiam, por sua vez, a ampliação de extensas redes de relações. Embora não se possa descartar a existência de uma hierarquia na maneira como as relações foram estabelecidas, esta não foi rigidamente determinada, pois as tensões entre os agentes na busca de seus interesses criaram espaços de negociação de sentidos e de intercâmbio. Em outras palavras, considerando o foco principal de atuação das instituições, em particular os museus, sua forma de apropriação pública sugere uma estrutura aberta na qual a interação hierárquica é posta em xeque pela incorporação de elementos questionadores. Em relação aos museus, por exemplo, a ideia da necessidade de criação e incorporação do “público”, que justifica sua própria existência como instituição. Esse público, tratado como uma entidade genérica e mal definida, ao ser evocado, universaliza a possibilidade de acesso. Na eventualidade de sua presença efetiva, há uma necessária alteração do

universo simbólico que envolve a instituição. Nesse movimento se dão os processos de negociação de sentidos e trocas simbólicas.

No que diz respeito especificamente à ação artística, a relação dos artistas com os museus, desde a criação dos museus de arte moderna e do MASP, sempre foi muito próxima. No que concerne aos artistas das vanguardas construtivas, apontava-se, sobretudo, por meio das exposições museológicas e ações paralelas, tais como palestras e debates, para que a relação fosse de colaboração mútua antes que de enfrentamento, como o que ocorreu com as vanguardas históricas europeias do começo do século XX.

Ao analisar a questão da modernidade, Fabris (1994, p.18-19) afirma que

[...] embora modernidade e vanguarda não sejam sinônimos, a vanguarda, no entanto, não pode ser pensada fora do quadro de uma sociedade moderna política e economicamente. A vanguarda é uma função possível da modernidade do século XX e seu traço definidor deve ser buscado na consciência que o artista tem do seu próprio papel histórico. Descontente com a “instituição arte”, formalizada pela sociedade burguesa desde fins do século XVIII, o artista de vanguarda não contesta tanto as linguagens anteriores, mas, antes de tudo, a estrutura na qual a arte é produzida, distribuída e fruída. A “instituição” arte é questionada em dois níveis: como aparato e como ideologia segregadora que separa a produção artística da práxis vital em nome da autonomia. Ao contestar a “instituição arte”, a vanguarda torna-se autocrítica. Autocrítica não no sentido tautológico de Greenberg⁹⁴, mas autocrítica como visão crítica da estrutura social na qual a arte se insere.

Assim, na Europa, as vanguardas históricas, de alguma forma, ao contestar as instituições, museus inclusos, estão propondo, entre outros, executar uma revisão de sua relação com o mercado e do consequente processo reiteração e vulgarização (tanto no sentido de banalização como de replicação) de determinados valores, nesse caso, os artísticos. Assim, faz sentido que tais artistas, ao se posicionar contra as instituições o estejam fazendo, também, quanto ao mercado (de arte). As vanguardas colocam-se de forma a utilizar o espaço público e os meios de comunicação para colocar em xeque os valores de uma arte instituída.

⁹⁴ Com base na avaliação da obra *Crítica da Razão Pura*, de Kant, a ideia de tautologia em Clement Greenberg (2001, p. 101) foca na análise do modernismo afirmando que se devem usar os métodos característicos de uma disciplina para criticar essa mesma disciplina, “não no intuito de subvertê-la, mas de entrincheirá-la mais firmemente em sua área de competência.” A tautologia caracteriza a ideia de uma arte que se preocupa em refletir sobre si mesma para, nesse movimento, distinguir-se da indústria cultural e do mercado.

Ao conceituar a ação das vanguardas históricas, Piglia (2009, p.97-112) usa como princípio de análise o que qualifica como a “Teoria do Complô”. Para o autor, há uma correspondência entre o complô e a estruturação de um estado liberal. Com base na leitura de Schorske (1990 apud PIGLIA, 2009, p.103)⁹⁵, que afirma que “a vanguarda é um efeito da crise do liberalismo”, ele indica o complô como uma das formas de resistência ao estado liberal, embora também afirme a existência de um complô do estado (contra o complô). Nesse sentido, a vanguarda se identifica com uma prática antiliberal, “como versão conspiratória da política e da arte, como complô que experimenta novas formas de sociabilidade, infiltrando-se nas instituições existentes, tendendo a destruí-las, e a criar redes e formas alternativas.”. Ainda, a vanguarda se caracteriza por se opor “ao gosto da maioria e ao saber submetido ao consenso” (PIGLIA, 2009, p.104). Sua proposta, segundo o autor, seria “alterar a circulação normalizada do sentido”. (PIGLIA, 2009, p.105)

Pierre Bourdieu (1996, p.99) ressalta que a questão principal que se atrela à arte moderna como “pura” se instaurou na busca de uma arte que se colocasse em oposição ao universo burguês. Mais ainda, o artista moderno coloca-se contra o “artista burguês”, que de acordo com o autor, pode ser entendido da seguinte maneira:

[...] o horror pelo *burguês* alimenta-se, no próprio seio do microcosmo artístico, horizonte primeiro de todos os conflitos estéticos e políticos, da execração do “artista burguês” que, por seus sucessos e sua notoriedade, compensação, quase sempre de seu servilismo em relação ao público e aos poderes, lembra a possibilidade, sempre oferecida ao artista, de fazer comércio da arte ou de fazer-se o organizador dos prazeres dos poderosos [...].

Nesse aspecto, o artista moderno de vanguarda sugere algumas questões que passaram a ser pauta do debate e influíram, sobretudo, na maneira como os artistas buscaram inserir-se no universo da produção. São elas:

- 1) As possíveis formas de sobrevivência já que, se por um lado rejeitavam o mercado, por outro, também se colocavam contra a “arte social” como uma das suas formas de utilitarismo;
- 2) A formação profissional desses artistas, pois, como rejeitam a academia e o que ela representa, inclusive no que tange a sua relação com o mercado os

⁹⁵ SCHORSKE, C. **Viena fin-de-siècle**. Trad. Denise Bottmann. Campinas; São Paulo: Ed. Da Unicamp: Companhia das Letras, 1990.

artistas que necessitam colocar-se no mercado não fariam parte da vanguarda, já que da arte não será possível tirar sua sobrevivência sem que a mesma se submetesse às leis do mercado e da concorrência. As academias já vinham sendo rejeitadas não apenas por oferecer um ensino formal e burocratizado, mas também por defender um tipo de arte que se coadunava com tais valores. De tal circunstância deriva uma atitude que identifica os artistas modernos de vanguarda e que os identifica por oposição, sobretudo aos artistas que se submetem às regras do mercado.

- 3) Outra consequência que se dá, com a rejeição das instituições e da própria burguesia como representante da decadência artística, está focada em uma elaboração estética que implica uma arte cada vez mais intelectual e que a distancia de outros universos senão aqueles nos quais os próprios artistas circulavam e paradoxalmente, colocando-se distante do universo cotidiano ao qual buscam modificar por meio de sua arte pura.

Em 1925, Ortega y Gasset (1991, p.41-42) ao refletir sobre a arte das vanguardas históricas fala do seu processo de “desumanização” acentuando, no entanto, que cabe ao artista preocupar-se com os problemas de seu próprio tempo. Assim, diz ele que

[...] não é que o pintor erre e que seus desvios do “natural” (natural = humano) não alcancem este, é que apontam para um caminho oposto ao que pode conduzir-nos até o objeto humano. Longe de o pintor ir mais ou menos entorpecidamente à realidade, vê-se que foi contra ela. Propôs-se decididamente a deformá-la, romper seu aspecto humano, desumanizá-la. [...] ao extirpar seu aspecto de realidade vivida, o pintor cortou a ponte e queimou as naves que poderiam transportar-nos ao nosso mundo habitual. Deixa-nos encerrados num universo abstruso, força-nos a tratar com objetos com os quais não cabe tratar humanamente. Temos, pois, que improvisar outra forma de tratamento totalmente distinto do usual viver as coisas [...]. Essa nova vida, essa vida inventada, prévia anulação da espontânea, é precisamente a compreensão e o fazer artísticos. Não falta nela sentimentos e paixões, porém evidentemente essas paixões e sentimentos pertencem a uma flora psíquica muito distinta da que cobre as paisagens da nossa vida primária e humana. [...] São sentimentos especificamente estéticos.

A uma nova sensibilidade estética caberia também um processo de aprendizagem que a arte moderna, por outro lado, se coloca apenas naquilo em que

preconiza a criação de uma nova sociedade. Mais uma vez, Bourdieu (1996, p.101) ao referir-se a uma antinomia da arte como arte pura, indica que “[...] à medida que a autonomia da produção cultural aumenta, vê-se aumentar o intervalo de tempo que é necessário para que as obras cheguem a impor ao público [...] as normas de sua própria percepção, que trazem consigo”

A consciência dessa dificuldade proposta pelas novas sensibilidades artísticas é apontada por Pietro Maria Bardi ao comentar sobre a exposição de Max Bill organizada no MASP em 1950. Bardi (HABITAT 6, 1952, p.52) se pergunta:

[...] como explicar a um público não preparado, virgem de todo problema e desses problemas novos que surgem entre nós, antes que entre nós e o público, problemas que se aclaram em discussões trabalhosas por entre de iniciados, por entre pessoas de boa vontade, dedicados à compreensão; como explicar o valor humanístico de tanto enigmatismo? [...] Poucos, sejamos sinceros, raros visitantes identificavam-se com o problema avançado por este verdadeiro artista suíço: o real, o concreto, fugir do arbitrário, do fácil, o “*refugium*” da liberdade na arte, pronta a qualquer escapatória, o desvencilhamento para estabelecer a próprio o rigor duma linguagem exata, riquíssima, infinita.

Guiados por tais pressupostos, de fato, a crítica que as vanguardas fazem da ideia de uma arte moderna institucionalizada permite revelar um paradoxo: se o moderno no campo cultural é um conceito que se vincula às ideias de conhecimento, experiência e de presente, o museu, por sua vez, vincula-se àquilo que permanece e, portanto, à noção de um patrimônio que se configura como remanescente e, representativo. A arte moderna vincula-se ao presente não como representação, mas como uma forma de conhecimento em relação ao mesmo. Sendo assim, o museu, por essência, não poderia ser o espaço da arte pura. No entanto, como vimos pelas observações de Bardi, seria o local mais propenso a compreender tais manifestações, dando ocasião às obras de se manifestarem em sua plenitude.

Por outro lado, como vimos, os museus de arte moderna, a despeito das críticas que sofreram, serão responsáveis por redefinir não apenas uma nova tipologia museológica, mas também a revisão do conceito de “moderno”. Este, apesar de sustentar, em uma de suas possíveis acepções, o confronto com o passado (ou o “passadismo” como uma nostalgia do passado ou mesmo, como se no passado houvesse algum valor necessário de ser confrontado) no limite, supera-se como sinônimo de

renovação a partir do momento em que, ali, a obra passa a servir de registro e documento.

Por outro lado, a inserção da arte moderna no ambiente de produção não redundou nos objetivos preconizados pelas vanguardas modernas, sobretudo se considerarmos seu objetivo maior que seria a renovação das relações tendo a arte como vetor de tais transformações.

Ao refletir sobre a questão da recondução da arte à *práxis* da vida ou ainda de uma estética dissolvida no cotidiano, como objetivo das vanguardas, Peter Bürger (2008, p.18) propõe que se analisem as razões do fracasso do ataque dos movimentos históricos de vanguarda à instituição arte. Para ele, três momentos se cruzariam:

- 1) o projeto historicamente necessário de uma superação da arte na práxis de vida que é, em igual medida, resultado da lógica de desenvolvimento da arte (o problema do esteticismo), como da dinâmica do desenvolvimento da sociedade burguesa (crise desta sociedade na Primeira Guerra Mundial);
- 2) a impossibilidade de realizar tal projeto sob as condições dadas;
- 3) e, finalmente, a capacidade de resistência da instituição, cuja superação, historicamente, parecia estar na ordem do dia. O fracasso do projeto vanguardista não significa um retrocesso às condições de partida; antes, traz como consequência uma transformação da instituição arte, que talvez possa ser assim formulada: a instituição arte continua existindo, mas como uma instituição abalada [...].

O discurso moderno no Brasil chega permeado por tais princípios, mas aqui, não se manifesta da mesma maneira, o que indica certa originalidade na condução das discussões sobre o modernismo. O que se mantém do moderno no nosso país é, sobretudo, a vontade política de inseri-lo em uma fase de plena industrialização e de urbanização. Por isso, o investimento em todos os seus aparatos e instituições se tornou necessário.

É preciso considerar também a influência de artistas estrangeiros que migraram para o país durante e depois da Segunda Guerra Mundial tais como o próprio Waldemar Cordeiro (veio da Itália, embora seu pai fosse brasileiro, chegou ao Brasil em 1946), Kasmer Féjer (Húngaro de origem, viveu em São Paulo entre 1949 e 1970), Heinz Kuhn (Alemão que veio para São Paulo em 1950), Leopoldo Haar (Polonês que já havia imigrado para a Itália e chegou ao Brasil em 1946) e, ainda, de brasileiros que moraram

ou receberam bolsas viagem para países europeus e retornaram tais como Geraldo de Barros (que conheceu a Escola de Ulm na Alemanha em 1951), Alexandre Wollner (ingressou na Hochschule für Gestaltung em Ulm em 1954), Abraham Palatinik (estudou em Tel Aviv e retornou ao Brasil em 1948)⁹⁶, o que veio fortalecer a rede de relações que se travou em torno da questão da arte de vanguarda.

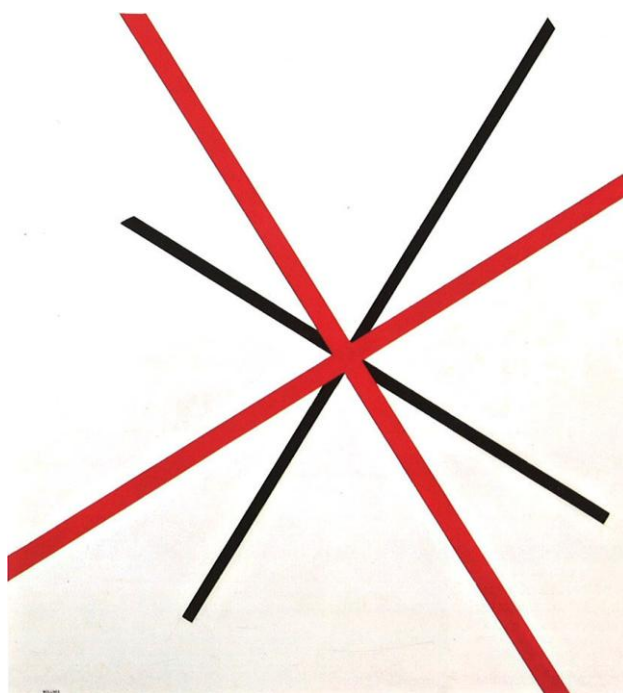


Figura 8 Alexandre Wollner “Sem título”, c.1953.
Coleção do artista

⁹⁶ Os dados biográficos dos artistas constam em: AMARAL, Aracy Abreu *Projeto Construtivo na arte: 1950-1962*. Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna; São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1977.

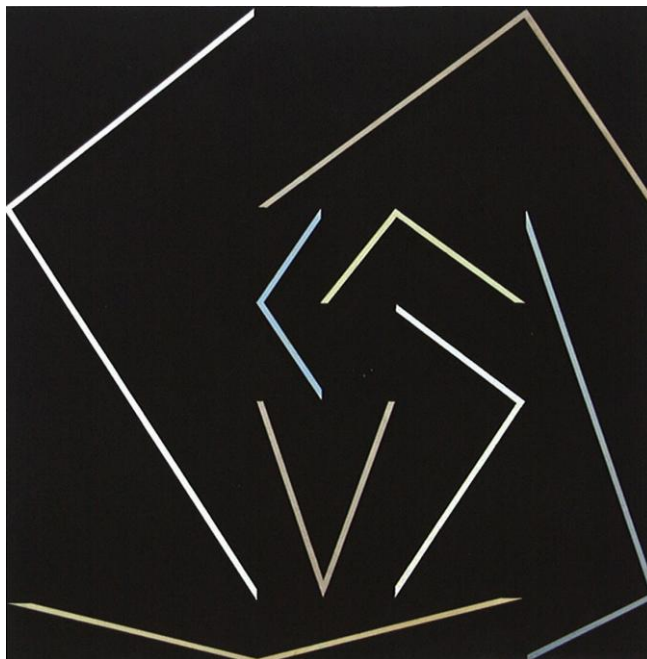


Figura 9 Alexandre Wolner “Sem título”, s.d..
Coleção Heitor Manarini

De qualquer maneira a questão da institucionalização da arte para as vanguardas nacionais apresenta-se de maneira bastante distinta. As instituições museológicas tiveram papel de destaque como mediadores culturais ativos e com poder de influência decisiva no processo de divulgação da arte e, muitas vezes, na sedimentação de valores artísticos. Embora houvesse críticas, a favor ou contra a criação de museus de arte moderna e em relação a própria arte moderna, nunca se colocou em xeque a ação institucional museológica enquanto tal. Como vimos, alguns intelectuais como Sergio Milliet encabeçam movimentos pela criação de um museu de arte moderna em São Paulo. Em 4 de março de 1948, com a Fundação de Arte Moderna já criada, Milliet, em sua coluna do jornal O Estado de São Paulo, afirma que quando Nelson Rockefeller esteve em São Paulo, tentou em vão e para vergonha nossa, doar os quadros que trazia pois não havia a quem doar, ou seja, a um museu de arte moderna. No entanto, afirma que já se vinha trabalhando nisso e que Francisco Matarazzo Sobrinho pôs mãos a obra.

Diz Milliet (1984):

Tão simpática e corajosa iniciativa tinha que despertar a atenção de todos e achar quem lhe viesse ao encontro. [...] Juntando-se a Fundação Armando Pentead e ao Museu dos Diários, aquela à espera de regulamentação e este em funcionamento, teremos uma posição privilegiada na América do Sul. E será de justiça, pois aqui vive obscuramente um grupo de pintores de grande valor e que até hoje

trabalhou sem despertar maior curiosidade numa elite econômica atenta quase exclusivamente a arte dos salões oficiais, ao mais vulgar academismo.⁹⁷

No seu contraponto, a crítica a arte moderna em alguns momentos era semelhante àquela contra a criação dos museus de arte moderna. Curiosamente, a revista *Habitat* publicada pelo Museu de Arte de São Paulo era um dos veículos que criticava os museus de arte moderna, especialmente as subvenções públicas para tais iniciativas. Na sua 3ª edição de 1951, na seção “Crônicas de Alencastro” (*Habitat* 4, 1951, p.87), na qual os editores sob pseudônimo respondiam aos leitores, aparece o seguinte comentário:

S.T., o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro – observa o Sr. – está a espera de um Nelson Rockefeller que levante seu destino financeiro. Lembre que os museus de arte assim chamada moderna, forma epidêmica do diletantismo museográfico (*sic*), não necessita de grandes meios financeiros, mas somente de pessoas capacíssimas. Em geral, uma dessas instituições pode funcionar com um empregado por cada mil metros quadrados [...]. São – é evidente – necessários os mecenas, os doadores de obras. Temos certeza que, se no Rio houvesse uma instituição viva e ativa, com belas obras modernas seriam doadas num mês, e nós conhecemos pessoas prestes a satisfazer esse prazer íntimo, isto é, o de doar um quadro de um contemporâneo que, no fim das contas, vale alguns contos.

Os movimentos concreto e neoconcreto possuem características que reúnem um fazer de cunho acentuadamente intelectual, mas, ao mesmo tempo, estão imersos na ideologia moderna de cultura, que propõe a arte como o meio integrador das mais variadas formas de produção econômica, cultural e social. Do ponto de vista de sua inserção tanto nas questões propriamente artísticas quanto na sua relação com os meios de divulgação, pode-se verificar como uma ação de vanguarda permitiu que tais questões fossem reveladas. Assim, no Brasil, tratava-se tanto de um processo de ruptura, como da criação e fortalecimento de canais que pudessem expressar as novas possibilidades de uma “experiência comum”. Nesse sentido, as instituições adquiriram importância como canais de divulgação e de conhecimento sobre novas possibilidades sensíveis.

Assim, cabe analisar a ação artística propriamente dita naquilo em que as vanguardas construtivas elaboraram como um discurso de ruptura, mas que, ao mesmo

⁹⁷ MILLIET, Sergio. O museu de arte moderna. In: **O Estado de São Paulo**. 4 mar. 1948. Arquivo Histórico Wanda Svevo – Bienal de São Paulo.

tempo, revelam as particularidades de uma estrutura frágil, tanto da arte como instituição, como da própria maneira como a modernidade se constituiu no país.

Na medida em que foram revestidos de respaldo cultural e social, com base no interesse de uma parcela da intelectualidade (Sérgio Milliet, Lourival Gomes Machado, Mário Pedrosa e outros) e dos artistas modernos (independente de suas opções estéticas ligadas às vanguardas internacionais ou voltadas para a questão da busca de uma visualidade brasileira) que viam em tal iniciativa a possibilidade de ampliar seus espaços de exposição, os museus de arte moderna atuaram fortemente na criação de um ambiente propício para a discussão de uma nova forma de sensibilidade que derivava em expressões plásticas inéditas.

As vanguardas construtivas utilizam-se largamente dos meios de comunicação de massa para divulgação de seus embates e princípios – jornais e revistas – tais como as vanguardas europeias e, também, a vanguarda de 1922. Por outro lado, irão, também, participar do universo institucional de maneira intensa. Assim, podemos dizer que as vanguardas modernas brasileiras contestaram os antigos valores da arte, mas não o universo burguês no qual foram gestadas e circulavam, em especial, a crítica ao museu ou ao mercado de arte não se colocava como uma questão a ser debatida. Pelo contrário, se considerarmos, como sugeriu Fabris (1994, p.18), que “a vanguarda é uma das possíveis funções da modernidade do século XX”, então ela se potencializa, sobretudo, no ambiente burguês, ainda que como forma de contestação.

Para avaliar tais distinções entre as vanguardas europeias e as vanguardas construtivas brasileiras, podemos considerar ainda o papel inovador que teve a Semana de Arte Moderna de 1922 e que não descartamos como marco introdutório das discussões sobre uma atuação de vanguarda no país, tampouco o olhar e a preocupação daqueles modernistas com o que ocorria em outros centros culturais e artísticos mundiais. No entanto, naquele primeiro momento, o modernismo brasileiro nas artes demarca o que seria uma “volta para o interior”, ou a recuperação do “verdadeiro” Brasil em oposição às influências que negavam a brasilidade e suas formas de expressão mais espontâneas. Mais uma vez, Fabris, ao destacar diferenças fundamentais entre as vanguardas europeias do começo do século XX e o modernismo brasileiro de 1922, também nos indica seus limites em relação às vanguardas construtivas das décadas de 1940 e 1950.

A autora (FABRIS, 1995, p.15) afirma, que

[...] longe de participar do debate entre uma visão construtiva e um discurso centrado na subjetividade, típico das vanguardas europeias, o olhar modernista brasileiro se constrói como uma entidade híbrida, miscigenada, que concilia e mistura elementos diversos, na impossibilidade de tomar partido por um ou outro vetor. Os limites da modernidade artística brasileira residem, sobretudo, na questão da brasilidade, que praticamente impunha aos nossos artistas aquilo que a modernidade europeia desde Manet repudiava – o primado do tema, a sujeição da pintura ao assunto. Para reencontrar, abraçar ou mesmo projetar o Brasil, era necessário, indispensável, dar-lhe um rosto, uma feição.

Face às conquistas das vanguardas modernas de 1922, os movimentos concretos e neoconcretos surgem como mais uma forma de ruptura. Alfredo Bosi (1994) cunha o termo “vanguardas enraizadas” para caracterizar a atuação do grupo modernista. O autor vê naquele momento, a construção de um projeto estético que encontra tanto os temas, como os materiais, formas, mas, sobretudo, o *ethos* que dá forma ao trabalho de invenção.

Conquistados tais objetivos, a arte brasileira se volta, a partir dos anos 1950, para uma visão construtiva de viés internacional por meio dos movimentos concreto e, em menor grau, neoconcreto. Ronaldo Brito (1985 apud FABRIS, 1995, p.14) afirma que é na vanguarda construtiva que se encontram, de fato, uma prática e uma teoria artísticas realmente modernas. Para o autor⁹⁸ “a arte moderna, [...] é um processo análogo àquele da ciência, que começa com a negação do espaço perspético e prossegue com uma “interrogação sobre a natureza da relação quadro-realidade”.

Os espaços de exposição nos museus de arte moderna representaram, naquele momento, um canal de expressão que lhes era negado nos salões e museus tradicionais, justamente porque se tratava de uma ruptura, de uma atitude revolucionária em relação a uma prática artística que perdurava.

Nesse ponto, pensamos que é necessário entender quais as particularidades da relação entre arte e as condições socioeconômicas e políticas nas quais ela se desenvolve e floresce para compreender os diferentes impactos que causa e, por outro lado, o foco de contestação que se estabelece. Rancière (2005, p.7), ao discutir sobre a estreita relação entre arte e política desenvolveu o conceito de “partilha do sensível”. O autor concede ao termo “partilha” dois significados, que define como a participação em

⁹⁸ BRITO, R. **Neoconcretismo: Vértice e Ruptura do Projeto Construtivo Brasileiro**. Rio de Janeiro, Funarte, 1985.

um conjunto comum e, inversamente, a separação, a distribuição em quinhões. Uma partilha do sensível é, portanto, o modo como se determina no sensível a relação entre um conjunto comum compartilhado e a divisão de partes exclusivas. Rancière lança mão de tal conceito para analisar a relação da arte e as “práticas estéticas” como formas de sua visibilidade e, portanto, “[...] intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade.” O autor (RANCIÈRE, 2005, p.21-23) ainda ressalta que

[...] o discurso modernista apresenta a revolução pictural abstrata como a descoberta pela pintura de seu “medium” próprio: a superfície bidimensional. A revogação da ilusão perspectivista da terceira dimensão devolveria à pintura o domínio da sua superfície própria. Mas precisamente essa superfície não tem nada de “própria.” Uma “superfície” não é simplesmente uma composição geométrica de linhas. É uma forma de partilha do sensível. [...] É [...] na mudança do discurso sobre o quadro, mas também nos entrelaces da tipografia, do cartaz e das artes decorativas que se prepara uma boa parte da “revolução anti-representativa” da pintura. Esta pintura, tão mal denominada abstrata e pretensamente reconduzida a seu médium próprio, é parte integrante de uma visão de conjunto de um novo homem, habitante de novos edifícios, cercado de objetos diferentes. [...] E sua “pureza” anti-representativa inscreve-se num contexto de entrelaçamento da arte pura e da arte aplicada, que lhe confere uma significação política. [...] É [...] na interface criada entre “suportes” diferentes [...] que se forma essa “novidade” que vai ligar o artista, que abole a figuração, ao revolucionário inventor da vida nova.” Essa interface é política porque revoga a dupla política inerente à lógica representativa. [...] É assim que o “plano” da superfície dos signos pintados, essa forma de partilha igualitária do sensível estigmatizada por Platão, intervém ao mesmo tempo como princípio de revolução “formal” de uma arte e princípio de re-partição política da experiência comum.

Aplicando as considerações acima agora para o ambiente nacional, podemos dizer que os artistas de vanguarda construtiva tinham consciência de seu papel político, sobretudo no que respeita à revolução formal que se processava por meio das linguagens construtivas por um lado e, por outro, a revisão das maneiras como se dá a experiência comum. Essa inferência é possível porque o processo revolucionário se inscreve a partir do interior da obra, ou seja, no tratamento do próprio espaço pictórico. Ao negar um tipo específico de visualidade, negavam-se, também, as formas sociais que permitiram sua expansão.

Por outro lado, a institucionalização tardia via colecionismo – e ainda não sistemática – dessas manifestações pode ser reveladora, não apenas do impacto da ação de vanguarda, mas, por outro lado, podemos supor que, ao menos nos momentos de

gênese, as próprias instituições podiam intuir sobre o grau de questionamento que tal arte indicava. Isso não quer dizer que os museus não tenham colecionado obras de artistas das vanguardas construtivas, mas não chegaram a formar núcleos. Tomamos como exemplo, apenas a coleção de arte construtiva brasileira do Museu de Arte Moderna de São Paulo formada por doação ou aquisição pelo museu até 1963, ano de seu fechamento. Foram contabilizados apenas nove artistas representados na coleção: Luis Sacilotto, Alexander Wollner, Felícia Leirner, Hermelindo Fiaminghi, Maurício Nogueira Lima, Ligia Clark, Cícero Dias, Milton Dacosta e Maria Martins. Após a criação do Museu de Arte Contemporânea da USP, apenas Mary Vieira e Waldemar Cordeiro foram incorporados em 1966. Outros artistas tais como Abraham Palatinik, Geraldo de Barros, Hércules Barsotti, Lothar Charoux, Waldemar Cordeiro, Hélio Oiticica, foram incorporados de maneira esparsa e, na sua maioria ao longo dos anos 1980⁹⁹. No que tange a característica utilizada por Piglia para identificar as vanguardas, como uma oposição “ao gosto da maioria e ao saber submetido ao consenso” (Piglia, 2009, 104), podemos reconhecer alguns exemplos de tal ação no meio artístico nacional. Em um ambiente em que poderiam ser encontrados desde os artistas ligados às escolas mais tradicionais, os artistas proletários e as ações por meio de grupos constituídos ao longo das décadas de 1930 e 1940, o envolvimento direto dos artistas com a gestão da arte e com os meios de divulgação já era habitual. No entanto, o que torna os debates distintos, a partir da expansão das vertentes construtivas depois da 1ª Bienal de São Paulo, é a sua polarização entre os próprios artistas que, curiosamente, viam nessa manifestação, um conluio entre os artistas concretistas e as instituições de arte, por mais que as mesmas se preocupassem em afirmar que não se tratava de privilégios para qualquer tipo de tendência.

Ainda antes de polarizar a questão em relação aos concretistas, Paulo Mendes de Almeida (1976, p.210) aborda essa questão ao lembrar dos embates que se travaram a partir da exposição inaugural do MAM/SP “Do Figurativismo ao Abstracionismo”. Diz o autor que é

[...] curioso é assinalar a imputação de sectarismo feita à sua direção [do museu], mesmo porque não se constituía ela um pronunciamento isolado, ou pelo menos a suspeita de uma única pessoa, [...]. Havia efetivamente, àquele tempo, um zunzum

⁹⁹ Disponível em: <<http://www.mac.usp.br/mac/acervo/frames.asp?menu=1>>. Acesso em: 4 abr. 2011.

generalizado nesse sentido, certo persistente falatório que, aos poucos engrossando, não deixou de causar inquietações aos dirigentes da sociedade. Tanto é assim que, à data mesma da inauguração oficial, sentiu-se a “Comissão Executiva” na obrigação de expedir um comunicado, esclarecendo os fatos e procurando obviar os prejuízos de errôneas interpretações de sua posição [...].¹⁰⁰

A necessidade de elaboração de uma nota pública é outro sintoma dessa disputa que também se utilizou da imprensa como veículo de expressão de ambos os lados. Em artigo da Tribuna da Imprensa de 26 de dezembro de 1953, ao afirmar que a nova Bienal é incomparável à primeira seja em número de participantes como na qualidade das obras expostas, o articulista destaca tal qualidade com base em uma presença superior de figurativos em relação aos abstratos.

Alguns anos mais tarde, a disputa persiste. Em matéria publicada em 1957¹⁰¹, sob o título “IV Bienal” (revista sem identificação), o articulista trata da decisão do júri de seleção em desclassificar artistas, inclusive premiados, e cita vários, dentre eles, Danilo di Prete, qualificado, segundo a revista como “herói da I Bienal” e “enquanto isso – alegam os “desclassificados” – quase desconhecidos como Willys de Castro, tiveram plena aceitação dos seus trabalhos.” De acordo com o artigo, o júri – Lívio Abramo e José Geraldo Vieira, escolhidos pelos artistas e Armando Ferrari, Flávio de Aquino e Lourival Gomes Machado, nomeados pelo MAM/SP – fez um “relatório-bomba” ao afirmar-se ter escolhido as obras que merecessem integrar um conjunto representativo do melhor que há na produção artística do Brasil. Diz o repórter que o júri é suspeito de favorecer o concretismo e cita uma frase irônica de Rubem Braga para

¹⁰⁰ A nota do Comissão Executiva do MAM/SP justificou-se da seguinte forma: “A exposição com a qual o Museu de Arte Moderna de São Paulo abre suas portas ao público não tem a intenção de favorecer uma ou outra tendência da arte contemporânea em prejuízo das demais. O Museu de Arte Moderna visa, antes de tudo, à qualidade das obras expostas, independentemente das escolas que representam. Entretanto, cabendo a um Museu de Arte Moderna informar o público, não apenas sobre a Arte contemporânea menos discutida, mas sobre as produções artísticas mais atuais – mesmo naquilo que, à primeira vista, podem estas apresentar de desconcertante – pareceu-nos que o Museu poderia legitimamente, na sua primeira grande exposição, expor, lado a lado, as obras pertencentes às duas tendências da plástica mais renovadoras de hoje em dia. [...]. Dentro dos limites que lhe foram designados, a nossa exposição está longe de ser tão completa como seria de esperar em tempos normais. As dificuldades atualmente reinantes nas relações e transportes internacionais foram os motivos pelos quais tivemos que limitar-nos principalmente à Escola de Paris. Contudo, tal como é, nossa exposição é digna de figurar ao lado das melhores organizadas durante os últimos anos, nos centros artísticos internacionais mais exigentes. Basta consultar a lista de nossos expositores. As obras foram escolhidas entre as mais importantes e representativas de cada artista, às vezes mesmo entre as mais raras. [...]” (ALMEIDA, 1976, p. 210)

¹⁰¹ Trata-se de um documento que faz parte do arquivo pessoal de Willys de Castro, depositado no Instituto de Arte Contemporânea e, portanto, coletado pelo artista sem preocupação com a identificação da revista onde matéria foi publicada. Revista sem identificação, sem numeração de páginas, *IV Bienal*. “Desclassificados” muitos medalhões. Sem data. O documento é identificado pelo código WIL2/22 a,b.

defini-lo (“... é a arte de pintar pequenos quadriláteros coloridos no lugar de mulher e banana.”). O artigo segue afirmando que “a vanguarda dos “desclassificados”¹⁰²” solicitou uma conferência com o Presidente do MAM exigindo a anulação da decisão do júri. Em tal conferência, ocorrida no bar do MAM/SP, Ciccilo afirmou que não entendia de arte, o que o isentava de ser acusado de favoritismo. Flávio de Carvalho, franco opositor dos concretistas, comandou os protestos e Ciccilo afirmou que a decisão do júri era soberana lembrando-os, também, que todos haviam assinado um documento em que concordavam com a decisão do júri¹⁰³. Mário Pedrosa, a quem Ciccillo solicitou ajuda, afirmou que os concretistas foram beneficiados, mas não admitiu que o júri agiu de má-fé. Waldemar Cordeiro reforçou essa posição dizendo que vários expoentes do seu grupo também ficaram fora da Mostra. Para Flávio de Carvalho foi uma estratégia só para despistar. Felícia Leirner, também eliminada pelo júri foi lembrada pelo articulista por seu marido Isai Leirner, um dos patrocinadores da Bienal. A artista sugeriu que o caso fosse encerrado, pois esse episódio estaria causando um grande desgosto ao Ciccillo. Segundo o artigo, seu apelo foi ignorado e, aos berros, foram feitos pedidos intervenção federal, escalação de júri estrangeiro e a criação de um salão paralelo à Bienal com obras dos “desclassificados”. O jornalista afirmou que esse debate “foi o início de uma série interminável de acontecimentos que agitaram São Paulo e todo o mundo artístico nacional.” Com o final desse encontro, ficou agendada uma reunião posterior para repensar os rumos da Bienal.

Em 25 de maio de 1957 no jornal *O Estado de São Paulo*, em um extenso artigo trata da reunião dos artistas plásticos no auditório o Museu de Arte Moderna de São Paulo. Embora a liderança do protesto tenha cabido a Flávio de Carvalho, a reunião *a posteriori* foi coordenada por Waldemar Cordeiro, presidente da União dos Artistas Plásticos. Com o intuito de protestar e propor opções para resolver a crise, além dos artistas estavam presentes Francisco Matarazzo Sobrinho, Wolfgang Pfeiffer, Diretor do MAM/SP e o crítico Mário Pedrosa. Durante a reunião, mais uma vez Flávio de Carvalho afirmou que “houve um complot do júri, mancomunado com o Museu, para entregar a Bienal aos concretistas.” Sua afirmação provocou protestos dos presentes inclusive, segundo o articulista, “do pintor concretista Waldemar Cordeiro, um dos que mais exaltadamente atacava os membros do júri. A certa altura disse que o Museu

¹⁰² Essa vanguarda dos desclassificados não corresponde aos artistas construtivos, pelo contrário, mas aqueles que tiveram suas obras rejeitadas, de várias tendências.

¹⁰³ LINGUANOTTO, Daniel. **12 km de briga**. s/d, p. 56-57.

“criou artistas burocraticamente famosos.” O articulista observou que, em certos momentos, a impressão era a de que os reclamantes perderam-se em ataques mútuos, concretistas investindo contra figurativistas e vice-versa. Na reunião foi deliberada uma súmula de reivindicações a serem aplicadas “em longo prazo”. Dela constavam os seguintes pontos: 1) Os integrantes do júri das Bienais deveriam ser eleitos pelos artistas na totalidade; 2) Os três elementos mais votados fariam parte, automaticamente, do júri de premiação; 3) Modificação dos estatutos do MAM/SP de forma que permitisse a escolha, pelos artistas, dos membros do Conselho Artístico e sua regulamentação; 4) Participação considerável dos artistas na escolha da Diretoria Executiva do Museu. No artigo citado o articulista ainda lembrou que o caso dos “desclassificados” persistiu e, para resolvê-lo, Ciccillo se propôs a ajudá-los na organização de um Salão de Recusados, o que foi entendido por eles como humilhante¹⁰⁴.

O debate seguiu por algumas semanas na imprensa e, mesmo dentre os “inconformados” havia uma dissensão: o grupo de Waldemar Cordeiro não era o mesmo de Flávio de Carvalho. Os argumentos de Cordeiro, embora incisivos, não eram radicais. Ele reitera que

[...] se a diretoria do museu concordar em que o júri deve ser escolhido *in totum* pelos artistas, em que os estatutos do museu devem ser reformulados porque têm lacunas, e em que os artistas não participam – como deviam participar – dos processos de escolha dos diretores do museu, estará implicitamente, ratificando os nossos protestos no sentido de que os preparativos dessa Bienal levam consigo algo de errado. Daí para frente tudo será mais fácil¹⁰⁵.

Tais argumentos que reforçam os museus como campo de legitimidade cultural, foram rapidamente percebidos por Francisco Matarazzo que encerrou a crise diminuindo o papel reivindicador dos artistas. Ao fazê-lo, afastou-os um pouco mais das questões de gestão da arte. Em artigo do jornal Folha da Noite, de 11 de junho de 1957, registra-se que Matarazzo, dirigindo-se diretamente aos artistas declara que achou muito bom o movimento que encabeçaram porque ele serviu para dar mostra de que a arte no Brasil está bem viva. Ao afirmar que não houve excessos imperdoáveis e que o debate, seja ele violento ou frouxo, é próprio da cultura arrematou dizendo que “nem cheguei, no fim de tudo a levar um bofetão... Acho, entretanto que tudo já passou. Vocês

¹⁰⁴ Cf.: O ESTADO DE SÃO PAULO **Confundem-se os artistas na crítica ao júri da IV Bienal**. 25 mai. 1957. Arquivo Histórico Wanda Svevo – Bienal de São Paulo.

¹⁰⁵ Cf.: FOLHA DA TARDE **Acomodam-se aos poucos os artistas plásticos**. 1 jun. 1957. Arquivo Histórico Wanda Svevo – Bienal de São Paulo.

continuam a ser minhas crianças loiras, de grandes olhos azuis e cachos a cair nos ombros. Tratem agora de trabalhar e preparar-se melhor para a V Bienal. Quanto à IV Bienal nada irá deter a sua realização [...]”¹⁰⁶

O caráter conciliatório buscado pelos artistas durante os debates, ainda que acalorados, e a falta de consenso dado pela disputa entre artistas que os dividia entre figurativos e abstratos – na verdade, concretos – permitiu uma atitude bastante irônica da parte de Matarazzo que, ao final, saiu fortalecido como mecenas bem como o museu que representava seus interesses.

Esse exemplo nos mostra que, de certa forma, havia a intenção das vanguardas em utilizar as próprias estruturas, nesse caso, não para destruí-las, como sugeriu Piglia, mas para lhes dar um uso diferenciado, requalificando-as. Os protestos, no entanto, não se dirigiram contra a instituição, mas contra a forma pela qual funcionavam ao criticar a maneira como os trabalhos do júri foram conduzidos.

Na pauta de reivindicações dos artistas, pode-se perceber o quanto estavam interessados no cotidiano institucional ao exigir não apenas participação no júri de seleção e premiação da Bienal, como também assento junto ao Conselho Artístico do museu.

Por outro lado, outro episódio desencadeado pelos debates parece bastante sintomático. É de se observar a inversão que se dá quando da oferta conciliadora de Matarazzo para a realização de um Salão dos Recusados, a ser instalado ao lado da IV Bienal. A iniciativa de tal salão partiu do Presidente do MAM/SP, o que de fato, subverte a própria ideia de “recusados” já que, em geral, seu surgimento se deu em um contexto no qual eram feitos para que o público tivesse a oportunidade de, ao colocar em confronto a oficialidade com a clandestinidade, pudesse tomar noção de novos valores artísticos e, portanto, não poderiam ser patrocinados por via oficial. No entanto, a discussão que se deu entre os artistas nacionais recusados na IV Bienal não resvalou esse aspecto. O que gerou o sentido de humilhação apontado pelo jornalista foi a possibilidade de que alguns artistas não apenas fossem, como deveriam ser recusados também para esse salão. Ou seja, de acordo com possíveis critérios discutidos por eles haveria outro processo de escolha para participação no salão dos recusados. Assim, os

¹⁰⁶ Cf.: FOLHA DA NOITE. **Periga a realização do “Salão dos Recusados” da IV Bienal.** 11 jun. 1957. Arquivo Histórico Wanda Svevo – Bienal de São Paulo

artistas reproduziram a hierarquia contra a qual se debatiam. Nesse caso, terminaram por fazer a melhor opção ao não realizá-lo.

Retomando Piglia (2009, p.104), o autor considera que

[...] a vanguarda como uma resposta política própria, específica, ao liberalismo e aos procedimentos de construção do poder político e cultural nele implícitos, uma resposta às ideias de consenso e pacto como garantias do funcionamento social, de visibilidade do espaço público, de representação, de representação e maioria como formas de legitimidade. A vanguarda questionaria tais noções com sua política de intervenção localizada, com sua percepção conspiratória da lógica cultural e da produção do poder como guerra de posições.

Podemos inferir, com base em tais afirmações, que a questão do complô fez parte da proposta da vanguarda nacional, ainda que parcialmente, por meio dos movimentos concreto e neoconcreto, através de uma ação que trazia para a arte brasileira uma elaboração artística conceitual, baseada em uma ética nova, embora não tivesse como pauta reivindicações básicas das vanguardas internacionais, tais como o questionamento da arte como instituição e sua forma de relacionamento com o circuito artístico. Esse estado de coisas pode ser justificado pela própria incipiência do sistema que se formava naquela ocasião.

Dessa forma, a questão artística focada na sua produção preponderaria no discurso da arte, ao mesmo tempo em que permitiria um olhar para o novo. Nesse caso, a questão estética teria a capacidade de alavancar novas formas de se relacionar socialmente por meio do estímulo à própria sociedade no seu autorreconhecimento como produtora, ao ponto de rever a fragmentação e a distância da produção industrial. No entanto, não se trata de propor novas formas de produção ou uma revisão do sistema liberal imposto pelo capitalismo, mas ao contrário, ao participar dele, rever parcela de suas práticas.

Nesse sentido, Amaral (1987, p.6) afirma que

[...] bem típica da personalidade “dividida” do artista é o fato que vemos, bem freqüente contemporaneamente, artistas que realizam uma obra “hermética”, de difícil acesso, salvo para uns poucos iniciados, paralelamente a seu interesse pela causa social (como foi o caso, entre nós, de Waldemar Cordeiro, ou na Argentina, de um Le Parc, [...]) e cujos pronunciamentos são decididamente militantes), exemplares daqueles artistas descritos por Rosenberg, que contribuem para causas sociais, embora seus trabalhos não contenham qualquer traço de nenhum tema social.

Os movimentos concreto e neoconcreto se situam em um tipo de discussão poética que, a partir de uma abordagem contemporânea, ficam no limiar que desloca, definitivamente, a produção artística e sua avaliação crítica de um campo específico, relacionado com as artes plásticas, para alcançar as relações sociais e políticas. Na verdade, não se trata de uma novidade. Ao longo de vários momentos de ruptura na História da Arte é possível mapear produções que dialogam e criticam a sociedade.

No entanto, os movimentos concreto e neoconcreto, ao proporem uma discussão de densidade conceitual – do ponto de vista estético – e de um compromisso social moderno, enxergam-se como agentes transformadores das relações e da proposição de uma nova sensibilidade. Ainda preponderam as discussões sobre forma e conteúdo às quais poderiam – ou deveriam – seguir transformações sociais relevantes. Ambos alavancaram uma discussão baseada nos exemplos das vanguardas que os antecederam e seus próprios porta-vozes protagonizaram debates de cunho político e ideológico com base em suas diferentes opções estéticas, buscando justificar suas opções e programas nos quais se envolveram, como aqueles que, de fato, poderiam ser os agentes transformadores do social a partir de uma visão moderna de cultura e sociedade.

Com base no que diz Amaral é nesse ponto que identificamos o que ela qualifica como a “personalidade ‘dividida’ do artista”. O próprio Ferreira Gullar, ao conceituar a produção neoconcreta em oposição à concreta, via como base dessa distinção uma questão de cunho ético que impediria a realização do ideal moderno via concretismo por uma rigidez estrutural na concepção das obras. Ao comentar sobre a arte neoconcreta Gullar (1985, p.245) afirma que

a percepção se faz no tempo. O que percebo é apreendido, selecionado e decifrado oportunamente, segundo o que percebi antes. O mundo fluiria docilmente através do meu corpo se, por baixo desse surdo murmúrio, eu não percebesse uma estranheza que me leva a pensar o mundo, a me situar nele individualmente. [...] É preciso pensar *espontaneamente* o mundo, integrar o pensamento no fluir, *pensar com o corpo*¹⁰⁷. A arte concreta, para se livrar da espontaneidade natural que nega o homem, extirpou das formas a casca alusiva que as tornava fáceis de apreender. Criou dificuldades à percepção, como toda arte o faz. Mas, desligando as formas da simbólica geral do corpo, chegou a um extremo em que o homem é negado também. A arte neoconcreta reconhece a necessidade de uma reintegração dessas formas num contexto de significações [...].

¹⁰⁷ Grifos do autor.

As considerações, por vezes paradoxais, de Ferreira Gullar denotam a tentativa de estabelecer uma linha de equilíbrio entre arte e política, ao passo que, Mario Pedrosa, ao fazer a defesa da proposta dos artistas concretos de São Paulo, destaca a qualidade da produção com base em uma teoria e uma configuração de preocupação preponderantemente estética, ainda que preocupada com o social.

Mario Pedrosa¹⁰⁸ (1951 apud ARANTES, 2000, p.179), ao ponderar sobre a atualidade do abstracionismo, afirma que

[...] qualquer opinião que se faça sobre as pesquisas da arte moderna, nas suas expressões mais ousadas, – e nos referimos especialmente aos adeptos do “abstracionismo” ou da arte dita concreta, uma coisa precisa ser assinalada: esses artistas não propõem, antes de tudo, uma visão do mundo que quer ser atualíssima. E que no mesmo se anteciparia aos nossos hábitos sentimentais e mentais de hoje, numa projeção de futuro. Com efeito, os pesquisadores da pura plástica, da visão dinâmica são o que há de mais contrário ao escapismo. Para eles a arte não é um mundo à parte, um refúgio à “torre de marfim”, à velha ilusão da “arte pela arte”. Ao contrário, eles se colocam com os dois pés solidamente fincados nas possibilidades do presente. O objetivo com que sonham é precisamente tirar dessas possibilidades de nossa época “neotécnica”, [...] uma arte que seja a cristalização do estado de cultura e de civilização a que o homem potencialmente atingiu.

É na pontuação desses argumentos que ambos os críticos – Mario Pedrosa e Ferreira Gullar – vão fortalecer seus pontos de vista de forma inversa: enquanto Ferreira Gullar utiliza uma plataforma ética para justificar opções estéticas, Mario Pedrosa defende a autonomia da arte como legitimadora da busca de transparência e de uma potencial transformação política. Assim, para os concretos identificados com os artistas de São Paulo, as discussões tinham foco em questões estéticas.

Portanto, parece-me que a proposta de Ricardo Piglia (2009, p.97) sobre a ‘Teoria do Complô’ na base de atuação das vanguardas ganha força e nuances de inserção no sistema das artes já que é por essa via que se poderia o “entender a lógica destrutiva do social.”

Nesse confronto ético proposto pelas vanguardas construtivas sobre o que deveria preponderar – a informação, o tema, para as poéticas figurativas face à especulação artística, propriamente plástica para os construtivos – notamos um desconforto, já que, ainda segundo Piglia (2009, p.97),

¹⁰⁸ Artigo publicado originalmente no jornal **Tribuna da Imprensa** em 03 de novembro de 1951.

[...] o excesso de informação produz um efeito paradoxal, o que não se sabe passa a ser a chave da notícia. O que não se sabe, em um mundo onde tudo se sabe, obriga a buscar a chave escondida que permita decifrar a realidade. Se a crise da experiência, situada por Walter Benjamin na Primeira Guerra Mundial, foi deslocada (embora não resolvida), talvez seja devido à presença crescente da ideia de complô nas relações entre informação e experiência. A paranoia, antes de se tornar clínica, é uma saída para a crise do sentido.

Os artistas concretos preconizavam uma arte engajada socialmente com base em uma teoria, na busca da objetividade e marcada por uma intenção, mas também do conhecimento, da inteligência, da objetividade e da intencionalidade. A arte concreta interessa-se pela produção industrial e por uma participação social com vistas à transformação da sociedade. Por sua vez, o neoconcreto era oposto à ideia de uma arte considerada mecanicista, resultado de aplicação de fórmulas e valorizava dados considerados subjetivos como a intuição e participação ativa do espectador para que a obra de arte se completasse enquanto tal.

Além das evidentes divergências políticas entre os grupos, suas opções estéticas acompanharam debates internacionais, em que conviviam as visões que buscavam uma arte de caráter universal em oposição às pesquisas neoconcretas ainda vinculadas a uma ideia de nacionalismo. Instalou-se entre os grupos um conflito entre a questão do indivíduo – nesse caso, reafirmando um determinado papel do artista – e o universal por meio do qual a arte instala uma tensão, colocando em debate a própria arte e seu papel na sociedade capitalista. Uma nova forma de participação do artista na sociedade é preconizada pelos artistas construtivos, que assumem um papel pedagógico de instrução e compartilhamento de valores que romperiam com o individual propondo novas formas de sociabilidade.

Até o final da década de 1950, várias mudanças éticas e estéticas forçaram uma revisão de valores entre os artistas. Alguns mantêm suas convicções estéticas e éticas, mas acrescidas de novos olhares e de um meio ambiente que também se transforma.



Figura 10 Waldemar Cordeiro “Estrutura Determinada e Determinante”, 1964. Coleção Saul e Sabrina Libman

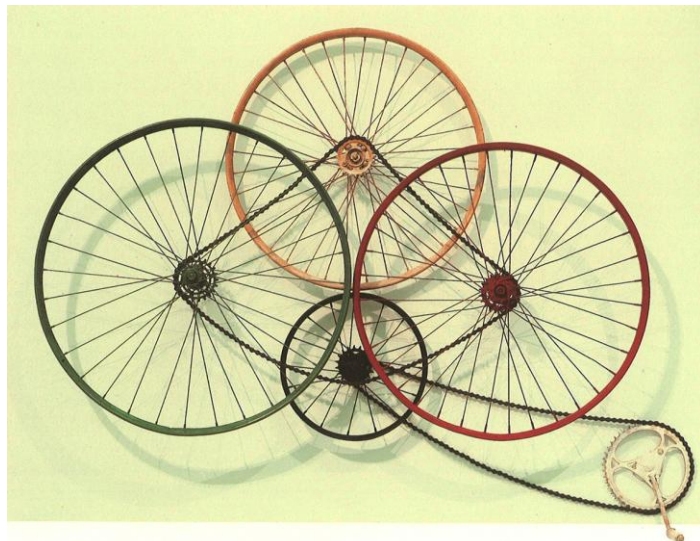


Figura 11 Waldemar Cordeiro “Contra o naturalismo fisiológico”, 1965. Coleção Família Cordeiro

A ação artística foi muito fértil ao longo da década de 1950 e as linguagens construtivas conseguiram impor-se de maneira bastante ampla. Tal situação perdura até a primeira metade dos anos 1960, quando, além das revisões críticas, outras formas sensíveis apontam para um novo posicionamento dos artistas. Muitos deles, engajados politicamente – como o próprio Waldemar Cordeiro – travavam disputas, principalmente no âmbito do Partido Comunista que pregava princípios estéticos que preconizavam uma função social da arte. Nesse sentido, as linguagens das vanguardas não seriam adequadas aos projetos políticos de determinada parcela da esquerda. Essas discussões levaram, por exemplo, ao rompimento de Ferreira Gullar com os princípios da arte de vanguarda e sua adesão a uma arte engajada quando do seu vínculo com o Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC da UNE). Por sua vez, Waldemar Cordeiro, para manter seus princípios artísticos entra em choque com os grupos de esquerda. De acordo com Aracy Amaral (1987, p.253)

[...] para Cordeiro [...] a arte concreta era vista como uma possibilidade de integrar o artista no projeto social, como paisagista, desenhista industrial, artista gráfico, e não mais mero produtor de objetos de decoração para uma burguesia instalada ou emergente. [...] A dificuldade de comunicação da obra dos concretos e, conseqüentemente, de sua aceitação em geral não significam, automaticamente, sua contribuição revolucionária. Mas serviu para marcar a incompreensão de um meio que muitos dos participantes denominavam de retrógrado.

Mesmo atuando de forma incisiva e coerente, sua obra também sofre revisões e, a partir dos anos 1960 suas experiências incluem desde a vertente pop com a criação dos popcretos, até pesquisa com o uso de computadores.

O golpe militar de 1964 obrigou os artistas engajados na modificação da sociedade a reverem sua forma de ação política e estética. A arte de vanguarda toma, então, novos rumos, iniciando um novo período.

4.1 Willys de Castro: um protagonista fora do centro

A arte concreta, desde seus artistas pioneiros até os mais jovens, teve como proposta buscar a pureza das formas e sua expressão, dentro de um conceito específico de modernismo. Manteve, ainda, uma atitude de vanguarda, tendo o projeto construtivo como base de seus pressupostos. Assim, muitos artistas embarcaram em teorias

artísticas aplicadas à visualidade e conseguiram como resultado plástico desde um purismo quase lírico até repetições de fórmulas consagradas sem qualquer originalidade.

Waldemar Cordeiro, líder do movimento concreto, Ferreira Gullar, porta-voz dos neoconcretos, os poetas Décio Pignatari, Haroldo e Augusto de Campos, Lygia Clark e Hélio Oiticica têm trajetórias bastante ricas e reconhecidas. Os artistas concretos e neoconcretos brasileiros vêm tendo, ao longo do tempo, um interesse reiterado na sua participação no processo de modernização artística do país e na configuração de uma nova sensibilidade. Da mesma forma, muitas trajetórias indicam, como os próprios artistas preconizavam, uma inserção no universo da produção. Assim, apresentamos o percurso artístico de um dos protagonistas das vanguardas estéticas dos anos 1950, Willys de Castro.

Willys de Castro não inicia sua trajetória artística com uma tendência para a especulação abstrata, mas ainda sim, adere muito rapidamente à vertente concreta e, em função de seu trabalho em outras frentes, sobretudo como artista gráfico, passa a fazer parte do grupo neoconcreto. Entendemos, assim, que sua trajetória indica uma forma de inserção social que tipifica a ação artística do período e que segue de maneira coerente até o final de sua carreira. Ou seja, Willys de Castro não se resumiu a atuar apenas como artista plástico e poeta, mas procurou realizar uma série de atividades no âmbito da produção nas quais utilizava o mesmo raciocínio construtivo e o mesmo procedimento para a criação de suas obras. Sua preocupação não se dava como a de artistas que se engajaram politicamente. No entanto, era imbuído de um espírito universal moderno ao buscar integrar seu raciocínio plástico em atividades paralelas tais como sua produção gráfica. Esse aspecto pode, inclusive, justificar uma produção longamente gestada e participação irregular em exposições de artes plásticas.

Artista que assumia uma postura bastante discreta perante a mídia, mas com uma trajetória pontuada por uma extensa rede de relações artísticas, Willys de Castro foi participante ativo nas discussões sobre a arte construtiva. Ele se envolveu em muitos aspectos do fazer artístico, assumindo uma atitude que pode ser considerada tipicamente moderna, naquilo em que “moderno” podia significar naquele meio e naquele momento: pensou e produziu em artes plásticas, performáticas e visuais. Embora identificado como artista plástico foi também poeta, gestor cultural, curador, membro de júris em concursos e salões, galerista, empresário, editor, crítico, designer gráfico e realizador de padronagens para a indústria têxtil.

O artista preocupou-se em registrar seus interesses por meio da constituição de um arquivo pessoal. Como parte expressiva do material de seu arquivo¹⁰⁹ é formada pela coleção de recortes de jornais de grande circulação e revistas especializadas, temos a oportunidade de conhecer, por meio do debate do momento, uma parte importante da história da arte daquele período, observando como ela foi construída e tornada pública e retomada por críticos e historiadores.

Não se trata aqui de estabelecer uma biografia do artista, mas sim a partir da sua inserção em um contexto cultural e artístico específico, o das artes plásticas no contexto das vanguardas brasileiras dos anos 1950 – talvez uma “biografia contextualizada” – com o intuito de pensar novos olhares para a questão da arte e seu vínculo com o meio que permite sua expressão.

Willys de Castro sempre revelou muitos interesses em relação às suas pesquisas poéticas e grande domínio do *métier*. Definia-se como pintor, escultor e projetista gráfico. Personalidade de múltiplos interesses, em 1948 formou-se em Química. Esse aprendizado foi importante em seus estudos sobre as cores, ao realizar projetos gráficos e produzir obras plásticas. Em 1957, começou a realizar estudos de projetos gráficos para a Companhia Química Industrial CIL Fábrica de tintas, vernizes e esmaltes de São Paulo. Realizou para a empresa a elaboração do logotipo e de toda a comunicação visual publicada em revistas e jornais. Para tanto, Castro utilizou os mesmos princípios de composição utilizados em sua obra como artista plástico e poeta.

Embora afirmasse ser autodidata, Willys de Castro recebeu uma formação bastante ampla e aplicou muitos de seus conhecimentos em sua obra artística. Assim, em função dos seus estudos de piano, passou interessar-se pelo estudo da língua inglesa, visando traduzir músicas. Trabalhou com música, inclusive como compositor erudito por quase 10 anos, paralelamente ao seu trabalho como artista gráfico e pintor.

Junto com o artista neoconcreto Hércules Barsotti fundaram em 1954 o Estúdio de Projetos Gráficos que mantiveram ativamente durante 10 anos. Além desses interesses explícitos, realizou incursões intermitentes, porém profundas, em vários outros campos das artes em geral e se envolveu como intelectual e executor na criação

¹⁰⁹ As informações fornecidas nesse capítulo são extraídas dos documentos que constam do Arquivo Willys de Castro, depositado no Instituto de Arte Contemporânea. A curadoria desse arquivo foi feita por esta autora como resultado de Bolsa Vitae de Artes para pesquisa em artes visuais sobre o artista Willys de Castro. Cf: BOTTALLO, Marilúcia. **Inventário crítico de um arquivo Pluri e ativo**. São Paulo, Vitae Apoio à Cultura, Educação e Promoção Social, Bolsa Vitae de Artes, quatro volumes, n.p. 2004.

de grupos de trabalho, associações, conselhos, editoras, grupos musicais, poesia concreta, além de envolver em uma gama extensa de projetos diferenciados, tais como a criação de padronagens para a indústria têxtil.

Entre 1952 e 1957 a música fez parte de sua vida de forma relevante. Sempre envolvido em movimentos culturais e artísticos, Castro fazia concertos com o Movimento ARS NOVA compondo e cantando. Para o grupo, elaborou um dossiê de atividades no qual as relaciona no período entre 1954 e 1956. Nele, constam várias apresentações no Teatro de Arena no Museu de Arte (que supomos ser o MASP), no Teatro Brasileiro de Comédia, no auditório do Ministério de Educação e Cultura no Rio de Janeiro, além de palestras e do registro da criação de partituras de verbalização para poemas concretos.¹¹⁰

Figura 12 Willys de Castro. Partitura de verbalização para o poema “Um Movimento” de Décio Pignatari, 1957

Nessa fase, Willys de Castro compôs a peça *Policromos*, que foi apresentada pelo quarteto Haydn, em 1952, no Instituto Caetano de Campos junto a composições de Ernesto Kierski e Osvald Lacerda. Na coluna Música do jornal *Diário de São Paulo*, o maestro Hans Joachin Koellreutter comenta sobre a composição dos três autores que compunham um movimento chamado *Mobilização Musical da Juventude Brasileira*. Para Koellreutter, o quarteto de cordas que executou *Policromos* 1951 de Sousa Castro, foi a “prova de talento mais forte” pois,

[...] é trabalho interessante, de uma certa audácia e, principalmente, de espírito jovem, à procura de novos caminhos. Não é ainda obra realizada, mas sim, trabalho sincero, de personalidade criadora. Não

¹¹⁰ Dossiê *Propósitos e princípios do Ars Nova*, 1954. Depositado no Fundo Willys de Castro. Instituto de Arte Contemporânea.

satisfazem ainda a constituição estrutural e a solução formal, mas não há dúvida de que Souza Castro encontrará a necessária realização técnica de suas ideias.¹¹¹

Em 1953, compõe a música dodecafônica do espetáculo *O escriturário*, mimodrama de Luiz de Lima, ator português que trabalhou com Marcel Marceau e Étienne Decroux e introduziu esse gênero de espetáculo no Brasil. No mesmo ano, compõe música dodecafônica para a peça televisiva *O muro*, adaptação de Jean-Paul Sartre e direção de José Marques da Costa para o canal 5, TV Paulista, indicando seu interesse em relação às as novas mídias de comunicação de massa.

Em 1954, apresenta sua música “Toada” em programa musical com 12 compositores no Museu de Arte de São Paulo. Seu vínculo com a música e o teatro resultaram em um convite para dirigir o Departamento Musical do Teatro de Arena, criado por José Renato com o objetivo de promover estudos, debates e pequenos concertos de música moderna. Nesse momento, Willys de Castro experimentava novas maneiras de verbalizar poesias concretas.

Nesse ano ainda, foi co-fundador e participante do importante Movimento Ars Nova, em São Paulo. A ideia nasceu entre quatro alunos da Escola Livre de Música, fundada e dirigida por Hans-Joachim Koellreuter, que fez sua 1ª apresentação no grêmio Bela Bartók em 2 de outubro de 1954. O grupo ganhou corpo e se concretizou em manifesto lido pelo próprio Willys de Castro em 18 de novembro de 1954, data de lançamento oficial do Movimento. O manifesto, publicado no jornal Folha da Manhã de 28 de novembro de 1954, afirma que independente de grupos, tendências estéticas ou ideológicas o Movimento visa a música em suas mais altas manifestações. Apresenta as intenções do Ars Nova apoiado na busca do desenvolvimento e a difusão da cultura musical; na manutenção de contatos para realizar intercâmbios; na divulgação sem interesse comercial, dando preferência à música contemporânea em todas as suas formas e manifestações e as músicas medieval e renascentista; na realização de concertos, audições, espetáculos, conferências, procurando aceitar colaboração artística, intelectual, financeira ou moral. A nota também cita o nome dos integrantes¹¹².

¹¹¹ KOELLREUTTER, Hans Joachin. Mobilização musical da juventude brasileira. In: **Diário de São Paulo**. Coluna Música . 31 jul. 1952.

¹¹² São eles: Adriana Lys, Maria José de Carvalho, Mirtes Vagnotti, Shirley Dronsfield, Alfredo Alves, Amílcar Ribeiro Marques, Carlos Augusto de Araújo, Diogo Pacheco, Egon Lementy, Ronaldo Bologna, Willys de Castro, Leonardo Righi, Ney Salgado, Frederico Angelleri.

Em 1955, o Ars Nova dirigido pelo jovem maestro Diogo Pacheco, fez 26 apresentações divulgando compositores contemporâneos representativos. Lançou várias obras em 1ª audição, além de revalorizar cantatas do barroco, canções da renascença espanhola e francesa e partituras da Idade Média. Realizou um festival comemorativo de seu 1º aniversário apresentando poesia concreta. O Movimento era composto de um quarteto vocal misto, um quarteto feminino, um sexteto masculino e um madrigal com dez vozes mistas.

Willys de Castro participou do 1º recital de poesia concreta do país – anunciado por meio de propaganda jornalística como o “1º do mundo”¹¹³. – em 1957 no Teatro Brasileiro de Comédia com leitura de poemas concretos de Décio Pignatari, dos irmãos Augusto e Haroldo de Campos, Ferreira Gullar, Reynaldo Jardim, José Lino Grünwald e Ronaldo Azeredo. Nesse recital foram verbalizadas poesias extraídas do livro *Noigandres 3*. São de Willys de Castro as inéditas partituras de verbalização das poesias concretas que foram interpretadas pelo Movimento Ars Nova.

Diogo Pacheco, ao comentar sobre a apresentação do recital, afirma que a poesia concreta, bem como a música de vanguarda, não pode ser entendida por meio dos conceitos em vigor até então. Se a poesia concreta revoluciona a forma, transformando o conceito de poesia, então, sua verbalização reclama uma leitura nova. “Willys de Castro encontrou soluções excelentes para a leitura de poemas concretos. Na poesia *Salto* de Augusto de Campos, por exemplo, que deve ser dito por sete vozes, sendo três agudas, uma média e três graves, quando do conflito entre amor e morte que resulta na sua composição gráfica: sep ult um ulul lut tumultimo, Willys para auditivamente tornar compreensivo o conteúdo verbal desse (verso?), colocou cada palavra num timbre, ou voz diferente.”¹¹⁴

Nesse ponto, a arte concreta já conseguia mobilizar seus detratores. Uma matéria publicada no jornal *Folha da Tarde*, ilustrada com imagem de poemas de Ronaldo Azeredo e de Haroldo de Campos, apresenta o recital sob o título “Houve até propaganda de desinfetante no recital, ontem de poesia concreta”. De acordo com o articulista não identificado,

[...] o público escutava em silêncio o texto sobre “estrutura lógico-discursiva” quando explodiu uma bomba no palco do TBC, o que chocou a assistência que estava preparada para ver uma coisa nova:

¹¹³ O ESTADO DE SÃO PAULO. **Recital Concretista no Teatro Brasileiro de Comédia**. 3 jun. 1957.

¹¹⁴ PACHECO, Diogo. *Ala Arriba*, 1957, p. 16-17

poesia concreta declamada, algo que não parecia possível. Além da bomba, houve miado de gato, propaganda de desinfetante, bastante palmas, poucos e tímidos assobios, vaias acanhadas, gritos de “bravo” perguntas de “já acabou?” no começo da poesia. Os *ismos* imperam nas artes. O espetáculo tratou de poesia e música concretas e, segundo um de seus cantores, é “um sistema de funções proposicionais deliberadamente esvaziadas de qualquer conteúdo, que assim podem receber qualquer conteúdo. O poeta concreto não lida com ideias, apenas com formas e estas são as palavras. O palco foi preparado para permitir aos “atores” movimentarem-se e trocarem de posição de acordo com as exigências do bom efeito sonoro da poesia e todos os nove tinham em mãos suas “partituras”. Não há sequência, nem ritmo, nem rima.¹¹⁵

A propaganda de desinfetante a qual alude o articulista deve-se à leitura na qual

[...] certo poema abusava de uma palavra que soava como *omo* com o 1º “o” bastante prolongado de forma quase idêntica a que se ouve no rádio. Foi o momento em que vaias predominaram, assobios, gargalhadas e “psiu”, segundo o articulista, “provavelmente partidos da escolinha dos concretistas.” Um representante no “movimento revisionista” respondeu ao pedido dizendo que “essa turma tem desinfetante na cabeça.” No intervalo entre poesia e música, grupos se formaram para discutir o recital. Flávio de Carvalho declarou que os atores eram muito bons e “conseguiram do nada – que é essa coisa concreta, que não pode ser chamada poesia – arrancar alguma coisa para oferecer à assistência. Como expressão arritmica que são, esses “poemas” sincronizariam, talvez, com o bailado, manifestação primitiva e que pode, também, ser arritmico. No mais, foi um espetáculo anódino¹¹⁶.

Membros da “Noite de Revisão” execraram a poesia concreta. A maioria das opiniões, segundo o articulista, foi contrária à inovação, mas no final do espetáculo, “choveram palmas puras”. Para finalizar o evento houve ainda apresentação de Webern que se, de acordo com o artigo, liberta do tom, descondiciona o ritmo do compasso, ilimita o tempo musical e consegue compor uma música objeto que, para a audiência, segundo o jornalista, fazia parecer com a simples afinação de instrumentos e que se tratava de uma orquestra de loucos.

Com tanta dificuldade de reconhecimento da nova proposta, a poesia concreta foi um dos meios pelos quais a arte concreta se afirmou e perdurou.

Ainda em 1956, Willys de Castro fez a curadoria da exposição *Retrospectiva de Aldo Bonadei*, no Museu de Arte Moderna de São Paulo; a capa do livro *Panorama do Teatro Brasileiro* de Décio de Almeida Prado; e compôs, em parceria com Diogo

¹¹⁵ FOLHA DA TARDE **Houve até propaganda de desinfetante no recital, ontem de poesia concreta.** 4 jun. 1957.

¹¹⁶ Ibid.

Pacheco a música para o espetáculo teatral *As provas de amor*, de João Bethencourt, no Teatro Brasileiro de Comédia.

Desenhou, ainda, os figurinos para a peça *Escola de Maridos*, apresentado pela Companhia Teatro de Arena em 1956, pelo qual recebeu elogios da imprensa e o prêmio de “Revelação de Figurinista” concedido pela Associação Paulista de Críticos Teatrais. O jornal O Estado de São Paulo publica um texto do próprio diretor da peça, José Renato, que comenta sobre a encenação, tradução, o texto, elenco, música e figurinos e ambientes. Sobre os figurinos ressalta que foram idealizados por Willys de Castro “não numa concepção realista, mas dentro de uma linha de estilização moderna, utilizando valores cromáticos característicos do espírito de cada personagem”¹¹⁷. Com esse figurino participa da Sala Brasileira da Bienal de Artes Plásticas do Teatro do Museu de Arte Moderna de São Paulo em 1957.

Entre 1956 e 1957 realizou *Partituras de Verbalização* para poemas concretos visuais: “Mortepérola (II)”, “Tensão”, “Seta”, “Nu”, “Salto”, de Augusto de Campos; “O Pavilhão da Orelha”, “Silêncio”, “Entre par(edes)ênteses”, de Haroldo de Campos; “Um Movimento”, de Décio Pignatari; “A Água”, “Choque”, “Como o vento”, de Ronaldo Azeredo; “Fere, fera”, de Reynaldo Jardim; “Mar Azul”, de Ferreira Gullar; “Pomba”, de José Lino Grünwald. Curiosamente, Castro nunca desenvolveu uma *Partitura de Verbalização* para poemas concretos de sua autoria.

Em uma reflexão que prepara em 1957 para a partitura de verbalização do poema de Décio Pignatari “Um movimento”, Willys de Castro explica o que é uma partitura ou o diagrama e sua função e, em seguida, que aquela partitura foi construída em forma de variações e a 2ª se enquadra no processo de fragmentação da palavra. Indica que a peça é destinada a um sexteto de vozes solistas e não há indicação de andamento e dinâmica. O poema, quanto ao conteúdo e sonoridade é ainda nitidamente ligado à tradição, mas visualmente insere-se na nova escola. Assim, permite-se que sua execução seja pontilhada de ligeiras passagens expressivas.

Willys de Castro tornou-se, nesse ano, membro do conselho técnico da revista *Vértice*, em São Paulo. Ainda em 1957, como encerramento da temporada do Teatro de Cultura Artística, foi apresentada a primeira montagem integral feita no Brasil de *História de um Soldado*, de Strawinsky com teatro, bailado, mímica e música. Os

¹¹⁷ O ESTADO DE SÃO PAULO. Estreia hoje no Teatro de Arena “Escola de Maridos”, de Molière. Coluna Teatro. 1 fev. 1956

figurinos são de Alfredo Volpi, os cenários de Willys de Castro e execução musical sob a regência de Diogo Pacheco. Essa incursão do Ars Nova, segundo a crítica, não foi tão bem-sucedida e os cenários de Castro também não foram poupados. No jornal *Diário da Noite* de 11 de dezembro de 1957, Mattos Pacheco critica duramente a peça, afirmando que “mesmo o apoio e colaboração do Movimento Ars Nova nesta História não correspondeu, salvo a colaboração de Diogo Pacheco que executou Stravinsky com dignidade”. Para Pacheco tudo o mais não funcionou, incluindo neste pacote a cenografia.

Castro também fez o cenário para o balé *Três Movimentos*, de Bach-Guizer no Teatro de Cultura Artística de São Paulo.

Ao desenvolver sua linguagem plástica, Willys de Castro mostra claramente influências de artistas europeus como Max Bill, Josef Albers e Kasimir Maliêvitch, sobretudo no período em que sistematizam suas investigações sobre princípios de composição baseados em um tratamento abstrato da forma¹¹⁸. Willys de Castro começa a desenvolver trabalhos com estudos de geometria e segmento áureo se atendo bastante à simetria e regularidade das formas quadradas, redondas e triangulares.

Seu trabalho tem merecido citações e referências desde o início em 1957 na revista *Vértice I*, São Paulo para a qual Willys de Castro traduziu vários poemas de E.E. Cummings.

Em 1958, o artista viaja pela Itália, Suíça, França, Portugal e Espanha onde encontra com outros artistas, críticos de arte, projetistas gráficos e industriais. Em 1959, quando volta, é convidado pelo Grupo Neoconcreto do Rio de Janeiro a juntar-se a eles. Hércules Barsotti conta que Ferreira Gullar veio do Rio de Janeiro visitá-los exclusivamente com tal propósito.

Ainda nesse ano foi membro do Júri e da Comissão Organizadora do *VIII Salão Paulista de Arte Moderna*, para o qual faz a capa e organização gráfica do catálogo. Fez também a apresentação do catálogo da exposição de Hércules Barsotti. Em outubro apresentou uma mostra individual na Galeria de Artes da *Folha de São Paulo* e teve obras suas expostas na mostra *Obras del Museo de Arte Moderno de San Pablo*, no salão Carlos Antonio Lopes, em Assunção. Participou das Mostras coletivas *Livro-Poema*, Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, na *I Exposição de Arte Neoconcreta*, no Museu

¹¹⁸ CONDURU, 2005, p. 42

de Arte Moderna do Rio de Janeiro e no Belvedere da Sé em Salvador, nas duas últimas como poeta.

A partir do início da década de 1960 Willys de Castro experimenta um reconhecimento mais amplo de sua obra por parte dos críticos e do público. Sua grande exigência do ponto de vista estético e filosófico o leva a analisar e rever sua obra introduzindo na sua produção o conceito plástico de *objeto ativo*. Willys de Castro define esse conceito em um texto de sua autoria para a apresentação de sua obra na Galeria Aremar, em Campinas, 1960¹¹⁹.

¹¹⁹ O texto foi, posteriormente, republicado na revista *Habitat* nº 64 de 1961. Cremos que vale a pena reproduzi-lo na íntegra já que, nos *objetos ativos*, Willys de Castro materializa uma série de reflexões teóricas que embasavam as pesquisas dos artistas construtivos. Objeto Ativo: “A supressão da fase material dentro do artístico ronda a pretensão idealista, utópica de criar a pura obra de arte sem criar vestígios do objeto. Pois, da condição de coisa, sempre se entrevêm a forma e a matéria do suporte intercambiando propriedades com a ideia geradora da primeira. A reversibilidade fatal, entrópica da fase elaborada de obra para a fase material bruta equaciona a instabilidade perene em que se encontra toda a obra de arte. São os requisitos técnicos de execução duradoura e límpida da ideia geradora, por exemplo, que garantem o estado artístico da obra e, cada vez mais, impedem o seu retorno à primitiva brutalidade da matéria. O esforço, a fim de sublimar o objeto de material artístico, tem o principal desígnio de encontrar o ponto em que as propriedades de ambos entram em concerto, transcendendo-o da opacidade da condição de coisa para a transparência da apreensão de ordem fenomenológica, num somatório de contrários, dos conceitos e possibilidades do material e da obra de arte, não menosprezando as finalidades da passividade cotidiana do primeiro e da habitual atividade da segunda. Assim, tudo o que é nela incluso é o resultado de uma integração total do fato vivenciado com o material e, depois, do evento registrado com a obra conseguida. A nova obra de arte é tanto mais criativa e viva quanto mais o suporte de suas ideias entrar no conjunto como parte delas, numa interdependência e coerência extremas, a ponto de não poder definir perfeitamente, pela análise, os seus limites, sob pena de perder-se parcialmente a extensão de cada um. A nova obra não é estanque, ela translada os seus significados para o espaço circundante, estabelecendo topicamente novas relações e concordâncias, pois, sem recorrer às referências exteriores, ela coleta de si mesma os dados necessários à sua comunicação, retirando-os parte do real e parte do virtual. Tal obra, realizada com o espaço e seu acontecimento, ao penetrar no mundo, perturba-o e, pelo seu surgimento, deflagra uma torrente de fenômenos perceptivos e significantes, cheios de novas revelações, até então inéditas nesse mesmo espaço. Esse novo objeto, investido de tal atividade, torna-se um inteiro caracterizado pela sua autonomia e unicidade, e, por isso, altamente diferenciado das obras convencionais. Contendo eventos dentro do seu próprio tempo – iniciados, transcorridos, findados, reiniciados etc. – e ali demonstrados clara, fluente e indefinidamente, ele inaugura-se no mundo como um instrumento de contar a si próprio. A este ponto íntegro, emissor de formas autoexpressivas significantes, colocado dentro do mundo sensível, denominamos, pois, de *objeto ativo*.”

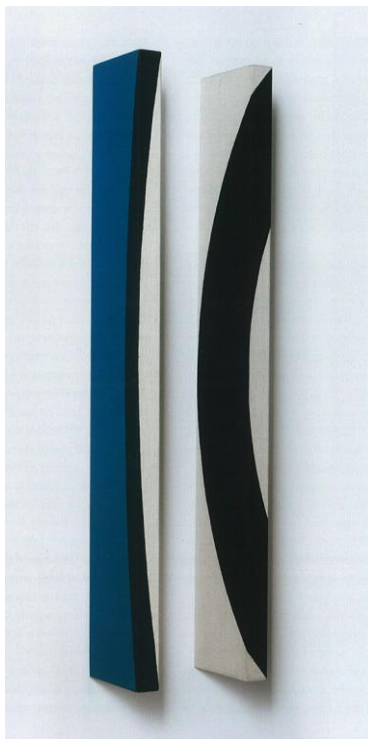


Figura 13 Willys de Castro “objeto ativo”, 1962.
Coleção Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Inicia-se uma nova fase na qual realiza em torno de 30 exposições das quais se destacam a *Konkrete Kunst*, na Helmhaus, em Zurique; a *II Exposição Neoconcreta*, no Ministério da Educação do Rio de Janeiro; a mostra individual na Galeria Aremar em Campinas; a mostra coletiva do Prêmio Leirner, na Galeria de Arte da Folha. Todas essas mostras ocorreram em 1960¹²⁰.

Entre 1965 e 1967, aceitou o convite para desenvolver estampas para tecidos de produção industrial. Willys de Castro e Hércules Barsotti trabalharam inicialmente para a tecelagem da família de Barsotti. Pietro Maria Bardi (1967), em artigo para *O Diário de São Paulo* afirmou, ao conhecer os desenhos realizados pela dupla Willys & Barsotti

¹²⁰ Em 1961, participou da VI Bienal de São Paulo. Em 1962 da Deuxième Biennale, Musée d'Art Moderne, Paris; as Mostras individuais na Petite Galerie, do Rio de Janeiro e de São Paulo. Em 1963, a Mostra da International Society of Plastic Art, Daimaru's Exhibition Hall, Kobe, Japão; a Exposição *Brazilian Art Today*, Royal College of Art, Londres. Em 1964, a Exposição *Coletiva 3*, Galeria Novas Tendências, São Paulo. Em 1965, a Exposição *Brasilianische Kunst Heute*, Museum für Angewandte Kunst, Viena e em Bonn. Em 1969, a Mostra *Gravuras Originais*, Galeria Astréia, São Paulo. Seu envolvimento com o meio artístico fez com que Willys de Castro fosse chamado para uma série de atividades e encargos paralelos, tais como membro do Conselho Artístico da Galeria de Arte da Folha; membro do Júri de cartazes de Cinema – Festival Polonês da Cinemateca do MAM/SP; membro fundador da equipe editorial da Giroflé, Editora Infantil; membro da Association Internationale des Arts Plastiques filiada à Unesco; co-fundador, diretor de Planejamento e membro da Associação Brasileira de Desenho Industrial, São Paulo, Membro do Júri do Prêmio Ampulheta, SEC/Prefeitura de SP; co-fundador e participante do Grupo Novas Tendências, que, inclusive, mantinha uma galeria em São Paulo; conselheiro eleito da Comissão Nacional da Association Internationale des Arts Plastiques.

para a Rhodia, que via neles a crença numa atitude, num estilo, a coragem em defendê-lo, a fidelidade à precisão milimétrica chegando até ao pernóstico de uma total consideração de cada sutileza. Descreve seu atelier organizado com uma ordem logaritmizada e diz que moda é complicada de realizar. “Não é para todo artista desenhar um tecido: é necessária uma disciplina, o acreditar na espiritualização arte-indústria, justamente como no tempo do art-nouveau, dos pré-rafaelinos, das bodegas de Florença, das oficinas de Creta.”¹²¹ Considera a dupla um caso importante, determinante no país, entre matutos, mas de segura e vitoriosa exportação.

Willys de Castro realiza o sentido pleno de vanguarda com base em uma pesquisa ampla e domínio dos procedimentos de execução das suas obras. O crítico José Geraldo Vieira (1962) ao refletir sobre a obra de Willys de Castro afirma que “é bom que haja a terceira exposição da dupla [Willys-Barsotti] (VI Bienal, Petite Galerie do Rio de Janeiro e de São Paulo) para aqueles que estranharam suas obras, familiarizem-se com elas.”¹²² Considera-os dois artistas plásticos de vanguarda, no mais alto sentido de realização e sugere que a crítica precisa reajustar seus ângulos de análise antes que algum perito estrangeiro internacionalize a fama potencial de ambos. Para o articulista, Willys possui alta consciência estética. Deve ser agregado cronologicamente a pioneiros mais recentes, tais como Josef Albers, Thomás Maldonado e Kenneth Martin. Para compreender os *objetos ativos* de Willys de Castro é preciso pensar nos artistas que lhe antecederam na busca de repleção e esvaziamento do espaço. “Como continente e conteúdo, cada trabalho de Willys de Castro é um ensaio plástico de madeira, aderida ao plano, contudo se extroverte para o espaço; não tem expressão precária de esquema geométrico, é mesmo objeto essencial de arte, joia de celulose e litros de cores e cambiantes tonais. Um sentido homogêneo de apoteose ascética.”¹²³

Uma das muitas facetas de Willys de Castro era a de colecionador compulsivo. Elegia temas e objetos e passava a colecioná-los sistematicamente. Sobre seu impulso colecionista é o próprio artista quem se explica: “Já chamaram de vício impune ou brincadeira de gente grande o ato de colecionar, apesar de que, desde o início, mais ou

¹²¹ BARDI, Pietro Maria. Willys de Castro e Barsotti. **Diário de São Paulo**. 9 jul. 1967

¹²² VIEIRA, José Geraldo. Willys de Castro e Hércules Barsotti. **Folha de São Paulo**. Coluna Artes Plásticas, 25 nov. 1962

¹²³ Ibid, n.p

menos, seriamente tenha feito mais virtuosos do que pecadores. Hoje está praticamente superada a noção de [que] colecionar se trata de um passatempo amadorístico.”¹²⁴

Na obra de Willys de Castro houve um período de latência necessária para gestar a última fase de sua obra – os *pluriobjetos*. O primeiro *pluriobjeto* data de 1962 e foi executado em madeira. Segundo Paulo Venâncio Filho (1989, n.p.),

Willys não era um artista engajado, nenhum reformador social, era realista cético, não propunha a utopia, seus objetos pretendem ser apenas aquilo que são: exemplos do projeto na realização. [...] Dentre as pequenas utopias realizáveis encaixa-se o *pluriobjeto*. Naquele momento – 1962 – nada mais arcaico que a madeira para um artista construtivo. Que material avesso às possibilidades utópicas, carregando peso obscuro de natureza. Ao entrar, o *pluriobjeto* demonstra sua potência emancipatória. Nesta denominação não há nenhuma marca de personalismo, de direito, de descoberta, simplesmente a admissão da multiplicidade do espaço. O *pluriobjeto* é a conquista do espaço, uma obra de pulsante e irremediável realidade.¹²⁵

Willys executou seus *pluriobjetos* em diferentes materiais, como cobre, aço, ferro e latão.

Em 1988 Willys de Castro falece e recebe exposições póstumas. A primeira, *Aventuras da Ordem*, no Gabinete de Arte Raquel Arnaud (São Paulo) estava sendo acompanhada por ele e foi inaugurada poucos meses após seu falecimento em 1988. Para essa mostra desenhou e fez executar vários *pluriobjetos*. Em 1989, surge *Willys de Castro. Perspectivas recentes da escultura contemporânea brasileira*, organizada pela Funarte na Galeria Sérgio Milliet, Rio de Janeiro e *10 Escultores*, no Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo. Em 1994, Sylvio Nery da Fonseca, do Escritório de Arte, São Paulo organiza *Willys de Castro. Obras de 1954 – 1961*. No mesmo ano expõe em *Geométricos*. Exposição de acervo: seleção do Museu de Arte de São Paulo.

Em 2000 recebe uma sala especial com exposição permanente de suas obras na Pinacoteca do Estado de São Paulo. Fato raro que se tornou ponto de referência para uma compreensão mais ampla de sua produção ainda tão escassa em coleções públicas.

Em 1977 aparece no *Projeto Construtivo Brasileiro na arte (1950-1962)* organizado por Aracy Amaral, São Paulo, para quem fez uma série de observações sobre o momento artístico dos anos 1950 e 1960 em São Paulo e Rio de Janeiro.

¹²⁴ Seu depoimento apareceu em um artigo para a revista *Arte Vogue* nº 1, em maio 1977 a partir de um convite feito ao artista por Pietro Maria Bardi para escrever sobre a coleção pessoal de Bardi.

¹²⁵ Folder da exposição *Willys de Castro* na Galeria Sérgio Milliet da Funarte entre 16 de agosto e 6 de setembro de 1989.

Sua participação consciente como artista ajudou seu meio profissional a ganhar respeitabilidade colocando sempre em pauta questões de método, conceitos e atitudes do artista frente à arte e sua ressonância no âmbito maior da cultura e da produção. Preocupado com uma estruturação teórica de sua prática como artista estudou fenomenologia por meio das teorias de Merleau-Ponty. Teve uma passagem extremamente significativa do período introdutório das linguagens contemporâneas em São Paulo inserido no contexto da cultura de seu tempo. Era convicto da importância de sua contribuição como artista inserido em um determinado contexto de produção. Com isso reforçava uma visão altamente qualificada do papel social do artista, propositor da possibilidade de transformação da cultura, do seu entorno representado pela sociedade e, acima de tudo, da beleza.

4.1.1 O *métier* do artista

No trabalho de Willys de Castro podemos perceber a recorrência de princípios caros aos movimentos modernos inscritos na ideia de *seriação*, como um dos princípios caros ao moderno. A *seriação*, junto aos conceitos de *acumulação* e *repetição*, surgiu também na análise das formas de raciocínio nas quais se estabeleceram críticas dos paradigmas e utopias modernos, sobretudo ao depositarem na arte a possibilidade de local privilegiado da razão, bem como a razão como crítica e, ainda, a arte como crítica de si mesma, tendo na razão um exercício de liberdade. As ideias de *seriação*, *acumulação* e *repetição* revelam noções de uma cultura industrial, fragmentária e descontínua e que se estabelece com base em tal fragmentação, tomando-a, a partir de então, como sua forma.

Dentre tais princípios, a ideia de *seriação*, ou seja, a criação de séries, tanto de um ponto de vista de uma reflexão específica (como no caso dos objetos ativos) como também em uma sucessão temporal. A série também pode ser pensada com base no que ocorre no universo da produção e aplicada, por exemplo, no design industrial, pressupondo formas de sistematização e de ordenação de um raciocínio, nesse caso, visual. A *seriação* pensada como uma forma de resistência parece bastante instigante na medida em que permite à arte fazer frente à excessiva racionalidade técnica que acaba por impulsionar um estado de presente absoluto.

Walter Benjamin lembra que “relações sociais são [...] condicionadas por relações de produção. E quando a crítica materialista abordava uma obra, costumava então perguntar *como* esta obra se coloca ante as relações sociais de produção da época.”¹²⁶ O autor então, vai adiante e pergunta como uma obra se coloca *nas* relações de produção, ou seja, ele aponta de modo imediato para a *técnica* de produção das obras. Para Benjamin, o conceito de técnica se refere àquilo que torna as obras acessíveis a uma análise imediatamente social e, a partir dessa característica, a uma análise materialista.¹²⁷

Da mesma forma, recordamos que Heidegger sugere uma oposição necessária entre o pensamento meditativo e a constante celebração do presente. O autor associa a celebração com ausência de pensamento. Ele ressalta que o “pensamento calculador”, ou seja, aquele que faz prevalecer uma relação na qual a tecnologia e a indústria são determinantes, subjuga o homem a um papel pré-determinado em um mundo visto apenas como fonte de energia. Como forma de resistência a um estado puramente *celebrador*, Heidegger (1966) propõe um “pensamento meditativo” contra o que qualificou como uma “debandada do pensar” que gerou a perda da radicação (do homem a sua terra) e o fim da autoctonia do trabalho. Assim, propõe para além de um contentamento com a afirmação da ciência e da tecnologia, uma reflexão sobre a nova inserção humana nesse universo. Naquilo que diz respeito ao papel da arte, Heidegger afirma que a abertura para a compreensão não se dá de maneira acidental e, portanto, vê na criatividade que produz trabalhos duradouros, uma maneira de forçar novas raízes.

Tais conceitos parecem adequados para pensar a questão da *série* como uma das possíveis formas de sensibilidade contemporânea, afeita aos novos padrões de produção tanto na indústria como naquilo que ela acaba por propor como uma estrutura de pensamento e que permeia as várias instâncias sociais, econômicas, políticas e, certamente, artísticas e culturais que dão forma ao século XX. A enxurrada de objetos industriais que passam a intermediar as relações humanas promove uma revolução operatória e perceptiva.

Tanto a *acumulação* como a *repetição* também são sintomas expressivos da nova ordem. No entanto, a *seriação* como forma de questionamento parece estimulante

¹²⁶ BENJAMIN, 1985, p. 189

¹²⁷ Walter Benjamin se refere a produtos literários, mas é possível aplicar tal raciocínio à produção plástica. Cf: BENJAMIN, Walter O autor como produtor. In: **Sociologia**. São Paulo, Editora Ática, 1985.

na medida em que tem potencial para realizar a crítica de um sistema vendo-o por dentro, ou seja, a partir de sua inserção em tal universo.

Muitos dos conceitos modernos que são adensados pela preponderância da indústria na sociedade contemporânea se encontram de maneira reflexiva e crítica na obra de Willys de Castro. O artista coloca em xeque, através de procedimentos calculados e, ao mesmo tempo, intensamente poéticos, questões como o enfraquecimento da matéria substituído pela força das estruturas, o alívio do gesto construtor em favor da produção industrial, bem como a edificação que se refugia no *design* e, portanto, no projeto.

Tais sintomas identificados nas eras industrial e pós-industrial são colocados em questão na produção do artista e, ao serem potencializados, trazem à tona a presença, das formas abertas da arte em oposição às formas fechadas da indústria. Pode-se dizer que a ideia da *série* nunca foi estranha à produção de Willys de Castro. Sua pesquisa sistemática o levou a produzir um número bastante extenso de estudos, projetos, rascunhos e maquetes que formaram parte fundamental do raciocínio a ser desenvolvido no projeto final. Este poderia ser uma obra de arte ou seus projetos gráficos, poesias, projetos de padronagem para a indústria têxtil, design de joias, tradução de textos, elaboração de textos autorais etc.

Sua produção plástica, sobretudo, sempre se identificou por *séries*: seja a *série* das pinturas – com temas como *Soma entre planos*, *Composições Rítmicas* e *Moduladas* bem como as *Pinturas*, *Planos* e *Campos Interpostos* – como os *Objetos Ativos* e, posteriormente os *pluriobjetos*.

De acordo com o conceito de *série* utilizado, entre outras áreas, pela Arquivologia, que faz parte das chamadas Ciências da Informação, sabemos que a *série* trata de uma “sequência de unidades de um mesmo *tipo documental*” (CAMARGO; BELLOTTO, 1996, p.69). Para trabalhar melhor certos documentos, utiliza-se, também, da noção de *sub-série*, por meio da qual se pode proceder a padrões de *ordenação* cada vez mais específicos.

Nesse sentido, a ideia da *Série de estudos e projetos* para a produção dos *pluriobjetos* como tipo documental não será tão estranha, pois engendra um raciocínio com base em uma lógica de produção e uma referência acentuada no produtor – nesse caso, o artista. A *série* permite uma ordenação tanto mental como pragmática e que indica procedimentos específicos da poética do artista.

Para os artistas neoconcretos, a questão da *série* é um procedimento familiar mesmo que sua lógica esteja baseada na “tomada de posição crítica ante o desvio mecanicista da arte concreta” (BRITO, 1999, p.8). De qualquer forma, tratava-se de “defender uma arte não-figurativa, de linguagem geométrica, contra tendências irracionais de qualquer espécie.” (BRITO, 1999, p.8).

Ressaltamos, ainda, o embate entre uma suposta adesão de tais poéticas de caráter moderno à lógica do sistema capitalista e sua negação. Portanto, torna-se necessário, ao pensar a questão da *seriação* em Willys de Castro, fazer a distinção entre possibilidades de raciocínio sobre sistemas diferentes.

A produção artística pode assumir ou colocar em questão – de maneira explícita ou indireta – um determinado sistema pensado como uma forma específica de constituição econômica, política e cultural de uma sociedade. Tal sistema pode se tornar alvo de reflexão, seja no âmbito das artes, através da instituição de um circuito dado *a priori*, seja no âmbito maior da sociedade e suas relações de poder. Assim, a questão moderna se coloca no enfrentamento que a arte se propôs como superação de si mesma e, portanto na constituição de um paradoxo. Igualmente, pode-se pensar a ideia de sistema, como forma de produção de obras de um determinado artista. Nesse sentido, trata-se da articulação de um conjunto de ideias que se organizam de maneira a permitir relações entre si. Daí a noção de *série* ser bastante apropriada para refletir sobre a produção de Willys de Castro, bem como aquela de alguns de seus contemporâneos neoconcretos.

A despeito de todo o enfrentamento que a arte, a partir dos anos 1960, faz no seu embate com o universo da cultura ou do fenômeno de culturalização da arte, a questão do método ou do sistema que permitiu o agenciamento de *séries*, foi o caminho que permitiu, no caso de Willys de Castro, a produção de um trabalho original, extremamente elaborado do ponto de vista conceitual e resultado de rigor técnico no tratamento seja dos *objetos ativos* ou dos *pluriobjetos*, ao mesmo tempo em que questionou, entre tantas possibilidades, uma suposta facilidade cotidiana do olhar para o seu entorno.



Figura 14 Willys de Castro “Sem Título”, c.1983.
Coleção Susana e Ricardo Steinbruch

Para situar a análise da *série dos estudos e projetos de pluriobjetos* na produção de Willys de Castro, será preciso fazer uma digressão situacional sobre sua prática de *atelier*, ou seja, sobre o *métier* do artista.

Uma grande preocupação estética ocupou lugar fundamental na sua poética. Como argumentamos, “[...] em tudo percebia o rigor das estruturas que originam as formas. [...] A qualidade moderna de seu trabalho, seus muitos estudos, projetos e rascunhos, indicam domínio de seu *métier*. A regularidade revela uma preocupação com a conquista de uma expressão decidida e controlada associada à busca de originalidade” (BOTTALLO, 2005, p.7)..

Pode-se afirmar que Willys de Castro tinha uma grande necessidade de compreender os meios de produção da arte. Isso fez dele um artista interessado na pesquisa dos meios de produção de suas obras plásticas bem como daquelas realizadas por ele em outros gêneros artísticos. Raciocinava no mesmo diapasão da ideia moderna de superação da distinção entre poéticas, fundindo seus diversos interesses em resultados artísticos variados, como vimos anteriormente. Tal formação lhe permitiu ampliar sua busca por uma forma artística cada vez mais sintética.

Ao aderir ao grupo neoconcreto, Willys de Castro passa a experimentar um reconhecimento mais amplo de sua obra por parte dos críticos e integra exposições com maior regularidade. A participação em exposições coletivas parece ter tido influência na produção plástica do autor, pois a partir de então, esta se sobrepõe às pesquisas com poesia. Embora não tenha mais exposto como poeta, a ideia de *série* também fazia parte de sua prática. Nesse sentido, a *série* se expressou como uma estrutura na qual encontramos a ideia de método na aplicação de procedimentos. Nesse caso, a *série* não indica, necessariamente, conjuntos a serem apreciados enquanto tal.

A partir de 1959, desenvolveu sua *série* dos *Objetos Ativos* e foi com eles que passou a expor. Na pesquisa de Willys de Castro, sempre houve uma preocupação em estabelecer uma racionalidade na qual há uma equivalência entre volume e plano. De início, sua pesquisa envolve os meios tradicionais e suas primeiras pinturas têm uma tendência para a abstração da forma.¹²⁸

Da mesma forma, o uso da cor torna-se o recurso primordial na conquista da geometria que extrapola o quadro bidimensional por meio do jogo visual que propõe. De acordo com Conduru (2005, p.57) “os neoconcretos tem na geometria o princípio fundamental de seus experimentos: entretanto, a geometria é menos um emblema de racionalidade do que um método racional de intervenção.”

A prática experimental, aliada a um controle absoluto dos meios expressivos, passou a pautar as preocupações do artista desde cedo. A questão do plano, do jogo entre bidimensionalidade que busca o espaço nas pinturas e a tridimensionalidade reduzida – ou planificada – nos *objetos ativos* passam a ser seu campo de investigação.

Mesmo quando inserido dentro de uma tradição pictórica recorrendo à pintura de cavalete, Willys de Castro explorou a espacialidade da tela, pintando, inclusive nas

¹²⁸ No começo dos anos 1950, ainda há figuras nas suas pinturas que começam a se diluir até que passa a fazer abstrações geométricas em curto espaço de tempo. No entanto, desde o início, o raciocínio que estrutura o espaço pictórico já possui uma racionalidade moderna.

bordas como forma de rompimento com a delimitação imposta pelo quadro. Da mesma forma, o recurso da geometria, aliado ao uso da cor, permitiu ampliar o jogo que trazia a questão espacial para a tela.

Para Renato Rodrigues da Silva (2006, p.258-259) o período em que Willys de Castro toma contato com o neoconcretismo, guiado por Ferreira Gullar, foi muito fecundo, trazendo-lhe maior liberdade de experimentação. A obra de Lygia Clark parece ter lhe causado um grande impacto. Para o autor, os *objetos ativos* “[...] sinalizam um momento de síntese, evidenciando a compreensão que fazia da arte de seu tempo – compreensão essa que, indo além do abstracionismo, incluía a pintura e a escultura em suas características essenciais”(SILVA, 2006, 253). Ele defende ainda que, embora Willys de Castro tenha utilizado recursos de composição para criar a ilusão de entalhe, seu trabalho vai além da utilização de elementos plásticos puros e inclui a inscrição de signos. Afirma Renato Rodrigues da Silva que “esse aspecto tem sido negligenciado, talvez porque não sejamos mais capazes de reconhecer o conteúdo linguístico dos meios expressivos”.

As questões sobre visualidade e tridimensionalidade vão ganhando cada vez mais autonomia em relação ao plano pictórico. Nesse processo de busca de uma síntese o *objeto ativo* se torna independente, “um corpo no espaço ao desenvolver-se verticalmente a partir da horizontalidade do solo” (CONDURU, 2005, p.45).

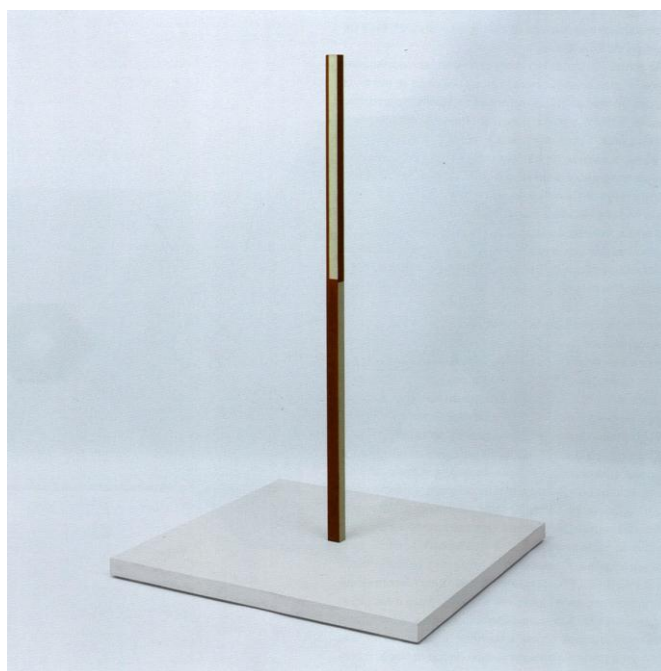


Figura 15 Willys de Castro “objeto ativo”, 1961. Coleção particular.

Cabe destacar que entre as *séries* de pinturas e dos *objetos ativos*, Willys de Castro desenvolveu uma *sub-série* de Cubos. Estes faziam referência declarada à escultura, mas ainda não abriam mão dos recursos pictóricos típicos da pintura bidimensional, inclusive porque deveriam ser fixados à parede fazendo ressaltar os jogos de ilusão do olhar.

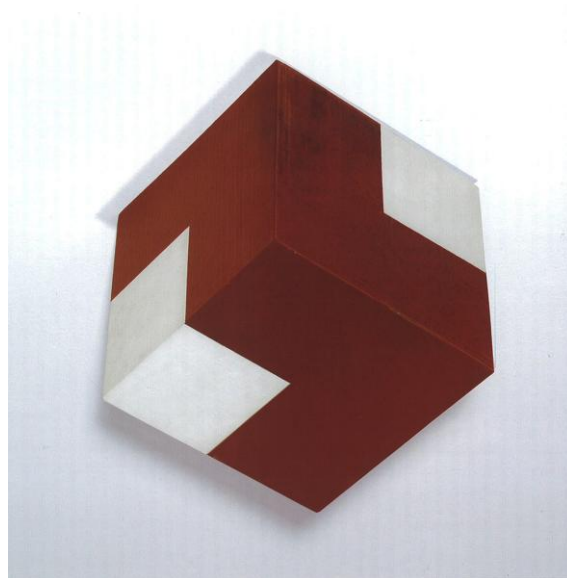


Figura 16 Willys de Castro “cubo vermelho/branco”, 1962. Coleção particular.

Os *pluriobjetos* passam a ser o foco da pesquisa plástica de Willys de Castro a partir de 1967. A operação executada pelo artista é semelhante a dos *objetos ativos*. O artista utiliza na sua realização, diversos tipos de madeira e diferentes metais que resultam em várias “cores”, naturais ou pintadas. Enquanto o *objeto ativo* se torna independente da tela e cria uma estrutura quase arquitetônica, o *pluriobjeto* passa a integrar-se à arquitetura, ampliando o jogo visual e as perspectivas da visualidade para o espaço construído. Assim, mesmo que autônomo, o *pluriobjeto* exige um espaço construído no qual possa propor novas interações. Alguns foram projetados para serem fixados em paredes e outros colocados diretamente no chão. Outros ainda, utilizando-se da parede, fazem referência a questões de equilíbrio, pois quase tocam o solo. Mas há outros, ainda, que exploram os ângulos internos e externos de paredes, criando novas espacialidades.

Por meio dos *pluriobjetos*, Willys de Castro reitera a crença na vertente construtiva da arte neoconcreta brasileira já que preconizava uma racionalidade declarada em projetos estruturados. Conduru (2005, p.64) afirma que “[...] no *objeto ativo*, plano e volume se contrariam para produzir um objeto coerente e íntegro: aos volumes idênticos articulados regularmente sobrepõe-se a diagramação descontínua das superfícies, pintadas ou não.” Os *pluriobjetos* necessitam uma observação atenta, pois sua inserção no espaço o redimensiona. Os planos são preponderantes e a questão pictórica transparece de maneira indireta. Os elementos tridimensionais de sua obra conquistam autonomia e insistem em uma racionalidade de caráter construtivo.

Conduru (2005) ainda identifica nos *pluriobjetos*, em função de suas conquistas estéticas, sua especificação em três *sub-séries*: aqueles produzidos entre 1977 e 1983; aqueles produzidos em 1985 e os *pluriobjetos A6* projetados em 1986 e executados em 1988. No entanto, o conceito de *série* para o artista não significou a reiteração de soluções plásticas em releituras sistemáticas. Willys de Castro passou longo tempo produzindo de maneira irregular, enquanto se dedicava a outras atividades igualmente relacionadas ao circuito artístico. A regularidade dos projetos não indicou a mesma constância na sua produção plástica.

Nos projetos para execução dos *pluriobjetos* há em comum a racionalidade inscrita na sua proposta de autonomia das partes que compõe sua articulação e integralidade. Da mesma forma, notamos tal regularidade nos projetos e estudos feitos para as *séries* de pinturas, a *série* dos *objetos ativos*, bem como os inúmeros estudos e projetos feitos a partir da solicitação de trabalhos ao *Estúdio de Projetos Gráficos* e, ainda, nos estudos de padronagens têxteis que ambos – Castro e Barsotti – fizeram para a Indústria Têxtil Rhodia. O raciocínio da *série de estudos e projetos de pluriobjetos* se encontra também na regularidade dos procedimentos e na sistemática de avaliação de projetos de estrutura tridimensional apresentados não apenas como croquis (ou desenhos), mas como projetos construtivos quase prontos para serem executados.

A “limpeza” da *série* de projetos para os *pluriobjetos* pode inscrever-se como o resultado da clareza de raciocínio em relação às expectativas sobre o produto final. A geometria, ou o gesto construtivo é evidenciado seja no conjunto ou no detalhe. Encontramos em vários a descrição no uso de materiais. A qualidade visual dos projetos é sintética como as obras e revela uma preocupação com as características particulares da sua espacialidade.

Embora Willys de Castro não tenha qualquer formação em Arquitetura, seus projetos indicam conhecimento de uma “gramática” da arquitetura. O artista propunha uma geometria associada à topologia, entendida aqui na definição de detalhes e na sua localização no espaço para o qual o *pluriobjeto* foi projetado. Dessa forma, Willys de Castro definiu – do ponto de vista do *projeto* e sem qualquer raciocínio verbal sobre a poética, apenas sobre o projeto em si – os limites mais extensos de realização de sua obra no espaço.

Dessa forma, a *seriação* como procedimento moderno não se reduziu a uma simples operação, mas a um complexo sistema que entendia a presença da obra no espaço, demarcando-o e tirando-o da banalidade do cotidiano. Podemos dizer, que sua produção, ainda que sintética e extremamente elaborada, realizava-se no espaço, completada pelo olhar e a participação ativa do observador. Nesse sentido, realizava o ideal moderno por meio do qual o observador torna-se consciente do seu entorno.

Willys de Castro era um artista da vanguarda construtiva brasileira, próxima dos neoconcretos. A apresentação de sua atuação e de seus procedimentos de *métier* buscam revelar uma prática característica da vanguarda nacional preocupada em buscar uma linguagem moderna, inserida no contexto urbano e nos modos de produção capitalista. Como temos indicado, sua participação tanto no universo institucional como no meio artístico foi intensa revelando uma visão que buscava o universal e o alargamento das fronteiras das diferentes formas de produção artística.

Capítulo V - Arte institucionalizada e informação: mediação e crítica nos meios de circulação de massa

O sistema de produção cultural para as artes plásticas tem sido abordado a partir de uma visão na qual as instituições museológicas cumprem um papel central. Tal sistema, no entanto, não pode ser pensado sem a interferência ativa das críticas produzidas, sobretudo, nas mídias de massa. Estas, junto aos museus, cumpriram um papel decisivo na maneira como as novas propostas artísticas foram percebidas. Foi por meio dos jornais e revistas de grande circulação, bem como aqueles especializados e, portanto, de menor alcance – ou de circulação restrita aos grupos de interesses – que parte expressiva do debate sobre as vertentes construtivas se deu, repercutiu e ficou registrada, tornando-se documentação primária fundamental para a compreensão do período. Nosso propósito, no entanto, não será dar um panorama geral da crítica de época ao longo do período 1945-1964. Buscamos esclarecer como a relação entre informação e poder se expressa, de maneira aplicada na convivência entre duas mídias muito distintas entre si – museus e imprensa (jornais e revistas) – como mediadoras da relação entre arte de vanguarda e público.

O uso das mídias de massa e a integração de escritores e intelectuais em seus quadros já não era novidade nos anos 1950 na imprensa brasileira, que, inclusive, formavam uma nova geração. José Armando Pereira da Silva (2009, p.21) comenta que, na segunda metade da década de 1940, “uma renovação do pensamento crítico se anunciava com a primeira geração saída da Universidade de São Paulo”. Silva refere-se aos intelectuais que fundaram a revista *Clima*, em 1941 – Antonio Candido, Décio de Almeida Prado, Ruy Coelho, Paulo Emílio Sales Gomes e Lourival Gomes Machado – ainda sob forte influência do pensamento de Mário de Andrade. O grupo possibilitava uma visão bastante inovadora da maneira de avaliar os fenômenos da arte e da cultura, pois era distinta do estilo adotado por outros críticos como os respeitados Sérgio Milliet e Geraldo Ferraz, e mais densa do que a crítica mais usual.

A *Clima* lançou dezesseis números entre 1941 e 1944 e se ocupou da crítica de artes plásticas, música e cinema, mas também se interessava por assuntos de ciência, economia e direito. Seus críticos também escreviam em jornais de grande circulação e não passaram despercebidos, chegando a ganhar de Oswald de Andrade o apelido de

chato-boys, após a crítica de Antonio Candido sobre sua obra *A revolução melancólica*, de 1943 (FREITAS, 2004, p.99).

Ao longo desses anos, surgem ainda outras revistas, mas com curta sobrevida. Entre elas, destacamos a bem-cuidada *Vértice*, que teve somente um número. Seu foco eram as artes plásticas de vertente construtiva, sobretudo a poesia. Foi publicada em dezembro de 1957 e contou com a participação, entre outros artistas, de Diogo Pacheco e Willys de Castro.

Foi também por meio da revista AD – Arquitetura e Decoração na sua edição n. 20 de novembro/dezembro de 1956 que Waldemar Cordeiro publicou a íntegra do Manifesto Concreto alcançando um público maior do que aquele que recebeu cópia do Manifesto na abertura de sua exposição no MAM/SP (AMARAL, 1977, p.75).

No entanto, a revista especializada que imaginamos mereça o maior destaque é a *Habitat*, publicada pelo Museu de Arte de São Paulo, tendo como editores principais em sua primeira fase, que correspondeu aos seus 14 primeiros números, Pietro Maria Bardi e Lina Bo. Sua longevidade é inédita em um meio em que muitas revistas tiveram poucas ou uma única edição e inúmeras outras nunca saíram do papel¹²⁹. A *Habitat* foi publicada entre outubro de 1950 e dezembro de 1965 e teve 84 números. Embora editada por um museu de belas-artes, a revista abordou uma extensa gama de assuntos, que abarcava as produções contemporâneas, a arquitetura, o design, a música, o teatro, o cinema e teve, também, uma grande articulação com o Instituto de Arte Contemporânea do próprio museu. A crítica assertiva variava entre análises densas, por meio das quais havia uma grande oferta de informações e de fontes, como podiam ser mais irônicas, como as apresentadas na seção “Crônicas de Alencastro”, pseudônimo utilizado por Lina Bo Bardi em sua coluna de crítica de costumes¹³⁰. A revista *Habitat* analisava as

¹²⁹ A intermitência ou a falta de recursos para publicações indica ainda uma fragilidade do sistema de arte e, até mesmo, certo amadorismo. No entanto, tais iniciativas indicam a importância atribuída aos veículos não apenas no processo de divulgação sobre as novas tendências artísticas, mas também na criação de espaços de expressão e reflexão. No arquivo Willys de Castro, depositado no Instituto de Arte Contemporânea, há um projeto em forma de rascunho desenvolvido por Willys de Castro para uma publicação que não se concretizou e que se chamaria *Nova*, cujo objetivo, no entanto, já se encontrava justificado: “[...] notícia do novo, não pretende abranger todo o novo, mas se contenta com a melhor parte dele. Nova, aos que inovam e àqueles que acrescentam algo de novo ao novo, ignora o sucesso interessado. Nova, campo de trabalho e não de batalha. Nova, não compara ou avalia, não diverge ou polemiza, não pergunta e nem responde. Nova colige e documenta, informa e motiva. Nova, mais próxima do objeto e mais longe das implicações subjetivas. Nova, para a obra e sua comunicação.” (Projeto datiloscrito em folhas de papel de rascunho. *Projeto para Revista Nova*. Sem data, documento WIL16/207 a, b, c, d, e, f, g, h, i, j.

¹³⁰ Para Fabiana Terenzi Stuchi (2007, p.22), essa era uma coluna coletiva, possivelmente dirigida por Lina, mas na qual “qualquer um” tinha a liberdade de publicar sua crítica, depoimento ou ponto de vista,

obras independentemente das opções e tendências estéticas, mas mantinha uma perspectiva crítica a qual exercitava de maneira bastante incisiva.

Interessa-nos, particularmente, analisar como a *Habitat*, na medida em que sendo publicada por um museu, consegue fazer uma associação entre o papel de mediação que tem o museu, a mediação da própria revista na qual se exercita a crítica de arte e de exposições, ao debater sobre as temáticas mais contemporâneas e polêmicas, tendo a instituição museológica como polo articulador, não apenas da questão da divulgação da arte, mas também, na sua tarefa educativa, por meio de exposições e cursos. Esse vínculo ocorria mesmo quando as matérias se dedicavam à crítica de outras instituições museológicas, em especial, o Museu de Arte Moderna de São Paulo. Nesse sentido, *Habitat* estimulou grandes debates no que diz respeito ao papel das instituições museológicas.

Em várias ocasiões a revista teve oportunidade de provocar o vizinho Museu de Arte Moderna, fosse na escolha de sua programação, fosse no papel do júri das Bienais e da sua própria criação, embora abrisse suas portas às novas tendências. Em sua edição nº 6 temos um exemplo de como o periódico abordava a questão. Na seção “Museus”, Mario da Silva (1952, p.50) faz uma longa análise da precariedade em que se encontra a arte no país e, em seu artigo intitulado “O carro na frente dos bois”, critica a criação de instituições para a arte moderna sem que o público tenha conhecimento da sua própria História da Arte. Referindo-se ao papel que o museu deveria cumprir no Brasil, diz Silva

[...] não é de museus de arte moderna nem de bienais paulistas que está precisando, por enquanto, em matéria de arte, a nossa cultura. Precisa, muito ao contrário, de que se difunda, antes de mais nada e, até, se necessário for, com sacrifício da arte moderna, o conhecimento concreto, frente a frente e não apenas livresco, da história da arte, através das obras cujo valor, consagrado por séculos de debates e de crítica – a diferença do que acontece com a arte contemporânea, onde ainda se faz mister que o crivo do tempo separe mais cuidadosamente o joio do trigo – não padece mais contestação.

Talvez para evitar a comparação com os países europeus, o articulista faz longas digressões nas quais diferencia o meio cultural brasileiro, que é precário, e o europeu, que, por força de uma maior tradição institucional, poderia propor museus de arte

desde que pertinente e consoante aos princípios da revista e, portanto, do universo cultural que se propunha.

moderna. Paradoxalmente, na mesma edição da revista Pietro Maria Bardi (1952, p.76) se ocupa na seção “Exposições: ver e compreender”, em refletir sobre o estranhamento que causou no público a exposição montada por ele sobre Max Bill.

Ana Luiza Martins (2001, p.40) ao comentar a história do periodismo a partir do século XVII, indica que

[...] a despeito da aparente fragilidade daqueles impressos – fosse por seu caráter ligeiro, muitas vezes suspensos pela censura ou inviabilizados pelo fracasso econômico, coletânea heterogênea que abrigava nomes diversos, inovando até mesmo pelo formato inusitado da publicação –, o novo gênero periódico consolidou-se como ramo expressivo da imprensa. Mais que isso, passou a ser disputado por escritores reconhecidos, que tinham, nas páginas avulsas do jornal e da revista, o espaço alternativo para divulgação de seus escritos.

Com a evolução da mídia, a autora afirma que, no século XIX, os jornais e revistas tornaram-se espaços concorridos e, em particular, “[...] a revista tornou-se moda e ditou moda.” (MARTINS, 2001, p.39-40). Para Martins, uma série de circunstâncias históricas, na Europa, favoreceu tal fenômeno. Martins destaca o avanço técnico das gráficas, o aumento da população leitora e o alto custo do livro. Além disso, era adequada à uma ideia de modernidade, já que, em uma única publicação, vários assuntos eram abordados e traziam informações sobre inovações ao mesmo tempo em que eram notas ligeiras e seriadas. Tal configuração colocava as revistas entre o jornal e o livro.

No Brasil, como indicamos, artistas e críticos consideravam jornais e revistas como importantes veículos de comunicação e expansão de seus ideais políticos e artísticos. A utilização de tais mídias faz sentido, sobretudo, se considerarmos que, ao longo dos anos 1930 e 1940, expressiva parcela da arte brasileira indicava preocupação social. As mídias de massa permitiam ampliar o diálogo com o grande público. Aracy Amaral aponta, em particular, o ano de 1933 como marco da conscientização política dos artistas de São Paulo, sobretudo, em função de uma série de eventos de caráter político e social tais como a ocupação militar, resultado da revolução de 1932, uma acentuada divisão de classes, em um sentido moderno e a organização dos artistas em grupos e associações. Com esse quadro, Amaral (1987, p.41) fala da criação do jornal *O Homem Livre* que era um semanário de política e cultura de orientação trotskista fundado por militantes do Partido Socialista e do qual participaram os críticos Geraldo Ferraz e Mário Pedrosa. Esse jornal, além de se posicionar contra o fascismo, possuía

colunas que comentavam sobre as artes plásticas, exposições coletivas e individuais e música.

Por outro lado, já havia importantes empresas de mídia impressa como os jornais *O Estado de São Paulo* fundado em 1875; o *Correio Paulistano*, de 1854, primeiro jornal diário do grupo *O Estado de São Paulo*; a *Folha da Noite*, de 1921 (existente até a unificação das *Folhas da Manhã, Tarde e Noite* em *Folha de São Paulo*, em janeiro de 1960); os jornais dos *Diários Associados*, de propriedade de Assis Chateaubriand, criados em 1924; *O Globo*, de 1925; e, um dos jornais que mais particularmente nos interessa, por ter cedido amplo espaço para a discussão das poéticas construtivas, o *Jornal do Brasil*, criado em 1891, fechado no mesmo ano e reaberto em 1894. Esse jornal, embora de orientação mais conservadora, não apenas foi o espaço público no qual foi publicado o Manifesto Neoconcreto no seu suplemento dominical, como, mais tarde, nos anos 1950, sua reforma gráfica foi executada por um artista construtivo, Amilcar de Castro.

O uso das mídias de massa como estratégia de ação das vanguardas brasileiras já vinha sendo utilizado desde 1922 quando os protagonistas do primeiro modernismo as utilizavam como plataforma de divulgação de seus princípios. Além disso, os modernistas de 1922 também publicaram suas próprias revistas, como *Klaxon* e *Antropofágica*.

Annateresa Fabris (1994, p.21) relembra que

[...] os modernistas elaboram a própria ideia de modernidade e definem a própria estratégia de atuação, concentrando-se, num primeiro momento, na conquista do espaço público mais influente, o jornal. O *Correio Paulistano* e o *Jornal do Comércio* são as principais tribunas de pregação modernista, incansável no combate ao passado e na defesa de seu ideário, guiada por um desejo pedagógico: conquistar o público para a causa da arte nova. A escritura adota modelos variados – da explanação serena ao ataque demolidor, da persuasão à ironia e ao sarcasmo – e o ápice de uma ou de outra forma é determinado pelo objetivo em vista.

As vanguardas construtivas também se organizaram em torno de publicações. A mais destacada, talvez, seja a revista *Noigandres*, que tem o mesmo nome do grupo composto pelos poetas concretos Décio Pignatari, Haroldo e Augusto de Campos. Em 1956, ano da publicação de *Noigandres 3*, os poetas passam a colaborar, também, com o suplemento dominical do *Jornal do Brasil* que estava em fase de renovação. Essa participação, segundo Bandeira e Barros (2008, p.24) “[...] ajuda a ampliar a

repercussão do movimento concreto, na poesia como nas artes visuais. A intensificação do debate sobre os princípios estéticos e a prática da nova poesia, promovida no suplemento, termina levando à cisão entre o grupo paulista e os poetas Ferreira Gullar e Reynaldo Jardim, mais o crítico Oliveira Bastos, radicados no Rio”. Como muitas revistas especializadas que divulgavam o trabalho artístico e conceitual de grupos, *Noigandres* foi intermitente. Foram publicadas cinco edições com grandes intervalos de tempo, em particular entre os dois últimos números¹³¹. Os poetas de *Noigandres*, com o vínculo que estabeleceram com as exposições museológicas dos concretistas, suas publicações e a participação no Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil* ampliaram sua rede de relações internacionais. Em 1954 Décio Pignatari encontra o poeta Eugen Gomringer, na Alemanha. Esse encontro “[...] resultou em estratégias comuns de divulgação de seus trabalhos. [...] A proposta de internacionalização do movimento encontra eco também no *Times Literary Supplement*, que publica dois números especiais, um deles (setembro de 1964) destacando a poesia concreta brasileira” (BANDEIRA; BARROS, 2008, p.45).

Assim, nossa sugestão é a de que, ao longo dos anos 1950, sobretudo com o embate que se travou entre os críticos e artistas mais conservadores e aqueles em defesa da nova arte, o exercício da crítica jornalística especializada ocorreu em plenitude, ampliando seu campo de ação e reforçando uma tradição já existente no país.

Como indicado por Fabris, o “desejo pedagógico” da vanguarda brasileira dos anos 1920 – e cremos que, nesse aspecto, é possível considerar a mesma estratégia para as vanguardas construtivas – era a de conquistar a compreensão do público. Nesse sentido, as mídias de massa se apresentam como um dos importantes aspectos do sistema de arte já que tem um compromisso imediato com a informação. Se, como temos dito, a transmissão de informação é, no museu, uma de suas tarefas, embora secundária, naquilo que diz respeito às mídias de divulgação, a informação é seu objetivo primário. Portanto, o vínculo entre o museu e as mídias é estreito. Em função dessa relação, cabe pensar em alguns aspectos daquilo que, então, entendemos como processo de informação.

¹³¹ As cinco edições da revista foram: *Noigandres* 1 em 1952; *Noigandres* 2, com a série *poetamemos* em 1955; *Noigandres* 3 em 1956, mesmo ano da I Exposição Nacional de Arte Concreta; *Noigandres* 4 em 1958, com o projeto do *plano-piloto para poesia concreta*; e *Noigandres* 5 em 1962, com o título *Antologia Noigandres 5 – do verso à poesia concreta*.

Considerando que a *informação* é um agenciamento, e, portanto, acontece em um universo de relações, não se exclui de suas características uma certa subjetividade. Da mesma forma, deve-se lembrar que a informação está ligada à produção de sentido e, portanto, a diversidade cultural é um dos elementos fundamentais na estruturação de significados.

Se formos traduzir tais noções focando a relação entre o universo das mídias de massa e aquele da museologia, perceberemos que, nos processos comunicacionais dos museus, a *informação* surge como uma perspectiva de integração entre as denominadas autoridades epistêmicas (GÓMEZ, 2006, n.p.). Estas são representadas pela instituição por um lado e, por outro, na sua divulgação pelas mídias de massa que viriam a reforçar tais princípios e, ao ampliá-los e torná-los compreensíveis, conferir-lhes positividade.

Esse processo é possível porque a informação, segundo Gomez, nunca aparece como problema, mas como possibilidade de resolução da questão da integração. No entanto, com base no pensamento de Martin Heidegger, Gómez (2006, n.p.) afirma que o conhecimento, resultado desejado do processo de aquisição de informação, significa seu enquadramento e não sua estruturação.

Sugerimos, no entanto, que é preciso pensar a informação como algo que ultrapassa seu enquadramento e que estaria presente na própria forma como o espaço público do jornal e da revista permite que a informação seja transmitida por meio do raciocínio crítico. Este, por sua vez, pode ser considerado uma estrutura com possibilidade potencial de instauração de uma dinâmica social, na qual o conhecimento se daria pela indução ao questionamento e, portanto, pela elaboração das informações fornecidas.

Um exemplo dessa importância das mídias de divulgação no estímulo ao conhecimento está na influência decisiva que a revista *L'Esprit Nouveau*, criada em 1920 em Paris, exerceu na formação de Mário de Andrade. De acordo com Martins (2001, p.108) *L'Esprit Nouveau* foi determinante na concepção estética de Mário de Andrade, além das revistas italianas “[...] que lhe fundamentaram o curso do futurismo e as alemãs que contemplavam as artes plásticas em geral”

A autora fala da influência de *L'Esprit Nouveau* em Mário de Andrade a partir do estudo que foi feito por Maria Helena Grembecki¹³² sobre a marginalia da coleção de Mário de Andrade, composta por 28 números publicados nos anos de 1920, 1924 e

¹³² GREMBECKI, Maria Helena. **Mário de Andrade e L'Esprit Nouveau**. São Paulo, IEB, 1969.

1925. De acordo com Grembecki (1969 apud MARTINS, 2001, p.108), “longe de uma simples imitação [...], Mário de Andrade apropriou-se de seus conteúdos, não como reprodução mecânica, mas filiado ao “espírito de época”. Para a autora, “[...] as influências estéticas europeias sentidas no nosso modernismo, especialmente propagadas por Mario de Andrade, decorreram desse periodismo francês [...]”.

Não obstante, a questão da crítica em mídias de massa precisa ser pensada, também, como uma das formas de divulgação inserida em um veículo que, diferente das instituições de cultura, em especial os museus, tem acentuado caráter comercial. Habermas (1984, p.218) aponta para um problema que se instala na própria estrutura da imprensa enquanto tal, pois na medida em que se trata de empresas, necessariamente devem gerar lucro e, portanto, podem criar uma distorção que é a de reiterar um espaço privilegiado de interesses privados na esfera pública. Esse aspecto pode ser potencializado pelo poder que a imprensa possui, justamente por ser uma mídia de massa, ou seja, por atingir um número alto de pessoas simultaneamente. Nesse sentido, Habermas esclarece sobre a importância de se pensar sobre a questão do *ponto de vista*, da opinião, que pode ser usada como forma de manipulação.

A imprensa brasileira, em particular os veículos que abriram espaço para críticas especializadas em áreas de cultura, podem indicar, por um lado, o desejo de ampliar seu público, buscando atrair as classes mais elitizadas da população e, tal qual os museus de arte moderna, conferir ao veículo um caráter de modernidade. Por outro lado, podemos pensar que, por seu compromisso com uma informação mais ligeira – ou talvez, mais imediata –, componham uma somatória de forças estruturando redes de relações amplas em todos os segmentos da sociedade, conferindo grande poder às empresas jornalísticas.

Tomando por base a sugestão de que os jornais e revistas também buscavam se inscrever em uma sociedade moderna, a crítica de arte passa a ter papel de destaque já que a modernidade artística instaurava questões prementes de ruptura.

Se formos retomar a ação artística dos poetas concretos, por exemplo, podemos dizer que, apesar da estrutura bastante sofisticada e complexa da poesia que praticavam, que incluía questões de semântica, semiótica e visualidade, eles compreenderam a necessidade de expansão de suas ideias e, além da sua publicação especializada, também tomaram para si a tarefa de esclarecimento público sobre uma forma de sensibilidade proposta pela poesia concreta. Os jornais de grande circulação lhes

cederam espaço compondo, o que sugerimos ser, uma conjunção de interesses de ambas as partes, embora fosse necessário um esforço de adaptação de linguagem.

Encontramos um exemplo nesse sentido no artigo publicado em 20 de março de 1955 por Augusto de Campos (1955) no jornal *Diário de São Paulo* no qual se propõe a esclarecer sobre a estrutura na nova poesia. No artigo, o autor afirma que Mallarmé é o inventor de um processo de organização poética comparável, esteticamente, para a arte da palavra, com a descoberta de Schoenberg da “série” em música. Este processo, segundo Campos, poderia ser expresso pela palavra estrutura, entidade definida pelo princípio gestaltiano de que o todo é mais que a soma das partes, ou qualitativamente diverso de cada componente. O autor segue argumentando que, corolário direto da descoberta desse processo, que tem implícita a ideia de estrutura, é a exigência de uma tipografia funcional que espelhe as metamorfoses, os fluxos e refluxos das imagens que em Mallarmé se consubstancia nos seguintes efeitos: emprego de tipos diversos; a posição das linhas tipográficas nas páginas; os brancos; o uso especial da página (duas folhas desdobradas onde as palavras formam um todo e ao mesmo tempo se separam em dois grupos). Para Campos, as estruturas que Mallarmé foi encontrar na música se reduzem à noção de tema, não como assunto, mas como motivo musical, implicando também a ideia de desenvolvimento horizontal e contraponto. O articulista demonstra esquematicamente o uso de motivo preponderante, secundário e adjacentes e pretende, assim ter dado uma ideia pálida da “ossatura poderosa e inquebrantável que a consciência estrutural de Mallarmé armou para seu próprio poema”¹³³. O tipo de linguagem utilizada pelo poeta dá uma dimensão, por um lado, da complexidade do tema que se propôs abordar no âmbito da divulgação de massa indicando, ainda, não se tratar de uma linguagem propriamente jornalística e, de fato, de difícil compreensão. Por outro lado, parece que o jornal, ao ceder espaço para uma reflexão de caráter tão denso sugere o reforço de um campo de legitimidade cultural em um espaço público também legitimado.

O interesse das mídias de massa em sua inscrição em uma área que seria, em princípio, reservada a outras esferas de circulação não foi isolado e os jornais não se limitaram a “notificar” as novidades. Em 21 de julho de 1957, o jornal *Folha da Manhã* anuncia para poucos dias uma nova seção de crítica literária especializada em dois gêneros, prosa e poesia, que ficariam a cargo de Fausto Cunha e Pedro Xisto

¹³³ CAMPOS, Augusto de. Poesia, Estrutura. *Diário de São Paulo*. 20 mar. 1955

respectivamente¹³⁴. Pedro Xisto, então, na sua primeira incursão como crítico, propôs-se a analisar em detalhes alguns poemas concretos. Novamente, sua linguagem, por força do seu objeto de interesse, é bastante refinada para um veículo que pretende atingir a um público neófito. Em 15 de setembro de 1957, na coluna “Crítica” da *Folha da Manhã*, ao final de uma série de três longos artigos, o próprio crítico reconhece a dificuldade do tema. Diz Pedro Xisto que “a poesia concreta é obra de espírito universitário e universal. Obras, tecnicamente, quase de seminário”¹³⁵.

No âmbito nacional, ao referir-se especificamente às revistas, Ana Luiza Martins (2001, p.21-22), lembra que foi na virada do século XX que “[...] as publicações periódicas foram criadas para ser vendidas e gerar lucro. Nesse propósito, veiculavam o que era rentável no momento, procurando “suprir a lacuna” do mercado e atender a expectativas e interesses de grupos, segmentando públicos, conformando-os aos modelos em voga; e, na maioria das vezes, a serviço da reprodução do sistema”.

Por outro lado, a utilização dos jornais e revistas foi bastante conveniente não apenas como plataforma, mas como instalação de um espaço público de debate, já que não apenas as vanguardas se utilizavam de tal recurso, mas também os protagonistas da reação contra as mesmas. A crítica se posiciona em relação às obras e, também envolve uma rede mais extensa de instituições e personagens em torno de uma determinada causa tais como os museus e os próprios artistas, além do crítico inserir-se como um dos personagens importantes nas reflexões sobre a arte e não apenas como analista distante.

Assim, um dos debates que contagiava a imprensa paulista no período anterior à instalação dos museus de arte moderna se dá, justamente, em relação à ideia de sua criação, lançada já em 1943, pelo crítico e jornalista Luís Martins em sua coluna no *Diário de São Paulo*. Luís Martins comentava sobre exposições, artistas e obras de arte embora não se possa considerá-lo um especialista nesse assunto. José Armando Pereira da Silva (2009, p.21) o qualifica como um “cronista de *faits divers*” e nos embates jornalísticos que teve, por exemplo, com os críticos de formação acadêmica, em especial Antonio Candido, “[...] [exprimiram-se] as diferenças de formação, para a qual os novos cobravam embasamento teórico e metodológico mais sólido, especializado” (MARTINS, 2009, p.21). Em sua coluna do dia 9 de outubro de 1943, ao comentar

¹³⁴ Fausto Cunha era crítico, escritor, tradutor e editor. Começou a escrever crítica literária da década de 1950 e escreveu livros de ficção científica. Por sua vez Pedro Xisto era poeta concreto e publicou na revista *Invenção*. Essa revista foi editada entre 1962 e 1967 e teve cinco números.

¹³⁵ XISTO, Pedro. Poesia Concreta (conclusão). **Folha da Manhã**. Coluna Crítica. 15 set. 1957

sobre notícias que aventavam a criação de um museu público de belas-artes em São Paulo, o crítico declarava seu ceticismo em relação ao projeto e perguntava se, no caso da sua concretização, haveria uma seção de arte moderna (MARTINS, 2009, p.76). Uma semana mais tarde, na coluna do dia 17 de outubro, declara que

[...] a nossa pobreza artística é, realmente, lamentável. No Rio, possuímos um museu, cuja maior riqueza é constituída por obras de expressão secundária e algumas cópias. Assim mesmo é o melhor do país. E em São Paulo, sem contarmos com a obscura e escondidíssima Pinacoteca, onde vegeta melancolicamente uma meia-dúzia de trabalhos de valor duvidoso, temos apenas o Ipiranga, que não é propriamente um museu de belas-artes e onde, aliás, se encontra a melhor coleção de trabalhos de Almeida Júnior. O modernismo, então... Não temos nada [...].(MARTINS, 2009, p.77)

Parece, no entanto, que essas críticas tão duras revelaram que a ideia de criação de um museu público de belas-artes era, de fato, mera especulação. Alguns anos mais tarde, em 1946, Luís Martins retoma o tema e, dessa vez, consegue, com seu tom polêmico e irônico, mobilizar outros críticos, jornalistas, intelectuais e o próprio prefeito da cidade de São Paulo, Abrahão Ribeiro, em torno do debate sobre a ideia da criação de um museu de arte moderna. Para tanto, usou a tática da confrontação direta que não ficou sem resposta. O mais interessante desse episódio é que, iniciado o assunto por Sérgio Milliet, o debate foi desencadeado entre profissionais do próprio jornal.

Em 12 de abril de 1946 no *Diário de São Paulo*, Martins refere-se ao editorial do dia anterior que falava sobre a “[...] a teimosia dos sonhadores que vivem a pedir um museu de arte moderna para São Paulo.” Ao longo da coluna, Martins (2009, p.269) critica a postura do editorialista, que ao alegar falta de verbas para a manutenção do Museu do Ipiranga, reitera que não se pode pensar a sério na possibilidade de um museu moderno e, além disso, o povo inculto gera um meio que não comporta ainda iniciativa do gênero. Ao contrapor os argumentos do editorial, Martins alega que é justamente por isso que o museu é necessário: para educar o povo e quebrar o círculo vicioso. No mesmo jornal, *Diário da Noite*, o jornalista Maurício Loureiro Gama escreve em sua coluna do dia seguinte que, não apenas achava que, no fundo todos estavam de acordo com Martins, como instava o prefeito Abrahão Ribeiro a patrocinar a criação de um museu de arte moderna por meio do Departamento de Cultura (MARTINS, 2009, p.269).

Talvez estimulado pelo apoio do colega jornalista, Luís Martins escreve em sua coluna de 19 de abril de 1946 uma “carta ao literato Abrahão Ribeiro” na qual, depois de alguma digressão, ele solicita abertamente a criação de um museu de arte moderna, alegando que tal museu transformaria São Paulo, de fato, na “capital artística do Brasil” (MARTINS, 2009, p.273). O Prefeito de São Paulo entra no debate e responde, também através do jornal *Diário de Noite* em 26 de Abril, com termos definitivos, talvez pensando que com isso encerraria a polêmica, alegando que jamais cogitaria criar um museu de arte moderna em São Paulo ou alhures, pois segundo declarou “[...] a noção que [tinha] de museu e de suas finalidades não se coaduna com a pretensão dos artistas modernos, cujos trabalhos ainda não se acham definitivamente consagrados pela opinião pública, de modo a justificar a sua guarda em um museu para gozo e instrução das gerações presentes e vindouras” (MARTINS, 2009, p.273).

Os argumentos de ambas as partes, crivados de ironias tomaram maiores proporções quando Monteiro Lobato entra na discussão. No *Diário de São Paulo* de 30 de abril de 1946, o escritor, em um tom radical, apoia a decisão do Prefeito e, no seu argumento, indiretamente, reforça o importante papel da imprensa na formação da opinião pública. Lobato se refere à ideia do museu afirmando que se trata do resultado da ação de “[...] um grupo de jornalistas [que] formou um “Comando” secreto que foi aos poucos, [...] tomando conta da crítica de arte nos jornais. Por fim só eles, em praticamente toda a nossa imprensa, passaram a entender e decretar sobre arte. [...]” Lobato, então, passa a atacar os artistas que ele alegava fazerem parte da “panelinha” chamando-os de “[...] *manqués* e alguns de notória debilidade mental [...]” Lobato cita em especial Ernesto de Fiori, que havia falecido recentemente e afirma que “a doença que mata os pintores modernistas chama-se exposição recolhida” (MARTINS, 2009, p.275-276). Luís Martins escreve apenas mais uma resposta ao prefeito para, em seguida, se ocupar em três crônicas, nos dias 3, 5 e 8 de maio de 1946, em responder a Monteiro Lobato, deixando a questão da criação do museu de arte moderna como pano de fundo. O prefeito Abrahão Ribeiro, por sua vez, seguiu no debate em termos cada vez mais agressivos em crônica publicada no *Diário de São Paulo* de 12/5/1946 intitulado “Museu de Belas Artes e Museu de Feias Artes” no qual associa o museu de arte moderna com um local para mostrar quadros medíocres e mal-executados (FABRIS, 2008, p.21). Suas crônicas ressaltam, assim, o enorme grau de resistência que há em torno das novas propostas artísticas, mas acima de tudo, o embate se dá em torno

da busca da legitimidade de suas falas, nas quais os protagonistas do debate reiteram a importância de seu papel como críticos, instituídos de autoridade, para discutir assuntos como a arte e a criação de um museu de arte moderna.

Com contornos que parecem se definir no embate entre os próprios críticos cabe pensar ainda, sobre uma possível definição de *crítica* e, mais especificamente, aquela produzida nas mídias de massa, visando avaliar a produção artística. Pierre Bourdieu (1996, p.220) ao buscar situar o que é a crítica, pensa em sua possível história

[...] da qual [apresenta] um pequeno esboço [sem] outro fim que não o de tentar levar à consciência daquele que escreve e de seus leitores os princípios de visão e de divisão que estão no princípio dos problemas que eles se colocam, e das soluções que lhes dão. Ela faz descobrir de imediato que as tomadas de posição sobre a arte e a literatura, assim como as posições nas quais se engendram, organizam-se por pares de oposições, freqüentemente herdadas de um passado de polêmica, e concebidas como antinomias insuperáveis, alternativas absolutas, em termo de tudo ou nada, que estruturam o pensamento, mas também o aprisionam em uma série de falsos dilemas. Uma primeira divisão é a que opõe as leituras internas [...], ou seja, formais ou formalistas, e as leituras externas, que fazem apelo a princípios explicativos e interpretativos exteriores às próprias obras, como os fatores econômicos e sociais.

Pierre Bourdieu refere-se, primeiramente à crítica literária, mas reconhece que sua análise pode expandir-se também às obras de artes plásticas. Além disso, trata do que seria um raciocínio crítico. Sua reflexão pode, portanto, ser aplicada à crítica feita nas mídias de massa, já que, como vimos, ao menos no caso brasileiro, elas se estabeleceram dentro de um sistema no qual a prática da crítica pode ser encarada como uma das formas de criação e ocupação de um espaço público moderno.

Após situar um conceito de crítica, Pierre Bourdieu relembra que foi Michel Foucault quem definiu a formulação mais rigorosa sobre os fundamentos de análise estrutural das obras culturais e, portanto, faz referência ao seu papel fundamental. Diz Bourdieu que Foucault era consciente de que nenhuma obra cultural existe por si mesma, isto é, fora das relações de interdependência que a unem a outras obras. A essa interdependência ele propõe chamar “campo de possibilidades estratégicas”, o “sistema regado de diferenças e dispersões” no interior do qual cada obra singular se define (BOURDIEU, 1996, p.225).

Quando falamos sobre crítica, portanto, referimo-nos a um sistema que compreende desde uma investigação de cunho filosófico até aspectos ideológicos e

conceituais de reflexão sobre os movimentos em questão, as obras de arte individuais ou expostas em conjunto, bem como suas formas de divulgação e, como foco principal, a possibilidade de educação para os novos fenômenos artísticos.

No que diz respeito aos protagonistas dos movimentos concreto e neoconcreto, artistas, críticos e gestores posicionavam-se, muitas vezes, francamente a favor ou contra os fenômenos e acontecimentos. Nesse âmbito, incluiríamos também um tom pedagógico da crítica, naquilo em que essa ação – sobretudo quando se tratava de uma iniciativa da vanguarda – objetiva a proposição de novas formas de ordenação do raciocínio, de sua eventual sistematização e crítica interessada com vistas a permitir a um público, então mais qualificado, novas possibilidades artísticas e sensíveis.

Os contornos que Foucault (1978, p.2) nos oferece ao definir o que é a crítica são amplos o suficiente para que possamos inferir que a análise de obras culturais pode alcançar, também, as obras em conjunto e as próprias instituições. Foucault sugere que

[...] entre a alta empreitada kantiana e as pequenas atividades polêmico-profissionais que trazem esse nome de crítica, [...] parece que houve no ocidente moderno (a datar, grosseiramente, empiricamente, nos séculos XV/XVI) uma certa maneira de pensar, de dizer, de agir igualmente, uma certa relação com o que existe, com o que se sabe, o que se faz, uma relação com a sociedade, com a cultura, uma relação com os outros também, e que se poderia chamar, digamos, de atitude crítica.

O autor afirma ainda que

[...] há alguma coisa como uma atitude crítica e que seria específica da civilização moderna, [...] e que [...] se tenta procurar uma unidade para essa crítica, [ainda que ela pareça] prometida pela natureza, pela função, [...] pela profissão, à dispersão, à dependência, à pura heteronomia. Além disso, a crítica existe apenas em relação a outra coisa que não ela mesma: ela é instrumento, meio para um devir ou uma verdade que ela não saberá e que ela não será, ela é um olhar sobre um domínio onde quer desempenhar o papel de polícia e onde não é capaz de fazer a lei. Tudo isso faz dela uma função que está subordinada por relação ao que constituem positivamente a filosofia, a ciência, a política, a moral, o direito, a literatura etc. E, ao mesmo tempo, quais que sejam os prazeres ou as compensações que acompanham essa curiosa atividade de crítica, parece que ela traz, de modo suficientemente regular, quase sempre, não somente alguma rigidez de utilidade que ela reivindica, mas também que ela seja subtendida por uma sorte de imperativo mais geral - mais geral ainda que aquela de afastar os erros. Há alguma coisa na crítica que se aparenta à virtude (FOUCAULT, 1978, p.2).

Com base no raciocínio do teórico, podemos dizer que essa crítica, em sentido amplo, por meio dos raciocínios desenvolvidos, mas também, pela ampliação do campo do público que poderia participar de tais discussões, fez parte de um processo que veio a consolidar um projeto de modernidade artística para o país, e os movimentos concreto e neoconcreto reivindicaram, desde o início e por meio do debate, seu papel como porta-vozes, do ponto de vista cultural e artístico, da mesma.

Nossa sugestão é de que a implantação de um projeto de modernidade e suas exigências de caráter econômico e político levaram, do ponto de vista da produção artística e da crítica de arte, a solidificação de conceitos críticos sobre bases teóricas que acabam por se solidificar como pressupostos analíticos e que, em grande parte, se reproduzem – ainda hoje – em um período “pós-moderno”, nas avaliações de caráter acadêmico e intelectual sobre o período.

No que tange os movimentos concreto e neoconcreto, do ponto de vista intelectual, como se sabe, temos alguns porta-vozes dos protagonistas dos dois movimentos: Mário Pedrosa pelos concretos e Ferreira Gullar pelos neoconcretos que, embora defendendo os valores da nova arte, acreditam em processos divergentes, que resultavam em uma produção igualmente divergente. De um ponto de vista político, sobretudo, a crítica feita, em particular por Ferreira Gullar, buscava diminuir as influências mútuas nos processos experimentais na prática dos artistas e o intercâmbio entre seus atores. Couto (2004, p.120) afirma que “na maior parte dos textos que tratam das vanguardas construtivas no Brasil, as afirmações acerca do dogmatismo ou do extremo racionalismo do trabalho dos artistas concretos antecedem ou mesmo se impõem à análise de suas obras. O caráter lúdico, o espaço do jogo, as invenções formais dos “paulistas”, ou ainda a utilização intuitiva da matemática, são aspectos geralmente pouco examinados ou abordados de forma superficial”. De qualquer maneira, ambos os críticos atuaram em jornais e revistas e defenderam abertamente seus pontos de vista.

Mário Pedrosa, em especial, teve um papel decisivo na criação de uma positividade em relação aos movimentos construtivos, por meio de sua atuação como crítico de arte. O teórico defendia, de maneira franca, os princípios da nova arte de vanguarda. De acordo com Otília Arantes (2004, p.16), Pedrosa “[...] trazia o exemplo da arte internacional, causando mal-estar e por vezes irritação ao defendê-la, especialmente a arte abstrata, ou ao encorajar os jovens artistas brasileiros que estavam

rompendo com os “mestres”. Nesse aspecto, Arantes(2004, p.18) lembra ainda que foi Mario Pedrosa, “[...] o responsável pela criação do primeiro núcleo “concreto”, em 1947 e 1948, no Rio, com Ivan Serpa, Mavignier, Palatinik – a que se uniram depois muitos outros, dando origem ao grupo Frente, de cujos desdobramentos surgiu o neoconcretismo”. Quanto a sua forma de abordar os assuntos relativos à arte e aos artistas, a autora ressalta uma característica de Mario Pedrosa que o qualifica como um crítico especializado, o que lhe conferia outro traço de originalidade. Segundo a Arantes (2004, p.21), Pedrosa não perdia o sentido histórico e universal da cultura e “por isso mesmo, sua crítica nunca foi esotérica: simultaneamente, dirigia-se ao grande público leitor de jornal e conseguia falar à imaginação de todo brasileiro”.

O próprio Mário Pedrosa define com muita clareza qual o papel do crítico e como imagina que deva ser exercido. Em 22 de novembro de 1960, no *Jornal do Brasil*, ao justificar publicamente o encerramento de sua contribuição como crítico para assumir o cargo de direção do Museu de Arte Moderna de São Paulo, ele faz uma análise comparativa entre as duas funções. Pedrosa (1962) afirma que

[...] ao crítico, é sua obrigação intervir na própria atividade do artista. Por mais antipático que isso seja, principalmente para [ele que é, que será sempre] do lado de lá, isto é, do lado da rua, irresistivelmente propenso à rebeldia, há no crítico algo dum guarda-civil, dum polícia: essa terrível obrigação de intervir para ver se está tudo conforme, nem que seja aos cânones de uma estética libertária, e de tomar sanções, isto é, julgar, dar notas, o aproxima dos guardiões da lei ou da ordem. É que ele está investido de autoridade, mesmo quando não goste de se investir dela. Ela é da natureza de suas funções. Quanto a um diretor de museu – mesmo de arte moderna – sua posição é diferente, como diferentes são as funções. Quando se fala: museu de arte... moderna, quer-se dizer de algo ainda polêmico. A arte de nossos dias é sempre discutida e discutível: um museu dessa espécie de arte é por isso mesmo instrumento também polêmico, ativo, em suma precipuamente experimental. Nesse sentido há algo analógico à atitude crítica. Em face do museu dito de arte moderna, isto é, da viva, discutida, quente ainda do forno de onde saiu o outro museu, o tradicional, esse guarda com zelo e ciência as obras-primas que passaram o teste do tempo, e já não são mais discutidas. No entanto, o diretor dum museu como o nosso do Ibirapuera ou de seu grande congênere do Rio de Janeiro participa ativamente do presente, da batalha artística, que prossegue lá fora, como o crítico. Mas enquanto este último se compromete, se envolve desde o começo, em alguma aventura artística de vanguarda, quer combatendo-a, quer sustentando-a, *ad initium*, o diretor, funcionalmente mais circunspecto, observa ou mesmo estimula, enfim – experimenta. Sua atitude é, pois, a de um observador atento, de um experimentador, como o químico no seu laboratório. Ele tem, é claro,

de possuir as antenas do crítico, para, pelo menos, poder julgar ou da vitalidade ou das possibilidades de desenvolvimento ou da coerência ou da correspondência interior com a época ou da seriedade de qualquer movimento novo, que se anuncie ou apareça, seja de uma personalidade isolada, seja de um grupo de jovens artistas em formação. Fundado em seus próprios conhecimentos, em sua atitude estética, em sua experiência, ele acolhe (ou não) esse movimento, essas experiências novas. Ao fazê-lo, não significa que, aprioristicamente os aprove ou apoie. Ou seja, apologético aos mesmos. Sua responsabilidade, seus compromissos são, sobretudo, com os problemas em campo. Ou melhor, com sua época, ao passo que os do crítico são, sobretudo, com o artista. O crítico, à porta dos ateliers, combate ou promove; o diretor, experimenta, estimula ou desconhece até segunda ordem.¹³⁶

Ferreira Gullar (1985), por sua vez, também elegeu o jornal como plataforma privilegiada de discussão sobre a vanguarda neoconcreta. Ele escreveu uma longa série de artigos no suplemento dominical do *Jornal do Brasil* entre 1959 e 1960 – posteriormente reunidos em uma publicação¹³⁷ – e, segundo o próprio Gullar (1985, n.p.) tinham o duplo propósito de imprimir um cunho didático à página de artes plásticas e realizar uma espécie de nova leitura dos movimentos artísticos de caráter construtivo a partir da visão neoconcreta.

A crítica praticada, tanto por Pedrosa como por Gullar, com claro posicionamento de suas opiniões e seus partidos estéticos nos leva a inferir que foram mais efetivas e, de fato, conseguiram modificar parcela do panorama artístico nacional ao ampliar a discussão sobre as vertentes construtivas fazendo com que o assunto estivesse presente, ainda que contasse com uma resistência muito forte.

Um dos aspectos que Gullar identifica como forma de resistência à nova arte, e com o forte posicionamento do crítico, é registrado em 10 de dezembro de 1959 na sua coluna no *Jornal do Brasil*, na qual ele se indigna com um ato de vandalismo praticado contra a Exposição Neoconcreta, montada no Belvedere da Sé, em Salvador. Ele registra que os poemas apresentados na exposição foram rasgados. Ao se posicionar em relação ao episódio Gullar (1959) afirma “[...] [tratar-se], aparentemente, de uma manifestação aguda de *horror vácuo*, que caracteriza a mentalidade primitiva”.

Por outro lado, uma parcela da crítica procurava manter-se não diretamente envolvida com uma possível tomada de posição em relação aos movimentos. No

¹³⁶ PEDROSA, Mário. O Crítico e o Diretor. Aberta a II Neoconcreta. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Coluna Artes Visuais. 22 nov.1960.

¹³⁷ Cf. **Etapas da Arte Contemporânea**. Do Cubismo ao Neoconcretismo. São Paulo, Nobel, 1985.

entanto, ainda que, buscando manter uma autonomia, uma tomada de posição torna-se inerente a tal exercício. Nessa categoria consideramos também, como forma, sobretudo de reiteração, a crítica que se apresentava como “generalista”, mas que, de alguma forma, cumpria o papel de “incitar” à leitura dos textos mais propriamente críticos e que tratavam de alguns conceitos relacionados às obras de arte.

A diferença de análise que propunham alguns críticos especializados que atuavam em jornais e revistas e os textos de divulgação de um jornalismo mais generalista se percebe em um tom, no segundo caso, mais aproximado ao da coluna social e das discussões sobre costumes, aqui entendido como uma variação cotidiana de questões éticas mais amplas e, de alguma forma, também da própria ideia de *etiqueta* no sentido que Renato Janine Ribeiro (1990) atribui ao termo, ou seja, como a pequena ética (*small morals*), que lidaria não com os princípios, mas com as regras que regulam a sociedade. Em outras palavras, as notas de divulgação que incluíam informações de caráter mais social do que propriamente de conteúdo também funcionavam como uma maneira, ainda que por oposição, de demonstrar formas de comportamento e de sociedade, ao mesmo tempo em que delimitavam seu contorno. Nesse aspecto, a arte institucionalizada tomava parte significativa e era alvo de interesse.

Tadeu Chiarelli¹³⁸ (1994 apud MARTINS, 2009, p.514), ao falar sobre as notas e registro de exposições na imprensa na primeira metade do século XX, cunha a definição de *crítica de serviço*, que além de informar sobre o evento “se apresentava mesclada pela necessidade de conferir ao objeto exposto seu justo valor enquanto obra de arte, uma vez que à crítica se colocava o propósito não só de informar, mas também de orientar o gosto do público em geral e o próprio expositor”.

A *crítica de serviço* semelhante ao que entendemos como uma crítica não especializada trataria da reprodução de conceitos e valores externos ao próprio olhar crítico, por meio da reprodução de textos de *releases*. Na falta de um vocabulário mais consistente, seu conteúdo se ocupa, sobretudo, de um debate de caráter ético exterior às novas proposições artísticas em si. No entanto, em ambos os lados, tanto na crítica “especializada” quanto na *de serviço*, percebe-se a vontade de conhecer a nova produção, ainda desafiadora como proposta estética, pois baseada em um hermetismo de linguagem que parecia derivar em um desconforto de caráter perceptivo.

¹³⁸ CHIARELLI, T. **Um Jeca no Vernissage**, São Paulo, Edusp, 1994.

Ao tomar por base o vínculo necessário entre as obras culturais e a realidade social, Bourdieu (1996, p.243) afirma que para sua ciência são necessárias três operações que corresponderiam aos três planos de tal realidade. São elas:

Primeiramente, a análise da posição do campo literário (etc.) no seio do campo do poder, e de sua evolução no decorrer do tempo; em segundo lugar, a análise da estrutura interna do campo literário (etc.), universo que obedece às suas próprias leis de funcionamento e de transformação, isto é, a estrutura das relações objetivas entre as posições que aí ocupam os indivíduos ou grupos colocados em situação de concorrência pela legitimidade; enfim, a análise da gênese do *habitus*¹³⁹ dos ocupantes dessas posições, ou seja, os sistemas de disposições que, sendo o produto de uma trajetória social e de uma posição no interior do campo literário (etc.), encontram nessa posição uma oportunidade mais ou menos favorável de atualizar-se.

Assim, parece-nos pertinente a ideia do vínculo entre os museus de arte moderna no Brasil e a crítica de arte como posição do campo “artístico” no seio do campo do poder. Em especial porque os três planos de realidade apontados pelo autor são facilitados e, de forma mais específica, dão espaço para a ação das vanguardas construtivas.

Esse raciocínio parece indicar que nas mídias de massa, ainda que com os compromissos declarados com o mercado, houve a possibilidade de, por meio do espaço que cedido para a prática das críticas especializadas, criar certa fluidez no processo de comunicação que pode preservar sua independência crítica e a capacidade de elaboração de conhecimento a partir das informações.

Em tal processo de comunicação e, portanto, na relação emissor–receptor haveria, por meio das críticas especializadas, uma eventual resistência a conteúdos de contornos fechados e, portanto, que viriam a restabelecer um espaço de conflito. Por isso, o processo de comunicação não se daria de forma passiva. De acordo com Sousa (2001, p.48-49) “[...] recepção e passividade, caixa vazia, elo final de um processo de captura são, entre outros, termos indicativos do desequilíbrio da relação emissor-receptor e da limitação de seu uso”. O autor indica que há um viver social contemporâneo cujas lógicas propositivas são distintas. Podemos inferir a partir de seu

¹³⁹ O conceito de *habitus* foi interpretado Pierre Bourdieu (1983, p.65) a partir de sua análise do texto de Erwin Panofsky sobre arquitetura gótica e o sistema escolástico. Para o estudioso o *habitus* é “[...] um sistema de disposições duráveis e transponíveis que, integrando todas as experiências passadas, funciona a cada momento como uma matriz de percepções, de apreciações e de ações – e torna possível a realização de tarefas infinitamente diferenciadas, graças às transferências analógicas de esquemas [...]”

pensamento que, no momento em que a sociedade brasileira se estrutura com base em uma perspectiva moderna, há novas formas de acomodação a esse sistema que, inclusive, permitiram a criação das instituições modernas. Percebemos que, tais mudanças implicam novas práticas sociais e, portanto, em relações sociais em permanente processo de ressignificação. Estas, não descartariam a necessidade de inclusão a um todo social, mesmo que construído por agentes plurais e diversos.(SOUSA, 2001, P.48-49).

Assim, como temos proposto, a crítica voltada para a questão da nova arte e das exposições museológicas poderiam ser analisadas de maneira a configurar um sistema. A experiência museológica – ao menos aquela considerada como mais tradicional – pressupõe que a questão do olhar é preponderante ainda que todos os sentidos estejam envolvidos no ato da percepção estética. Alpers (2001, p.134) sugere que todo artefato inserido em uma relação museológica tende a fazer com que o vejamos como um objeto de interesse visual. A autora destaca que, além do fato, sistematicamente discutido sobre as relações de poder, as ideologias políticas e intelectuais, que estimularam desde o início a formação de coleções, bem como o modo taxonômico de ordenação das mesmas, deve-se pensar que o que era coletado era, antes de tudo, julgado visualmente interessante. Alpers sugere que “o gosto em isolar esse tipo de olhar atento sobre artefatos é peculiar à nossa cultura, assim como o museu é o espaço ou instituição onde a atividade tem lugar”(ALPERS, 2001, p.134). Acredita que existe algo que poderia ser chamado de “efeito do museu”, ou seja, um modo de ver, através do qual alguns artefatos assumiram um lugar tão duradouro em nossa cultura visual. Reitera a autora que “certas afirmações apocalípticas sobre a usurpação feita por museus modernos a artistas e sua arte são enganosas. Desde o tempo de Bruegel até o de Cézanne e Picasso, os museus têm sido uma escola para artífices e artistas” (ALPERS, 2001, p.135).

Com tal fundamentação, sugerimos que a organização de exposições – reiterando que se trata do resultado de um sistema de ações museológicas em que se destacam a expografia e a curadoria – faz sentido mais como cultura visual do que como educação geral sobre as culturas. Em outras palavras, ainda que o sentido informacional de uma exposição seja destacado, a questão da visualidade – de formas de ver e de apreensão sensível de fenômenos artísticos – prevalece. Portanto, não deixa de ser uma forma de conhecimento. No entanto, tal conhecimento está baseado em uma relação de outra ordem que não aquele da informação em primeiro plano.

Portanto, se o museu pode ser visto como local de experiência da arte como manifestação de cultura, sua relação com as mídias estruturalmente comprometidas com a informação permitem a inserção e a expansão da ação do museu em sistema maior, compromissado com a questão pública e social e com outras instituições modernas estratégicas não em uma relação de dependência, mas de troca.

Capítulo VI – O mercado de arte como intermediário

Embora os museus de arte moderna estejam inseridos em um sistema que os identifica como instituições vinculadas à preservação e divulgação da arte, não se pode descartar a questão do mercado como parte fundamental desse sistema. Por outro lado, o museu, justamente por trabalhar com a ideia de patrimônio público e, portanto, configurar-se como um local que ratifica valores, precisa manter uma relação bastante regrada e clara com o mercado de arte. Assim, evita-se, por um lado, uma confusão de papéis, e por outro, preserva a sua credibilidade como instituição de cultura. O mercado de arte, no entanto, é uma das fontes legitimadas de contato entre a arte e os artistas e, por sua vez, também deve manter regras claras.

Cogitar a possibilidade da existência de um mercado de arte, em especial de arte moderna, exige que se façam delimitações temporais e geográficas já que seu perfil se altera radicalmente em função de tais condicionantes. A própria ideia da existência de um mercado de arte no Brasil implica reconhecer algumas limitações e especificidades, bem como polos de articulação que, no período entre 1945 e 1964 tomam corpo e se fortalecem. Consideramos os seguintes eixos norteadores:

- 1) na “produção” de obras de arte para que sejam oferecidas ao mercado ou, em termos mercadológicos, a oferta;
- 2) na existência de uma classe com poder aquisitivo para investir nesse tipo de produção, ou seja, a procura;
- 3) nos processos de mediação – via coleções e exposições museológicas – e intermediação – comércio de arte via *marchands* – entre arte e público (de um museu, um comprador eventual ou um colecionador) que interferem decisivamente tanto nos processos de recepção da arte como seu comportamento em relação ao mercado.

A relação entre arte e mercado, sobretudo desde o surgimento das vanguardas históricas, instalou questões complexas no que diz respeito ao posicionamento do artista e à maneira como divulga sua produção. A arte moderna, ao preconizar sua autonomia, coloca-se em uma posição de enfrentamento em relação ao mercado, já que a obra de

arte pura, em princípio, não deveria servir a qualquer propósito externo que não fossem àqueles exigidos pela própria obra e, portanto, os artistas colocavam-se contra o mercado e suas regras.

Ao situar a questão das vanguardas históricas, Annateresa Fabris (1994, p.19) lembra que “extraída do circuito oficial, a vanguarda constroi para si um sistema alternativo, consciente de que seu combate devia se travar no âmbito da instância mais objetiva da sociedade burguesa, o mercado”. Indo além, a autora indica que o uso dos jornais foi uma das formas que a vanguarda encontrou para a divulgação de sua pauta de princípios, pois dessa forma colocava em xeque e rejeitava um sistema de artes instituído que passava pela formação acadêmica e culminava nos museus e coleções privadas.

No entanto, a ideia de rejeição ao sistema não é um ponto em comum a todas as vanguardas. Peter Gay (2009, p.26) sugere que há uma compreensão equivocada em relação ao modernismo, em particular à posição da vanguarda, pois segundo o autor, “[...] o campo de batalha foi sabotado pelas incompreensões deliberadas de seus aguerridos opositores”. Para Gay, a maior parte das histórias sobre a vida boêmia romântica dos modernos tinha mais um caráter de lenda e muitos artistas de vanguarda conseguiram uma vida confortável e, em alguns casos, até próspera. Por outro lado, os próprios modernistas se compraziam em se apresentar como marginais, sendo tratados pelo sistema como amadores. Nesse debate, o autor sugere que o discurso da vanguarda podia ser tão extremista que podia rivalizar com o da linguagem mais conservadora. Com base nesse discurso, como temos visto, uma das instituições mais atacadas eram os museus, considerados “abrigos da reação”. Não obstante, Gay (2009, p.26) sugere que “[...] apesar de todas essas poses de provocação, por estranho que parecesse, os artistas modernos sonhavam em conseguir um espaço nas paredes dos mesmos museus a que queriam atear fogo. Assim, os modernistas eram tão apaixonados e tão injustos quanto seus adversários”

Um dos paradoxos da arte moderna de vanguarda está no fato de que ela só é concebível no ambiente liberal que se propunha destruir, uma vez que a questão da arte autônoma não teria espaço em sociedades nas quais ela deveria se subordinar a cânones pré-estabelecidos e ser feita com base em encomendas, como ocorria nos períodos medieval e renascentista nos quais havia mecenas identificados por seus respectivos segmentos sociais: aristocratas, nobres e eclesiásticos.

Assim, a criação de um estado moderno com base na produção industrial e na crescente urbanização permitiu o surgimento de um mercado do qual a arte não ficou de fora, sendo oferecida como mais um dos bens de consumo (cultural). Ainda, para Peter Gay (2009, p.35), foi no começo do século XIX quando os herdeiros modernos de mecenas começaram a usurpar o lugar dos antigos filantropos culturais, revelando a dependência dos modernistas em relação ao apoio da classe média esclarecida e sustentando o argumento de que sua revolução cultural só poderia prosperar em tempos recentes.

Tendo como principais inimigos a burguesia e suas instituições, o comportamento das vanguardas também era crivado de incoerências e inconsistências. O enfrentamento com o mercado trouxe novas questões éticas para os artistas que, por outro lado, acabaram por reafirmar uma lógica de classe a partir do momento em que não aceitavam submeter o produto de seu trabalho aos princípios do mercado.

A relação entre produção artística e mercado, então, mesmo que por negação, se torna premente. Bourdieu (1999, p.100) conceitua essa questão ao afirmar que

[...] a revolução simbólica pela qual os artistas libertaram-se da demanda burguesa recusando reconhecer qualquer outro mestre que não sua arte tem por efeito fazer desaparecer o mercado. De fato, eles não podem triunfar do “burguês” na luta pelo domínio do sentido e da função da atividade artística sem o anular ao mesmo tempo como cliente potencial.

Por outro lado, o autor defende que a oposição entre arte e dinheiro, que se impôs como uma das estruturas de visão do campo artístico em relação à arte autônoma impede que se perceba que teria sido o dinheiro que emancipou o artista de sua dependência em relação aos mecenas aristocráticos e aos poderes públicos.(BOURDIEU, 1996, 111-112).

As análises de Gay e Bourdieu sugerem que, em relação às vanguardas, seja necessário se fazer uma avaliação historiográfica menos idealizada já que, mesmo no âmbito da convivência entre os próprios artistas, havia distintas formas de encarar a questão da autonomia da arte e, portanto, a relação da arte com o mercado nunca foi consensual ou pacífica entre os mesmos.

Na defesa dos argumentos da vanguarda, parece compreensível que uma parte da crítica também buscasse preservar em sua perspectiva de análise não apenas a atitude revolucionária da arte como, ao abordar a produção vanguardista inserida no ambiente

no sistema capitalista, não se perdesse de vista seja sua força crítica como sua originalidade.

Ao rever as teorias de Adorno e Lúkacs, Peter Bürger (2008, p.35) relembra que ambos renunciam à discussão sobre a função social da arte, de certa forma mantendo o ideal de autonomia. Para Bürger isso é compreensível, pois tanto Adorno quanto Lúkacs fazem da estética da autonomia o ponto de fuga de suas análises. Nesse sentido, Bürger afirma que a arte é concebida, pelos autores, como aquela esfera social que se destaca da existência do cotidiano burguês, ordenado segundo a racionalidade-voltada-para-os-fins, achando-se, justamente por isso, numa situação que permite criticá-lo. Em particular, Bürger reflete sobre Adorno, para quem o conceito de *função* seria, em primeiro lugar, uma categoria descritiva neutra e, depois, teria uma conotação negativa, pois estaria sujeita às reificadas atribuições de propósito o que levaria a uma tentativa de submeter a arte a fins estabelecidos fora dela, incluindo seus efeitos.

A análise de Adorno sugere a síntese entre autonomia, ao mesmo tempo em que a arte, por sua própria constituição e forma de inserção no universo da produção se preserva estruturalmente, permitindo que, ainda que no ambiente do comércio, mantenha seu potencial revolucionário preservado ou intocado.

Outro polo que deve ser considerado na relação entre arte e mercado é a questão da obra como objeto de consumo, em particular, com caráter colecionista. Mais uma vez, o investimento em obras de arte pressupõe a existência de excedentes, de lucro, já que se trata de bens cuja *função* para o mercado, coloca-se no plano do prazer estético e, portanto, do simbólico. Assim, a ideia de um mercado de arte também só é possível de se configurar e amadurecer junto com o sistema capitalista.

Da mesma forma, o colecionismo de obras no âmbito da burguesia, tem um aspecto inédito. Pode-se dizer que a função simbólica das obras de arte sempre existiu, mesmo quando o processo colecionista era reservado à nobreza e ao clero no período pré-capitalista. No entanto, sua configuração muda com o fortalecimento da burguesia, das instituições de mediação e o surgimento dos intermediários.

Tais intermediários, os *marchands* assumiram o papel de instrução necessário para que, ao conferir singularidade aos seus produtos, as obras de arte, também transmitissem aos seus proprietários a distinção simbólica da qual estavam investidas as próprias obras.

Ao comentar sobre o papel pedagógico que os comerciantes assumiram ao instituírem um mercado de arte na Europa, em particular na França a partir do movimento impressionista no final do século XIX, Gay (2009, p.99) relembra que

[...] naturalmente esses intermediários existiam desde longa data: os leilões de arte surgem no século XVI, os negociantes no século XVII, os empresários conseguindo [...] no século XVIII [...] exposições. Mas nas décadas vitorianas, com a nova prosperidade fenomenal das camadas médias, tudo isso se transformou numa indústria. O mercado público das artes, à diferença das comissões pagas pelos aristocratas e pelos comitentes de obras, havia se transformado de maneira quase irreconhecível. Assim, nos meados do século XIX, anos iniciais do modernismo, esses intermediários estavam acumulando uma influência capaz de atender – e criar – a demanda. [...] A partir do momento em que cidadãos privados começaram a se engajar seriamente no mercado cultural, as obras de arte se tornaram, mais do que nunca, *commodities*.

A distinção e o privilégio que eram oferecidos junto com as obras de arte conformam aquilo que Baudrillard (1995, p.11) qualifica como “prodigalidade ostentatória ou consumo de prestígio” por meio do qual os objetos artísticos têm a capacidade de conferir ao seu proprietário status e os signos de poder. O autor parte das análises de Veblen feitas no seu livro *The Theory of the Leisure Class*, de 1899, sobre a noção de prodigalidade ostentatória ou consumo de prestígio, no qual uma extensa gama de agentes sociais – mulheres, empregados e outros – passam a ser testemunhas da riqueza, privilégio social e legitimidade do Senhor. Assim, a cultura e o luxo, entre as classes abastadas passam a ser parte do patrimônio do grupo cuja função é da instituição ou da preservação de uma ordem hierárquica de valores.

O raciocínio do autor, com base na combinação não usual entre os conceitos de economia política aplicados à análise dos objetos de cultura e, mais especificamente, os objetos de arte, coloca em relevo a questão de um sistema de signos que portam uma ambiguidade no seu processo de conhecimento. Ao considerar a produção de objetos, Baudrillard afirma que nem todas as culturas o fazem e que isso seria uma característica da sociedade industrial. No entanto, o autor afirma que no período da revolução industrial tal sociedade conhece apenas o *produto* e não o *objeto* já que esse só começaria a existir verdadeiramente com sua libertação formal enquanto função/signo na passagem de uma sociedade *metalúrgica* para uma sociedade que o autor denomina como *semiúrgica*, ou seja, “[...] quando [o objeto] começa a pôr-se para além do

estatuto de produto e de mercadoria (para além do modo de produção, de circulação e de troca econômica), o problema da finalidade de sentido do objeto, de seu estatuto de mensagem e de signo (do seu modo de significação, de comunicação e de troca/signo). Essa mutação, que segundo Baudrillard é esboçada no século XIX, se consagra com a Bauhaus marcando o que ele denominou como “Revolução do objeto”, quando se colocou o problema da finalidade de sentido do objeto, de seu estatuto de mensagem e de signo, ou seja, seu modo de significação, de comunicação e de troca/signo (BAUDRILLARD, 1995, p.191). O autor aplica a ideia de *semiurgia* à arte contemporânea que se distingue dos outros produtos por ser um “objeto assinado”. Para o teórico, a assinatura do criador reveste o objeto de uma singularidade ainda maior, pois assinala o sujeito em pleno objeto fazendo com que se torne única, não como obra, mas como objeto e, por esse ato, torna-o um objeto cultural. Seu valor de diferença opera “[...] pela ambiguidade de um *signo*, que não dá a ver a obra, mas leva a reconhecê-la e a avaliá-la num sistema de signos e que, embora diferenciando-a como modelo, a integra já por outro lado numa série, que é a das obras do pintor.” (BAUDRILLARD, 1995, p.97)¹⁴⁰.

Podemos inferir, então, que muitos representantes das classes burguesas atreladas ao poder criam e mantêm museus ou, em um âmbito mais doméstico, estabelecem coleções de arte, buscando esse tipo de relação de ambiguidade do signo das obras de arte usufruindo, por consequência, da distinção advinda de sua singularidade. Assim, os *marchands* encontraram um amplo mercado e se tornaram personagens que conseguiam diminuir as distâncias entre artistas e colecionadores ou entre produto e mercado.

Ao abordar a relação dos modernistas franceses com o mercado de arte, Gay (2009, p.98-99) comenta que, embora mais isolados,

[...] mesmo se orgulhando da sua rebeldia, [os artistas] nunca estavam sozinhos, fossem irreconciliáveis ou não. Tinham como aliados outros colegas rebeldes, claro, mas outro fato igualmente importante para eles é que estavam cercados, sobretudo a partir do século XIX, por intermediários culturais que divulgavam e lucravam com seus talentos. [...] comerciantes de quadros tentavam convencer os clientes que suas coleções não valeriam nada sem esta ou aquela preciosidade de sua galeria [...]. Esses e outros intermediários da cultura intervinham na formação do gosto, procurando incentivar os amantes

¹⁴⁰ Grifos do autor.

da pintura [...], muitos deles recém-chegados ao mercado cultural, para que se elevassem acima do entretenimento fácil e aprendessem a apreciar o sofisticado, o difícil, o fora do convencional.

Se o mercado tornou-se um intermediário entre a arte e o público, temos que lembrar que essa é apenas mais uma forma de mediação que, junto às mídias de massa e às instituições de cultura, em especial os museus de arte moderna, agem de maneira a configurar um sistema em que nele haja qualquer relação de hierarquia.

A relação dos museus com o mercado de arte é complexa e exige o envolvimento de uma série de instâncias distintas para que a coleção museológica expresse mais do que eventuais tendências do mercado. Não há dúvidas de que os *marchands*, galeristas bem como leiloeiros intervêm nas instituições museológicas porque é ali que uma obra de arte se legitima como objeto de cultura.

Marcuse (1975, p.156), ao aplicar o modelo de análise marxista às objetivações artísticas indica uma determinação global da função da arte na sociedade burguesa. Diz o autor que “[...] a dimensão estética não pode validar um princípio de realidade. Tal como a imaginação, que é a sua faculdade mental constitutiva, o reino da estética é essencialmente “irrealista”; conservou a sua liberdade, em face do princípio de realidade, à custa de sua ineficiência na realidade. Por meio de tal determinação, o autor afirma que a função da arte é contraditória: por um lado, mostra “verdades esquecidas” e ao fazê-lo protesta contra uma realidade na qual estas verdades não possuem validade e, por outro lado, tais verdades são desatualizadas através do *médium* da aparência estética o que acaba por estabilizar as mesmas condições sociais contra as quais protesta. Ainda para o autor, o museu em função de sua atmosfera irreal (semelhante a da boemia) distorce a atitude estética (MARCUSE, 1975, p.159).

Com base na afirmação de Marcuse, a coleção museológica – mesmo em um museu de arte moderna – pode ser considerada como a reunião de obras estabilizadas e, portanto, passíveis de representar valores já próximos da criação de uma “tradição”. Assim, por um lado, torna-se compreensível a resistência inicial dos museus de arte moderna em formar coleções de obras atuais e, por esse mesmo motivo, não fica invulnerável à pressão dos grupos de interesses, sejam estes os artistas individualmente ou os comerciantes de arte que os representam.

Quando se fala em mercado é preciso lembrar que não se trata de uma instituição e tampouco que este tenha um caráter homogêneo. Em particular, o mercado de arte

existe como uma das faces do mercado global e, portanto, submete-se às suas regras dentre as quais a liquidez é um valor. Por outro lado, o mercado pode ser um canal de avaliação de muitos paradoxos que envolvem a arte, pois, por princípio, se os *marchands* sabem reconhecer a distinção entre arte e outras mercadorias, também precisam participar dos debates que se travam nos planos estético e ético, entre arte e mercado, sobretudo quando se trata das vanguardas. Assim, diferente da visão da vanguarda, para o mercado, a arte, embora seja uma instância distinta, não aparece como um problema.

Do ponto de vista da formação de coleções, aquelas de caráter privado parecem sugerir relações mais claras entre comprador e o mercado. Incentivadas e orientadas por *marchands*, além do já apontado prestígio que conferem ao colecionador, elas possuem um lugar de destaque em seu próprio meio, pois são fontes de investimento. Mas as coleções privadas não se encerram no âmbito do privado. Como apontamos anteriormente, o colecionismo privado é o que tem gerado, por meio de doações, uma parte expressiva de coleções tornadas públicas.

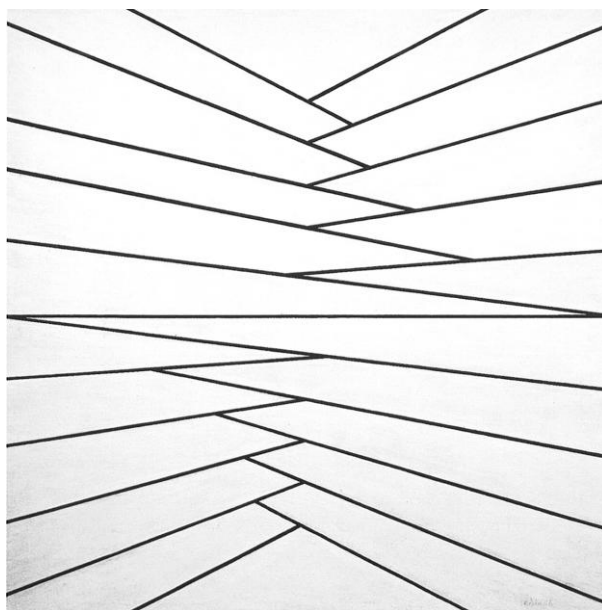


Figura 17 Waldemar Cordeiro “Ideia visível”, 1956.
Coleção Adolpho Leirner

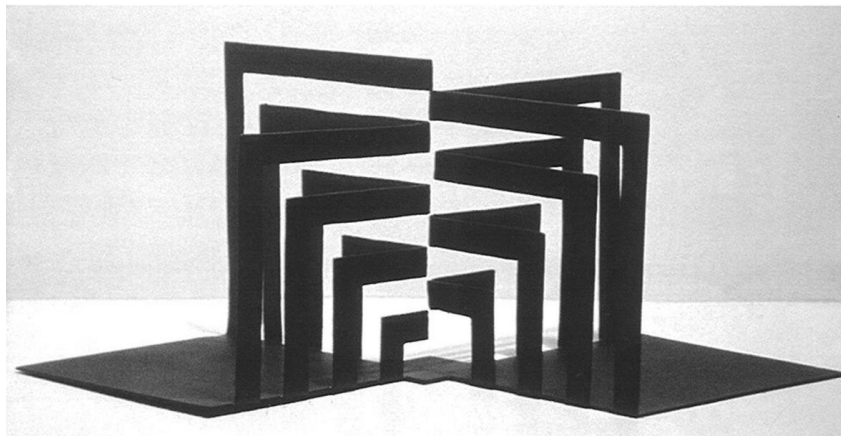


Figura 18 Luís Sacilotto “Concreção 5942”, 1959.
Coleção Adolpho Leirner

As coleções públicas, por sua vez, pretendem representar a arte e divulgar seus valores, compartilhando-os, em princípio, de maneira indistinta com o público de museus ou instituições afins (galerias públicas, centros culturais etc.). Não obstante, a tarefa do museu de arte moderna torna-se cada vez mais complexa ao cumprir o papel de local privilegiado para o qual convergem discussões nas quais estão operando forças que se atraem e repelem simultaneamente: o artista, a obra de arte, as exposições museológicas, as mídias de divulgação de massa e o mercado. As duas últimas, em especial, como empresas que visam lucro. Esse aspecto talvez justifique o porquê, no universo museológico, as relações com o mercado são, muitas vezes, empalidecidas ou não explícitas, uma vez que os museus teriam o papel de fazer o contraponto em relação ao mercado em função do caráter patrimonial que as obras adquirem ao formarem parte de coleções.

Ao refletir sobre o mal-estar tão difundido na relação entre mercado e arte, José Durand (1989, p.228) afirma que tal postura redundaria em pouco esclarecimento acerca dos princípios de seu funcionamento e das técnicas costumeiras do mercado artístico. Para o autor

[...] a predisposição a falar mal do mercado leva a uma espécie de exorcismo quase compulsório de que se lança mão para reafirmar orientações de conduta pretensamente desinteressadas de ganho econômico pessoal e/ou de distinção social. [...] Os inúmeros casos de *marchands* a domicílio, o caráter de “pé de ouvido” do mercado, a extrema concentração da informação e da competência estética entre poucas pessoas, sugerem que a divisão do trabalho no “sistema” não está levada às últimas consequências e que, entre o comerciante que só comercia, o artista que só pinta e o crítico que só observa e escreve, intercala-se uma maioria polivalente.

De qualquer forma, a atividade colecionista diletante ou profissional cumpre importante papel no sistema de circulação de informações sobre a arte. No âmbito do colecionismo profissional, fazemos uma distinção entre aquele praticado pelos próprios comerciantes de arte com vistas a criar novas ofertas para o mercado, de um lado e, de outro, as instituições públicas museológicas ou afins.

No Brasil, o colecionismo dos museus deve ser entendido como um fenômeno particular. Afinal, depois do momento de criação das instituições, para as quais obras foram compradas com o fim explícito de formar coleções públicas, passamos para um período de aquisições eventuais e de doações não sistemáticas. Essa prática tornou-se comum e a aquisição de obras ainda hoje é intermitente. Esse argumento, no entanto, se justifica mais pela fragilidade das instituições museológicas do que por qualquer forma de rejeição do mercado e de suas práticas.

É importante considerar que as coleções de obras de arte, sobretudo contemporâneas, oferecem ao colecionador um grau de risco – semelhante ao de aplicações de investimentos nas bolsas de valores – mas que, ao constituírem a possibilidade potencial de formar coleções, colocam a questão patrimonial em relevo, sobretudo para os museus. Dessa forma entende-se porque obras de arte movimentam o mercado de maneira intensa. Para Francesco Poli (1976, p.91), quanto mais significado cultural um objeto de arte tenha, mais será camuflado seu valor econômico, ou seja, subordinado ao cultural a partir de um ponto de vista social.

Como indicado pelo autor, o valor econômico pode estar camuflado, mas não desaparece. Pelo contrário, percebe-se, por exemplo, como o mercado de obras patrimoniadas¹⁴¹ é estimulado por uma rede paralela de comércio que movimenta altas somas de dinheiro. O tráfico ilícito de obras de arte vem se alimentando, em grande parte, de roubos e furtos¹⁴² praticados em museus de todo o mundo, além de focarem,

¹⁴¹ As obras consideradas patrimoniadas são aquelas que foram oficialmente reconhecidas com bens públicos por meio do processo de tombamento. O tombamento é um ato administrativo realizado pelo Poder Público visando a proteção de bens de valor histórico, cultural, arquitetônico, ambiental. Atualmente é possível tornar também bens de natureza imaterial como manifestações da cultura popular. O tombamento pode ser feito pela União, pelos Governos Estaduais, ou pelos municípios. Alguns bens são reconhecidos em mais de uma instância e podem chegar a serem reconhecidos como patrimônio da Humanidade. Cf: Secretaria Municipal de Cultura. Departamento do Patrimônio Histórico. Tombamento e participação popular. São Paulo, DPH, 1991.

¹⁴² De acordo com Costa e Rocha (2007, p. 264) informações fornecidas pelo FBI - *Federal Bureau of Investigation* indicam que “[...] o tráfico internacional de obras de arte movimenta aproximadamente US\$ 6 bilhões por ano. A partir de 2006, o Brasil passou a figurar na lista dos dez países que apresentam os maiores roubos de obras culturais no mundo. O Banco de Dados dos Bens Culturais Procurados criado

sobretudo, em obras patrimoniadas em instituições religiosas, como igrejas e templos para as quais os valores são também, fortemente simbólicos, mas de uma ordem que inclui a relação orgânica do “público” com as mesmas.

Paradoxalmente, por buscar colocar em relevo as qualidades estéticas e culturais das obras de arte, os museus acabam por aumentar o valor de mercado de determinadas obras, tornando-as mais vulneráveis ao jogo do mercado já que o tráfico ilícito configura um mercado ainda mais complexo, pois baseado em regras próprias e em uma acentuada desigualdade de relações.

A relação entre obras de arte, mercado e museus é ainda mais complexa no que diz respeito à arte contemporânea, na qual a presença dos *marchands* é parte constituinte do sistema. Nesse processo eles buscam valorizar tanto a produção de novos artistas como reiterar a posição dos mais consagrados.

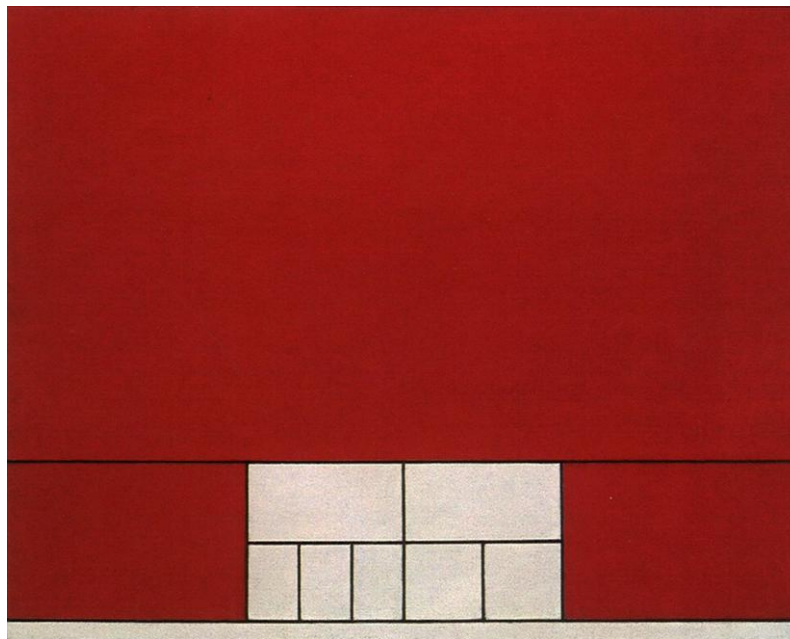


Figura 19 Milton Dacosta “Em vermelho”, 1958.
Coleção Adolpho Leirner.

pele Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional listou em 1997 aproximadamente 1.032 objetos de arte roubados no Brasil, sem contar nessa estatística os bens que não foram inventariados e tombados pelo Poder Público. No que tange aos outros países, em 1993, a República Tcheca anunciou que os crimes envolvendo roubo e tráfico de seus bens culturais promoveram a perda de 10% de seu patrimônio cultural. Na Itália, no período compreendido entre 1970 e 1990, foram registrados 253.000 roubos de obras de arte e na Inglaterra as perdas culturais representam prejuízo no valor aproximado de 600 a 750 milhões por ano. Dados informativos fornecidos pela UNESCO indicam que mundialmente os valores monetários do tráfico ilícito de bens culturais já superam mais de um bilhão de dólares anuais.”

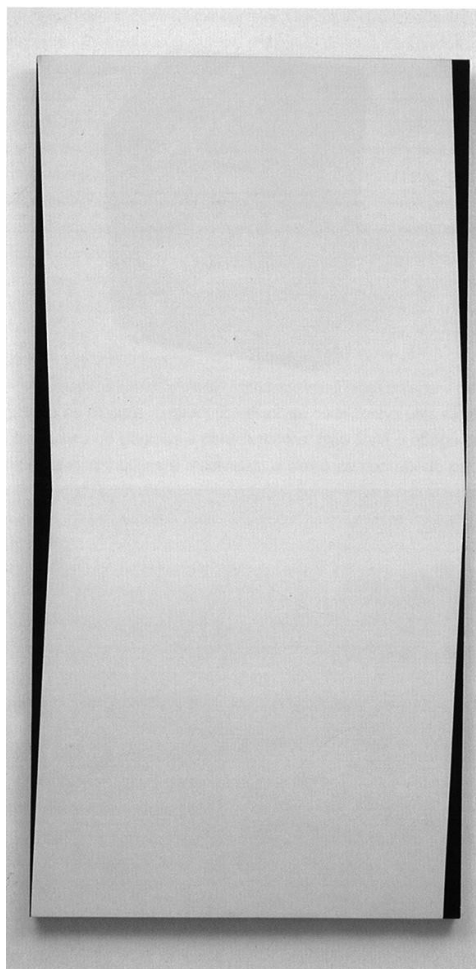


Figura 20 Hércules Barsotti “branco/preto”, 1960.
Coleção Adolpho Leirner

Assim, o *marchand* atua de forma a estimular não apenas a aquisição pura e simples, mas o envolvimento do colecionador em uma rede na qual lhe é estimulado um papel protagonista no incentivo à produção artística, ao artista e suas novas formas de manifestação. De acordo com Cesarano (apud POLI, 1976, p.91) “[...] o colecionador de arte contemporânea se crê autorizado a imaginar que tem algo de messiânico em sua atividade: sabe, ou acredita que saber, que aquilo que faz é um serviço cultural [...]”. O autor, ao se referir à ideologia do colecionador afirma que, em muitos aspectos, ela é semelhante ao do erudito que – nas manifestações limite – concebe a atividade cultural como um conjunto de noções que tem um fim em si mesmo. Cesarano (apud POLI, 1976, p.138) afirma ainda que

[...] o fenômeno do colecionismo é típico, nesse sentido, tanto como ritual que recalca o procedimento experiência-memória-cultura, como sublimação de um simples ato e de seu objeto em um gesto privilegiado e simbólico. Se o colecionismo é interpretado como

coisificação da atividade da memória, se compreende que colecionismo e cultura sejam dois fenômenos profundamente distintos no plano dos valores e das funções e, além disso, não aparentados por uma raiz comum.

Mesmo reduzindo o fenômeno do colecionismo aos seus aspectos de prestígio e de interesse econômico, Poli (1976, p.93) reconhece que há coleções formadas por pessoas de tão grande prestígio pessoal e riqueza que a posse de obras de arte ultrapassa tais limites. Nesse aspecto inclui os grandes magnatas norte-americanos que, entre as décadas de 1890 e 1940, formaram imensas e prestigiosas coleções, algumas doadas ao Estado, dando origem a importantes museus. Um deles foi o banqueiro e industrial Andrew W. Mellon, importante colecionador de obras durante a Primeira Guerra Mundial que deram origem, junto a outras aquisições, a criação a suas expensas da National Gallery de Washington, D.C (POLI, 1976, p.93). Da mesma forma, a família Rockefeller, John d. Rockefeller jr. e seus filhos Nelson e David Rockefeller inverteram grandes somas de dinheiro no projeto do MOMA. Outro importante colecionador foi Henry Frick que doou importantes coleções para as cidades de Nova York e Pittsburg, além de doar as mansões para sua exposição.

De fato, todas as considerações feitas em relação ao mercado de arte pressupõem diferentes matizes dos museus de arte moderna na realidade brasileira. Os museus de São Paulo e Rio de Janeiro e o MASP iniciaram suas atividades já com coleções formadas. Tais coleções, de certa forma, agitaram o mercado de arte internacional, sobretudo europeu, por meio das solicitações feitas pelos mecenas aos seus representantes.

Enquanto a arte de vanguarda e os museus se colocam questões que os distanciam do mercado de arte, essa situação no Brasil foi sendo construída aos poucos, como resultado de uma especialização das diversas áreas de atuação do sistema de artes, que, naquele momento, era inicial. Cabe destacar que tanto na Europa quanto no caso norte americano, por exemplo, a questão dos museus e de seu relacionamento com o mercado não se dá por oposição, mas como questionamento da pertinência da formação de uma coleção de arte moderna.

No Brasil, como fenômeno mais recente, quando as instituições museológicas surgem, o mercado de arte brasileiro, embora já existente, é ainda incipiente e frágil. A simples venda de obras de alguns artistas acadêmicos e mais consagrados não é

suficiente para entendê-las como um sistema ou um mercado instituído. Assim, em muitos momentos, o museu assumiu não apenas o papel de divulgação e consagração da arte, mas também foi por onde o mercado de arte em São Paulo se estruturou.

Portanto, não causou nenhuma estranheza que o Museu de Arte de São Paulo tenha sido dirigido, durante tantas décadas – 1947 a 1996 – por Pietro Maria Bardi um *marchand* que declaradamente se assumia como tal. Sua atividade no comércio de arte sempre foi conhecida e não lhe causou qualquer tipo de constrangimento¹⁴³.

Por outro lado, o caso do MASP não era um fenômeno isolado. O Museu de Arte Moderna de São Paulo tinha, desde o seu nascedouro, uma relação bastante estreita com o mercado de arte, sobretudo de artistas jovens.

Em documento intitulado “Projeto de Programa para o Museu de Arte Moderna de São Paulo”¹⁴⁴ há uma longa explanação na qual se consideram dois itens principais: a coleção permanente e as exposições temporárias¹⁴⁵.

Consideramos esse documento extremamente importante, na medida em que a questão da aquisição de obras e da formação de coleções museológicas com base em um programa de aquisições foi desaparecendo do discurso oficial dos museus, ao mesmo tempo em que suas políticas de acervo foram se perdendo e passaram a variar conforme as distintas conjunturas, sobretudo de natureza econômica, favorecendo ou não a incorporação de novas obras às coleções. Nesse projeto define-se que

[...] o museu deve adquirir obras de arte de artistas consagrados, mas fará as aquisições na medida de seus meio financeiros. Além disso, estas obras tendo grande procura são em consequência muito caras e é, muitas vezes, difícil encontrar as melhores peças. Esta é a razão porque o museu concentra ao máximo seus esforços na aquisição de obras mais recentes, de autoria de artistas menos renomados, mais jovens cuja cotação ainda não é elevada, mas cujo valor artístico é, no entanto, evidente. Esses artistas vendem menos que seus confrades mais velhos ou mais cotados; desta forma se está mais seguro de poder obter a reserva de sua melhor produção. Esta orientação de compra é audaciosa. Praticada com discernimento e sem concessões estranhas à arte, ela é capaz, como no caso do Museu Municipal de Grenoble, cujo orçamento sempre foi dos mais reduzidos, de produzir resultados notáveis. Permite, ainda, adquirir maior quantidade de obras, sem

¹⁴³ Na verdade, a presença de colecionadores privados e de comerciantes de arte na gestão, comissões de arte e diretorias de instituições museológicas e afins, persiste até o presente momento.

¹⁴⁴ O documento não possui data, mas, provavelmente, foi produzido antes de 1951, pois não faz qualquer referência à Bienal de São Paulo.

¹⁴⁵ *Projeto de Programa para o Museu de Arte Moderna de São Paulo*. Fundo MAM SP. s.d. Arquivo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

sacrifício de qualidade.” Além de um programa de formação de coleções com uma meta e uma estratégia de ação definidas, o documento revela particularidades no que respeita aos usos da coleção que, atualmente, seriam impensáveis. De acordo com o “Projeto de Programa para o Museu de Arte Moderna de São Paulo” “[...] o museu se reserva o direito de utilizar-se das obras de sua coleção permanente de conformidade com seus interesses. Pode, então, vendê-las, trocá-las ou dá-las em empréstimo, após decisão da Comissão Diretora, ou do Diretor do Museu por delegação daquela.

Mais adiante, atuando de forma muito semelhante ao das galerias, o programa define que

[...] afim de que as obras expostas possam difundir-se de maneira durável entre os colecionadores e constituir uma fonte de renda para os artistas é indispensável que elas possam ser vendidas. Para chegar a esse resultado, é conveniente que o museu possa vender ele próprio, seja por intermédio de uma sociedade especialmente criada para esse fim de acordo com os preceitos legais, seja por intermédio de um concessionário. Neste último caso, no que diz respeito à escolha dos artistas e das obras a expor, o concessionário não teria, nas deliberações da Comissão Diretora, senão uma capacidade consultiva. Nos três casos, será necessário fazer com que o museu perceba 10% das vendas. No último caso, que o concessionário perceba 20% do preço total de cada obra. Estas disposições são válidas para as obras providas diretamente dos artistas expostos. De exposições particulares devem ser estudadas para o caso de obras emprestadas por comerciantes.

O interesse que tal documento desperta está menos em avaliar em que pontos eventualmente o museu implantou tal política – e, pela própria história do museu podemos constatar que, de fato não o fez, ao menos integralmente –, mas na possibilidade de encarar a questão da museologia de um ponto de vista bastante diverso do que comumente se propaga no meio nacional e que sugere uma grande familiaridade com a questão do mercado de arte e seu funcionamento.

De qualquer maneira, supomos que parcela de tal programa em alguma medida foi efetivado já que a prática de vendas de obras pelo Museu de Arte Moderna perdurou mesmo depois de sua reabertura em 1969. Cabe destacar o papel dos Panoramas de Arte Moderna na ocasião de sua reabertura ao público. O MAM/SP, então, contava com um acervo muito pequeno e já não havia mais mecenas e patronos dispostos a alimentar coleções museológicas e atividades expositivas às suas expensas. A mostra anual Panorama de Arte Atual Brasileira foi criada em 1969 por Diná Lopes Coelho, Diretora do MAM/SP entre 1967 e 1982 com o objetivo principal de retomar o processo colecionista do Museu, através dos prêmios de aquisição oferecidos às melhores

representações do ano. Para participação eram feitos convites para os artistas, mas os gastos com embalagem e transporte eram de responsabilidade do interessado. Diná Coelho (1998, p.34) conta que “[...] artistas de todo o Brasil participavam do Panorama. Solicitados, jamais negaram a doação de uma obra para o acervo. A eles, deve-se a existência do MAM e o retrato de longo período da arte brasileira.” No entanto, não se priva de avaliar o conteúdo das doações. Diz ela que “[...] vindas de todo o Brasil, muitas obras sem valor, de artistas desconhecidos. O tempo – e muito trabalho – ajudou a seleção”(COELHO, 1998, p.34). Nos Panoramas era oferecido um prêmio aquisição ao artista vencedor do certame, mas também, o museu intermediava a venda de quaisquer obras expostas diretamente para os colecionadores interessados.

A questão do mercado e sua relação com os museus de arte moderna era, ao longo dos anos 1950, não parecia causar qualquer estranhamento. Na seção “Crônicas” da revista *Habitat* n.5 Alencastro (1951, p.95) comenta e concorda com uma breve nota publicada numa coluna do jornal *O Estado de São Paulo*, na qual se observa que os museus “[...] cedendo suas salas aos artistas para exposições individuais, acabam fazendo concorrências às galerias de arte que, do ponto de vista comercial, têm a mesma tarefa.”. Essa nota, ao estender o comentário, afirma que os museus não deveriam fazer mostras individuais tampouco coletivas, e sim restringir-se às exposições retrospectivas. Esse debate é curioso na medida em que o que está em jogo parece ser a ampliação de um mercado de arte e os museus, ao invés de ampliar seu público para as camadas menos privilegiadas da população contrariando os pressupostos anunciados pelo próprio criador do museu, estariam atuando de forma a estabelecer uma concorrência com as galerias privadas. Em resposta escrita preparada por Francisco Matarazzo Sobrinho para o jornal *Folha de São Paulo* em 23 de dezembro de 1948, o presidente do museu, ao defendê-lo das acusações de preferência às tendências abstratas, afirma que “[...] Queremos fazer do nosso museu um órgão que faça chegar ao povo as manifestações de arte contemporânea. Para tanto, pretendemos fazer exposições em bairros populares e desta maneira realizar uma obra didática de divulgação cultural. Cremos que isto será de grande interesse também para os artistas que terão assim, um contato direto com um público bastante diferente do que ordinariamente tem hábito de frequentar as galerias de exposições. [...] Nosso interesse é o de tornar o museu um centro ativo com ampla base

popular para podermos cooperar para o progresso cultural de São Paulo”¹⁴⁶. No entanto, em favor do museu, Alencastro pondera que como não há colecionadores, talvez os museus tenham tomado para si a tarefa de organizar mostras com o intuito de incentivar a formação de colecionadores, ao mesmo tempo em que ajudavam os artistas.

Não se pode dizer que não havia compradores de obras e colecionadores, pois algumas galerias, especializadas ou não, já atuavam em São Paulo e Rio de Janeiro desde o começo do século XX. De acordo com Celso Fioravante (2001, p.6) “uma das primeiras galerias de que se tem notícia é a Jorge, na rua do Rosário, no Rio de Janeiro. Fundada em 1907, por Jorge de Souza Freitas, a galeria logo se tornou um ponto de encontro na cidade, freqüentado por artistas e intelectuais. Seu sucesso é notório. Em 1917, instituiu um prêmio a ser outorgado nos salões da Escola Nacional de Belas-Artes”. A Galeria Jorge se manteve aberta até meados dos anos 1940 e possuía filial em São Paulo.

Por sua vez, as associações de artistas, ao longo dos anos 1930 e 1940, também marcaram uma forma específica de busca de ampliação de locais para divulgação da arte moderna, já que a inserção desses artistas nos salões de belas-artes não era facilitada. Elas foram responsáveis, também, pela criação de alguns salões de arte moderna como o Salão de Maio (1937-1939) e o Salão Paulista de Belas Artes (1934-2003), os Salões do Sindicato dos Artistas Plásticos (1938-1949). No Rio de Janeiro havia os Salões do Núcleo Bernardelli (1932-1941), além dos salões oficiais. Estes foram apresentados em locais como o Automóvel Clube do Brasil, o Instituto dos Arquitetos do Brasil e, também, em galerias privadas.

José Carlos Durand (1989, p.45) registra que

[...] lojas, ateliers fotográficos, antiquariatos, livrarias e charutarias eram pontos de que os pintores dispunham para exibir e tentar vender em São Paulo ou Rio, até mais ou menos os anos quarenta. Os salões dos hotéis mais elegantes também serviam à mesma finalidade, e as salas e salões temporariamente vagos para fins de reforma ou demolição, desde que em ruas de movimento, costumavam ser tomados de aluguel, a preços módicos, por duas ou quatro semanas, para alguma exposição.

Com o passar do tempo e paralelo à criação dos museus de arte moderna, esse mercado começava a sair de uma relação mais amadora e os primeiros comerciantes

¹⁴⁶ Entrevista do Sr. Francisco Matarazzo para as Folhas. Datiloscrito. 23 dez. 1948. Arquivo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

especializados em negociar arte abrem seus negócios no país a partir do final da Segunda Guerra Mundial. Nesse período, dois fatores contribuem para a expansão do comércio de arte em São Paulo e Rio de Janeiro: o mercado de arte europeu estava em baixa e os preços das obras permitiram que fossem feitas aquisições, por parte dos comerciantes, de obras antes imprevisíveis. Entre as levas de imigrantes que vieram para o Brasil, havia *marchands* e colecionadores que acabaram por retomar seus negócios no país. De acordo com Antonio Maluf (2001 apud FIORAVANTE, 2001, p.7), que além de artista também atuou como *marchand* “esses imigrantes deram uma alface ao mercado que não era comum entre os brasileiros naquela época”.

Os *marchands* e colecionadores aos quais Maluf se refere são Pietro Maria Bardi e Lina Bo, Arturo Profili, Arturo Baccaro, Franco Terranova e Jean Boghici. Mas o foco de atuação destes comerciantes não foi o esperado, pois eles não se restringiram ao mercado de arte. Enquanto Bardi e Lina Bo assumiram o projeto do MASP, Baccaro e Profili estavam envolvidos, sobretudo como o projeto da Bienal do MAM/SP que, de maneira bastante intensa, aqueceu o mercado de obras no país.

Celso Fioravante (2001, p.10) afirma que “desde a primeira Bienal, os interesses comerciais dos *marchands* já se manifestavam. Diziam que eles determinavam os prêmios da Bienal e manipulavam os preços das obras”. Essa afirmação parece bastante provável se considerarmos que, em primeiro lugar, a Bienal era uma feira internacional, o que se coaduna com o caráter do mercado de arte que tende – ou ainda, busca – a internacionalização. Além disso, a já apontada presença de *marchands* europeus vinculados à organização permite que se suponha um método de abordagem da questão da arte que a aproximasse do mercado. E, finalmente, a presença de *marchands* estrangeiros que organizaram algumas representações internacionais das bienais.

Essa presença exacerbada nos destinos de uma instituição museológica, no entanto, não era pacífica e nem sempre foi bem vista. Mário Pedrosa (apud FIORAVANTE, 2001, p.24) protestou contra essa influência que estava deturpando o conceito original da Bienal. Diz o crítico que os prêmios da Bienal “[...] acabam por perder qualquer significado, tornado-se um jogo de *marchands* ou de combinações políticas em função de rivalidades nacionais que se compensam reciprocamente”.

Da mesma forma, a atuação criminosa de Arturo Profili¹⁴⁷, que mobilizou a classe artística de São Paulo e Rio de Janeiro deve, de alguma maneira, ter colaborado para que fosse feita uma revisão tanto no papel que cada uma das instituições ocupava, como nos limites da relação museu/mercado. Os museus, em particular, caminharam para uma especialização cada vez maior mantendo uma distância mais prudente em relação ao mercado.

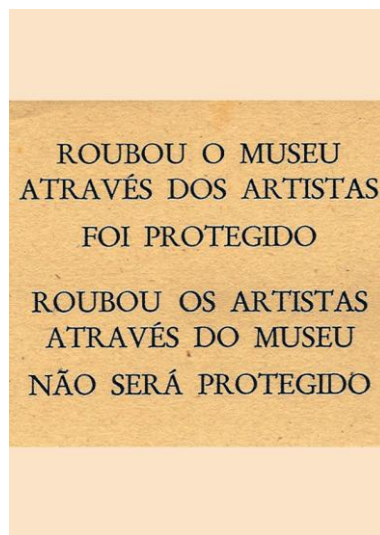


Figura 21 Panfleto distribuído pelos artistas em frente à Galeria Sistina em protesto contra Arturo Profili. c.1960. Arquivo Willys de Castro, Instituto de Arte Contemporânea

No que tange a ação das galerias, algumas se destacaram pelo interesse no comércio de obras de arte moderna. Em São Paulo, a Galeria Domus, que sobreviveu

¹⁴⁷ Arturo Profili afastou-se em 1960 do Museu de Arte Moderna para atuar somente como *Marchand* na sua Galeria Sistina, embora conste que ele foi demitido por Matarazzo. Nesse mesmo ano, Paolo Maranca publica uma longa matéria no *Jornal Crítica* de São Paulo na qual explica como Profili, secretário-geral da Bienal e, portanto, em posição chave na movimentação das exposições atuava, pegando obras para si e dando-as como perdidas. Os artistas se manifestaram e exigiram o afastamento integral de Profili. Em um dos casos, dentre muitos, o MAM enviou 48 gravuras à Bienal de Veneza em 1958 de Goeldi, Abramo, Ostrower e Grassmann e estas nunca voltaram. Na mesma Bienal, Fayga Ostrower vendeu obras e ganhou um prêmio e nunca recebeu o dinheiro de ambos. Os artistas desconfiaram de Profili, pois o caso começou com uma carta enviada por ele à Fayga Ostrower atestando o extravio de três obras enviadas a pedido para o MAM/SP. Tempos depois, uma parente de Dna. Clotilde, ex-funcionária do MAM/RJ e, então, na Bienal paulista, adquiriu uma obra na Galeria Sistina e verificou tratar-se das gravuras dadas como extraviadas. A Diretoria do Museu, ao receber a denúncia, ao invés de apurar os fatos, despediu-a. Em nota paralela, o articulista cita a indignação de Theon Spanudis que vinha se queixando do boicote de Profili às aquisições que fazia nas bienais. Quando quis adquirir esculturas turcas na IV Bienal, Profili teria estranhado o preço acessível das obras e quis entrar em contato com a Turquia para pedir confirmação e Spanudis não conseguiu adquirir os trabalhos. O próprio Profili vinha adquirindo obras, assim não era seu interesse que outros o fizessem além de escrever para os países de origem solicitando redução de preços para aquisição após o encerramento dos certames. É o caso da sala japonesa da IV Bienal em que Profili, Matarazzo e outras pessoas de sua relação adquiriram obras naqueles termos. Cf: MARANCA, Paolo. Escândalo no Museu de Arte Moderna de São Paulo: Diretor do MAM vendia em sua Galeria Particular gravuras dadas como perdidas pela instituição. *Crítica*. 6 a 13 mai. 1960.

por cinco anos entre 1947 e 1952, especializou-se no comércio de obras de arte moderna, além das Galerias São Luís de Ana Maria Fiocca e a Galeria Tenreiro, de propriedade do artista Joaquim Tenreiro.

A Galeria de Artes das Folhas, criada por iniciativa de Isaf Leirner e ligada ao grupo Folha, foi criada em 1957 e tinha como objetivo contrapor-se à Bienal, sobretudo em função do episódio dos cortes de artistas da sua 4ª edição. Essa galeria apresentou várias mostras de artistas modernos e Willys de Castro foi responsável pela produção gráfica de todos os catálogos, além de ter exposto em mais de uma ocasião.

No Rio de Janeiro, a Galeria Askanazy, aberta em 1945, é considerada a primeira galeria de arte moderna do país. Essa galeria foi responsável pela apresentação da *Exposição de arte condenada pelo III Reich* e teve patrocínio da Casa do Estudante do Brasil cumprindo, por sua vez, um importante papel de divulgação que caberia, em tempos mais especializados, aos museus. Outra galeria de destaque é a Petite Galerie de Jean Boghici que inaugurou em 1956 no Rio de Janeiro e abriu filial em São Paulo sobrevivendo até 1988.

José Carlos Durand (1989, p.191) indica que entre 1959 e 1961 o eixo do comércio de luxo começou a migrar para um corredor de acesso aos vários bairros da alta burguesia – os bairros jardins – que então atingiam plena ocupação residencial.

A partir de meados da década de 1960, o número de galerias comerciais cresce em ambas as cidades e amplia-se o espaço de exposição para obras modernas. A Galeria de Arte das Folhas que atuou entre 1957 e 1961, em especial, manteve uma programação que privilegiou a arte mais recente e, inclusive, abriu espaço para a arte de vertente construtiva. Expuseram na Galeria de Arte das Folhas os artistas Waldemar Cordeiro, Kázmer Fejer, Judith Lauand, Maurício Nogueira Lima, Luiz Sacilotto, Willys de Castro, Hermelindo Fiaminghi, Hércules Barsotti, Felícia Leirner, os representantes de vertentes abstratas informais como Tomie Ohtake, Manabu Mabe entre outros, figurativos inclusos.

A galeria que mais nos interessa, no entanto, é a Galeria de Artes Visuais Novas Tendências. Embora de curtíssima existência e se colocando, por princípio, acima de uma vertente específica da arte, a Novas Tendências foi uma galeria distinta porque recuperava a ação artística numa tradição advinda das décadas anteriores (1930/1940) já que se tratava de uma galeria gerida por artistas plásticos que atuavam no âmbito do mercado, mas com a preocupação principal de dar visibilidade às novas vertentes da

arte. Mais ainda, era coordenada por artistas participantes das vanguardas construtivas concretas e neoconcretas.

A Associação de Artes Visuais Novas Tendências é inaugurada em 9 de dezembro de 1963, com a mostra coletiva inaugural, apresentando os sócios do empreendimento¹⁴⁸. No folder de inauguração, feito por Willys de Castro, consta um texto com o manifesto Novas Tendências, retomando uma prática das vanguardas. Nesse texto, os artistas/galeristas colocam-se

[...] como uma condição aberta aos artistas, portanto, não pretendem nenhum novo “ismo”. Propõem uma simultaneidade que exponha dialeticamente as contradições que caracterizam a situação da arte de vanguarda, oferecendo ao público informação adequada e qualificada, nacional e internacional que tenham relação com as novas tendências.¹⁴⁹

A atuação da Galeria indica alguma importância no meio, senão pela venda de obras, ao menos por sua iniciativa ao buscar agregar artistas de tendência construtiva, concretos e neoconcretos. Em 1966, Mario Pedrosa envia a Willys de Castro quatro questões sobre a Associação de Artes Visuais Novas Tendências. Na sua resposta Willys de Castro data a existência da Associação (1963-1965) e refuta a afirmação de “alguns cronistas locais” que definiram a Novas Tendências como uma tentativa de reagrupamento de artistas concretistas em São Paulo (ele mesmo um artista identificado com o neoconcretismo)¹⁵⁰.

Willys de Castro esclarece ao crítico que foi na mostra Nove Tendências, no Musée National d’Art Contemporain de Zagreb, em 1961 que o termo “Novas Tendências” é empregado pela primeira vez. Castro afirma que além das obras de profissionais conhecidos, a Novas Tendências trouxe a produção de jovens artistas com a intenção de levantar um cadastro de trabalhos como base mais abrangente da “courage mercantil e promocional da arte vigente”. No âmbito internacional, “Novas Tendências” era um movimento sem chefia que despontava em alguns pólos catalisadores, fora do circuito comercial das grandes galerias, com algumas exceções, e excluído da

¹⁴⁸ São eles: Alberto Aliberti; Alfredo Volpi; Caetano Fracaroli; Hermelindo Fiaminghi; Judith Lauand; Kazmer Fejer; Lothar Charoux; Luiz Sacilotto; Maurício Nogueira Lima; Mona Gorovitz; Waldemar Cordeiro. Eram também sócios fundadores Hércules Barsotti, Maurício Nogueira Lima, Luís Sacilotto, e Willys de Castro. Estes, porém, não participaram da mostra inaugural como expositores.

¹⁴⁹ Cf Folder Associação de Artes Visuais Novas Tendências, 1963

¹⁵⁰ Depoimento a Mario Pedrosa sobre a Associação de Artes Visuais Novas Tendências. Willys de Castro. 16 fev. 1966. Arquivo Willys de Castro, Instituto de Arte Contemporânea.

preferência da maior parte dos grandes museus e de outras organizações, assim como, longe da ação política das instituições oficiais sobre os grandes certames. Enfeixava as correntes vindas do construtivismo ancestral, ligadas ao geometrismo abstrato pós-neoplasticista e ao concretismo europeu pós-bauhaus. No Brasil, por questões históricas, se formaram, nas fontes do concretismo racionalista e do neoconcretismo brasileiros, grupos que Willys de Castro afirma serem mais informados e tecnicamente mais capacitados. As Novas Tendências constituíram, segundo ele, um processo singular com obras de artistas de vários lugares que compunham um panorama diversificado com variadas nuances de origem construtiva. Elas ocuparam o espaço vago com a exaustão do expressionismo abstrato dividindo-o com a ascendente voga das correntes neo-dadá. Por volta de 1965, as ideias e obras NT foram solicitadas para o lançamento internacional da op-art e da arte cinética, assim como de outras manifestações de curta duração.

Para Willys de Castro (1966),

[...] as obras NT – que poderiam ter sido ou foram classificadas como tal – apresentam-se, pelo seu aspecto técnico, como quadros ou superfícies, relevos, volumes ou esculturas, habitáculos, percursos programados ou espaços penetráveis – e quando há interação dos gêneros ou superação dos seus limites – até como ambientes ou objetos híbridos tridimensionais, todos construídos com os mais diversos materiais. Via de regra, todas elas repudiam os apelos extra-visuais, herança proveniente das teorias da gestalt e da fenomenologia da percepção. A obra NT tende a ser completa em si mesma, possuindo uma plenitude inequívoca no seu isolamento auto-referencial embora seu relacionamento físico com o mundo circundante, quase sempre se torne parte do jogo de sua fruição. Dependendo do seu projeto elas podem ser multiplicadas [...] mas cada uma variável em sua operacionalidade. [...] podem ser desde peças finitas [...] até “abertas”, [...] tendendo à suspensão da barreira entre o espectador e a obra, ela convida-o à participação em uma ação que resulte em sua expressão e, conseqüentemente, naquele que a empreende [...].¹⁵¹

Assim, se, por um lado, parece que a iniciativa da galeria estava mais próxima a uma nova tentativa de reagrupamento de artistas, por outro, no pronunciamento NT há a necessidade de dar espaço de divulgação e comércio de obras que não faziam parte do interesse dos museus tampouco das galerias privadas. De acordo com o depoimento de Castro a Pedrosa, foram os eventos de 1964 e a crise subsequente que ao golpear o

¹⁵¹ Depoimento a Mario Pedrosa sobre a Associação de Artes Visuais Novas Tendências. Willys de Castro. 16 fev. 1966. Arquivo Willys de Castro, Instituto de Arte Contemporânea.

ambiente cultural reverberaram na galeria NT. Esta, não sendo exceção, fechou ao final de 1965.

Se o mapeamento das galerias de arte e suas ações já indicam uma grande dispersão de fontes, isso se agravava nas coleções formadas a partir de suas vendas. Em muitos casos, proprietários preferem manter-se discretos em relação às suas propriedades. No entanto, algumas coleções tornaram-se públicas por seu rico conteúdo e porque passaram a formar parte de coleções museológicas.

Em especial, no que diz respeito à arte das vanguardas construtivas, poucas foram colecionadas ao tempo de sua produção, ao contrário do que sugeria o programa de aquisições do MAM/SP. Mas, também não foram colecionadas quando os movimentos concreto e neoconcreto se tornaram históricos. Alguns artistas neoconcretos conseguiram um reconhecimento maior por parte do mercado de arte. No entanto, as maiores coleções de arte de vertente construtiva têm origem privada.

Como já havíamos visto em relação à ação artística, a arte moderna de vanguarda no Brasil não se coloca contra as instituições, tampouco contra o mercado. Para a arte moderna brasileira ainda era necessário construir tais espaços de divulgação e expansão dos ideais da arte moderna. Assim, contestar os valores burgueses, para o artista nacional, era algo que deveria ser feito buscando infiltrar-se nas instituições e participando dos debates que geravam. Sua crítica era menos dirigida ao sistema capitalista, mas ao seu sistema de funcionamento.

De qualquer maneira, como vimos sugerindo, a instalação de um sistema de produção cultural para as artes plásticas no país perpassa a mediação museológica e a tem como vetor privilegiado. No caso da sua relação com o mercado de arte, serviu para que fossem estabelecidas bases de uma relação mais franca. O assédio do mercado aos museus de arte moderna é intenso. No entanto, talvez seja menos problemático assumir tal relação do que mascarar-la. A tendência a uma visão pessimista do mercado, ou de uma relação desigual, tende a ser superada já que o mercado faz parte do sistema de produção cultural, mas não precisa ser visto como condicionador do mesmo.

Para isso, o melhor ponto de inflexão será a ação museológica assumindo seu papel como estimuladora e agitadora de todo o sistema de produção cultural para as artes.

Conclusão

A questão da mediação museológica em museus de arte moderna traz perguntas inéditas para a museologia e para a arte. Muitas noções consagradas de patrimônio e de como ele se constitui são necessariamente revistas por meio de uma lógica criada pela arte moderna de vanguarda, com uma postura questionadora desses princípios e de ruptura com os cânones da arte praticada até então.

Se, por um lado, a arte se coloca questões cruciais no que diz respeito ao seu papel na modificação de uma nova sociedade, a museologia, como instituição privilegiada para exposição da arte em sua plenitude de compreensão e significados, também precisou rever seu papel e o fez ao rever premissas estruturais tais como a formação de uma coleção e as formas de mediação entre arte e público. Tal atitude, também resultado de uma determinada conformação estrutural e mental, realiza-se com o questionamento da própria instituição e do papel orgânico que cumpre do ponto de vista social e cultural.

A função contemporânea de comunicação de conteúdos exigiu que a vocação preservacionista dos museus se desse não apenas por princípios de conservação e catalogação das obras de arte, mas, sobretudo por meio dos processos expositivos. A relação com outras mídias, com outras formas de arte e com o universo mais amplo das relações sociais foi preconizada pelos modernos como a necessidade de integração ao cotidiano.

Nesse sentido, parece-nos interessante avaliar a proposta do artista russo El Lissitzky. Artista plástico, fotógrafo, arquiteto e designer e membro da vanguarda russa dos anos 1920 e 1930, além de crítico severo do museu e da arte burguesa ali exposta. Beatrix Nobis (1998, p.145) afirma que Lissitzky tinha uma ideia fixa: forçar os problemas estéticos utilizando os meios da ciência a fim de tornar a vida explicável e, em última instância, transformável. Para o artista as questões do tempo e do espaço eram fundamentais. Assim, ele criou o “Espaço dos Abstratos”, exposição para o Museu provincial de Hanover em 1927 a pedido de seu diretor Alexandre Dorner em uma montagem que Nobis (1998, p.145) afirma que o centro das preocupações não eram as obras, mas o espaço, pois ele não “servia”, mas se encaixava na consciência do espectador, o interpelava e o provocava. O que nos interessa nessa iniciativa de El Lissitzky é a compreensão da flexibilidade que a montagem das obras e o do tratamento

do espaço museológico permite, sobretudo, para um artista que questionava os valores burgueses e uma das instituições que a representava: o museu. Portanto, El Lissitzky ao fazer a crítica ao museu consegue, por um lado, demonstrar a importância do espaço museológico no processo de comunicação da arte e, por outro, demonstrar sua flexibilidade e organicidade ao querer incorporar o público na relação entre obra e espaço.

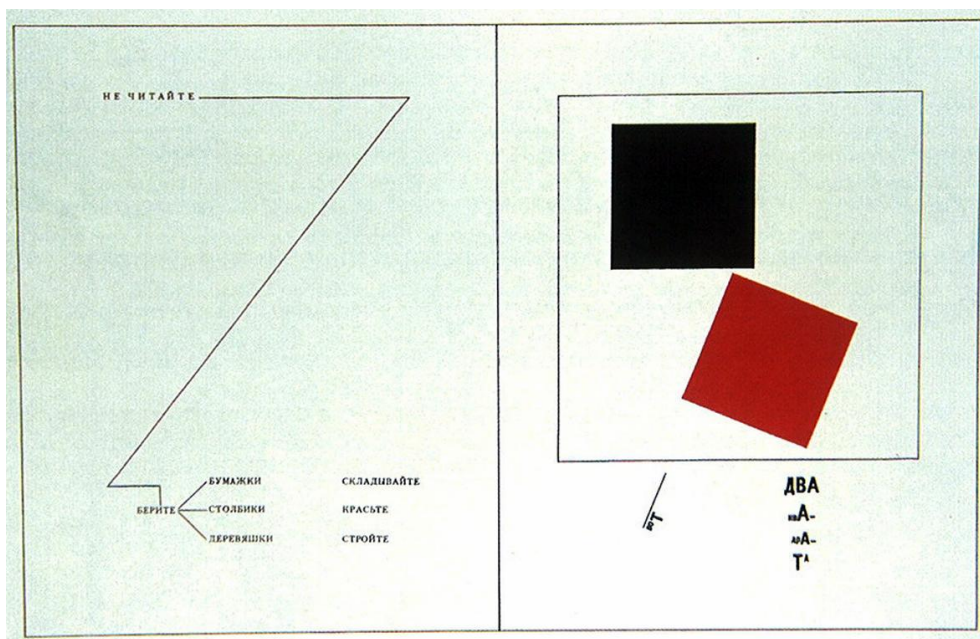


Figura 22 El Lissitzky “História suprematista de dois quadrados” (páginas do livro impresso em 1922)

Podemos afirmar que apesar de preconizar seu fim, as vanguardas artísticas impulsionaram mudanças no universo museológico e, atualmente, os museus de arte conseguem assimilar, também, manifestações que extrapolam o conceito de artes plásticas. Jorge Glusberg (1997, p.17) afirma que “o museu de arte [...] se converteu em uma língua autônoma e, por sua vez, dependente da sociedade. E [o autor diz] “língua”, não “meta-língua”, porque não fala da arte, mas sim fala a arte.” Esse seria, a nosso ver, o papel que diferencia os museus de arte moderna (atual) em relação aos museus de história da arte.

A relação da arte com o público no Brasil, mediada pelos museus, permite que possamos pensar no efetivo fortalecimento de um sistema de produção cultural para as artes plásticas na medida em que, diferente do modernismo europeu, a arte brasileira, em particular a arte de vanguarda, necessitava e demandava a criação das instituições. Se essa situação, por um lado, exige que se façam releituras dos princípios de análise

das vanguardas para que possamos compreender o fenômeno nacional, por outro lado, podemos dizer que, talvez, nossa vanguarda, que mantinha contato com a produção exterior –, seja por meio de vivências, intercâmbios, viagens, seja pelas próprias Bienais – tenha superado alguns dilemas da vanguarda, avançando, sobretudo, na sua relação com o mercado e com as instituições.

Se formos analisar a forma como as obras dos artistas das vanguardas históricas europeias foram institucionalizadas, podemos afirmar que se tratava de um movimento inexorável. Glusberg (1997, p.16) relembra que Adorno supôs que o museu venceria as vanguardas o que, de certo modo, foi o que aconteceu. As vanguardas sumiram com a pós-modernidade e os museus seguem abrindo suas portas às manifestações sucessivas que surgem no campo da arte.

A ideia de uma vanguarda nacional institucional apresenta-se, portanto, como mais um traço de originalidade já que, como vimos, foi o museu o canal de expressão que conseguiu articular um sistema para as artes plásticas integrando os interesses da arte, da sedimentação do papel artístico e social do museu de arte moderna e do mercado de arte. Foram também as exposições museológicas que permitiram que os críticos especializados exercitassem sistematicamente uma análise específica para as obras de arte moderna individualmente, mas também, seu conjunto, bem como sua distribuição no espaço de exposições. Essa particularidade talvez possa ser explicada pelo entusiasmo em participar de uma sociedade realmente moderna, o que contagiou a sociedade brasileira ao longo dos anos 1950. Mas também pode ser vista em função de uma forma muito específica de consumo cultural e sua relação com questões de distinção social e, mesmo de afirmação de parcela da classe artística. Nesse sentido, podemos cogitar, também, que a tradição associativa dos artistas e sua inscrição no universo da produção, acabaram por gerar uma tendência moderna inédita aos nossos artistas e críticos. Esses, ao invés de refugiar-se no individualismo tipicamente moderno, propunham configurações, as mais distintas, de retomar um coletivo que se perdia com as novas formas de produção modernas. A Associação Visual de Artes Novas Tendências parece ser, nesse sentido, uma última tentativa, naquele período, do ponto de vista da ação artística.

Assim, a arte moderna, independente dos marcos cronológicos adotados para cada realidade cultural e geográfica, no contra fluxo de seus próprios princípios, acabou por gerar uma nova tipologia museológica: os museus de arte moderna. Além disso,

podemos supor que a necessidade de legitimação da coleção museológica de caráter moderno acabou por estruturar a definição de um conceito bastante difundido e aceito de modernidade, como período e, não nesse caso, como sinônimo de atual.

O uso dos termos *arte moderna* e *arte contemporânea* aplicados à tipologia museológica, não significam necessariamente, uma distinção clara ou demarcada. Os *museus de arte contemporânea* nunca se dispuseram aos encontros em relação à instituição museológica indicados com a criação dos museus de arte moderna. Sugerimos que o termo *contemporâneo* supõe, inclusive, a continuidade do colecionismo de obras que não se enquadrariam na definição de “arte moderna” e que a arte, por mais que se debata contra tais princípios, ainda segue sendo avaliada por algumas das mais positivistas formas classificatórias básicas: cronologia e tendências (que talvez substitua o termo “escolas”). Assim, um novo marco com variações geográficas e cronológicas indicaria uma possível distinção entre obras e poéticas modernas, em confronto com as contemporâneas, mas não uma nova tipologia museológica. Apesar dos eventuais embates com o mercado, para a arte contemporânea, o museu não é uma instituição a ser questionada como permanência orgânica. Pelo contrário, sua forma/estrutura propõe uma nova conjunção de interesses com outras mídias, e também com outros setores da indústria cultural, permitindo que várias poéticas utilizem o museu como espaço de ratificação. O que não significa que a arte contemporânea não suscite novas questões, sobretudo, em relação a valores estabelecidos, tais como: noção de patrimônio, o que pode ser musealizado/colecionado, como expor e conservar entre outras questões. Na verdade, embora participando e abrigando a arte contemporânea, o museu vem sendo sistematicamente questionado, em seus princípios estruturais e de maneira profunda e, também se adaptando às novas demandas.

Andréas Huyssen (1994, p.35) afirma que “a guerra contra os museus foi um *tropo* persistente na cultura modernista.” No entanto, “[...] na passagem da modernidade para a pós-modernidade, o próprio museu sofreu uma transformação surpreendente: talvez pela primeira vez na história das vanguardas, o museu, no seu sentido mais abrangente, passa de bode expiatório a menina dos olhos da família das instituições culturais”. Ainda assim, tal vinculação da arte contemporânea com o museu e propostas consideradas pós-modernas, não foi suficiente para delimitar uma distinção que permitisse pensar em uma nova tipologia.

Essa circunstância poderia ser justificada pelo raciocínio de Linda Hutcheon (1995, p.26). A autora afirma que há um debate contemporâneo importante sobre as fronteiras das convenções sociais e artísticas, como resultado de uma transgressão tipicamente pós-moderna, que coloca em xeque os limites de determinadas artes, gêneros ou da arte em si. Apesar disso “por ser contraditório e atuar dentro dos próprios sistemas que tenta subverter, provavelmente o pós-modernismo não pode ser considerado um novo paradigma [...]. Ele não substitui o humanismo liberal, mesmo que o tenha contestado seriamente”.

A arte moderna de vanguarda inaugura tais questões que, mais tarde, com a tendência a desmaterialização e ao virtual, tornam-se vitais para a compreensão do sistema de ações museológicas. Curiosamente, se as obras de arte de vanguarda colocam o museu em xeque, as tendências imateriais o alcançam em um estágio em que muitos de seus princípios já haviam sido questionados, abrindo um espaço capital para que um segmento importante da produção contemporânea se reconheça como arte fortalecendo seu vínculo com o museu.

Talvez, por isso, a principal questão para o museu contemporâneo não seja tanto a sua estrutura, mas a sua relação com a arte, em função da qual vem ampliando suas formas de mediação e incluindo o imaterial e o virtual em um universo tipicamente preocupado com cultura material.

Os museus brasileiros de arte moderna – e contemporânea – modificaram-se acentuadamente desde o período de sua criação, indicando um fortalecimento e uma estruturação bastante interessante até o final da década de 1960. O primeiro golpe nessa tendência foi, no entanto, o fechamento do MAM/SP em 1963 e, dez anos mais tarde, seguido pelo incêndio no MAM/RJ.

Já vimos como o foco de interesse no investimento feito por Ciccillo Matarazzo na Bienal enfraqueceu a estrutura do museu que, mesmo após a sua reabertura em 1969, seguiu de forma frágil e com ações de pouco impacto, até a segunda metade dos anos 1990 quando uma nova forma de gestão na qual se acentuam relações profissionais mais hierarquizadas assume o controle da instituição encerrando definitivamente as ações de um antigo mecenato de caráter filantrópico.

Sugerimos que a fragilidade das instituições museológicas não pode ser pensada apenas em relação aos diferentes interesses de uma nova configuração contemporânea do mecenato, que, de fato, irão expor, a depender de variantes e idiosincrasias, a

instituição museológica a uma situação vulnerável. Assim, nos parece que a questão se coloca mais especificamente em como as instituições públicas ainda são vistas no país, em uma interdependência um tanto confusa em relação às diferenças entre o público e o privado.

Nesse sentido, seja na relação dos museus com as mídias de massa, seja com o mercado e os colecionadores ou ainda com os artistas, os museus modernos sugerem que a mediação entre arte e público é crivada de interesses e éticas diversas e que, talvez, seja necessário recuperar seu aspecto mais antropológico, ao reconhecer uma gama muito extensa de “outros” que também buscam reconhecimento por meio da sua participação na vida da instituição. Nesse aspecto, as vanguardas construtivas nacionais tiveram atuação fundamental, pois ao reivindicar espaços de exposição de sua produção, estabeleceram um canal de diálogo e debate e os artistas conseguiram fazer sua crítica ao universo burguês sem romper com a instituição. Assim, embora distintas, as vanguardas europeias e nacionais, tinham em comum a questão da mediação museológica com ponto nodal. Ainda que fosse para fazer sua crítica ou reivindicá-lo como espaço público, o museu estava presente no discurso das vanguardas.

Colocando-se de maneiras distintas em relação à questão, sugerimos que, no caso brasileiro, o processo de mediação cultural museológico participou da construção de uma imagem específica da vanguarda construtiva que buscou a institucionalização. Curiosamente, podemos dizer que, não o conseguiu, ao menos de forma equivalente às outras linguagens e, certamente, em desvantagem em relação aos artistas estrangeiros. Para essa afirmação levamos em conta o pequeno número de obras construtivas mantidas pelas instituições, sobretudo se comparadas, por exemplo, às coleções realmente expressivas como a de Adolpho Leirner – focada somente em arte construtiva brasileira e a de Gilberto Chateaubriand, ambas institucionalizadas. Depois de tornarem-se movimentos históricos e de ficarem algumas décadas na posse e propriedade de colecionadores privados, as obras da vanguarda brasileira ingressam nos museus, agora sim, como conjuntos representativos.

Acreditamos que a vanguarda construtiva nacional ao buscar a institucionalização percebia que o museu é o vetor por meio do qual a questão da arte se manifesta em plenitude, permitindo que nesse espaço público se faça a síntese entre os conceitos modernos trazidos de uma tradição iluminista (o contemporâneo e suas novas formas de sensibilidade), e, ao mesmo tempo, permitindo que, como instituição de

cultura, não converta valores particulares em universais, ao contrário, permita a abertura para o plural.

Bibliografia

- ADORNO, Teodor W. Museo Valery-Proust. **Prismas: La crítica de la cultura y sociedad.** Barcelona: Ariel, 1962.
- ALEMBERT, Francisco;CANHÊTE, Polyana Lopes. **As Bienais de São Paulo: da era do museu à era dos curadores (1951-2001).** São Paulo: Boitempo, 2004
- ALMEIDA, Paulo Mendes de. **De Anita ao Museu.** São Paulo: Perspectiva, 1976.
- AMARANTE, Leonor **As Bienais de São Paulo, 1951-1987.** São Paulo: Projeto, 1989.
- AMARAL, Aracy Abreu **Projeto Construtivo na arte: 1950-1962.** Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977
- AMARAL, Aracy Abreu **Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira 1930-1970.** São Paulo: Nobel, 1987.
- ARANTES, Otília Beatriz Fiori **Acadêmicos e Modernos.** São Paulo: Edusp, 1998.
- ARANTES, Otília Beatriz Fiori **Mario Pedrosa: Itinerário crítico.** São Paulo: Cosac Naify, 2004
- ARRUDA, Maria Arminda Nascimento **Metrópole e Cultura.** São Paulo no meio Século XX. Bauru: EDUSC, 2001.
- BANDEIRA, João (org.) **Arte Concreta Paulista: Documentos.** São Paulo: Cosac&Naify, Centro Universitário Maria Antonia da USP, 2002.
- BARBUY, Heloisa **A Exposição Universal de 1889 em Paris.** Visão e representação da sociedade industrial. São Paulo: Loyola, 1999.
- BARDI, Pietro Maria. **História do MASP.** São Paulo: Empresa das Artes, 1992.
- BARR Jr., Alfred Hamilton **Que é pintura moderna?** Trad. Antonio Callado. MOMA/NY, MAM/SP, MAM/RJ, 1953.
- BAUDRILLARD, Jean **Para uma crítica da economia política do signo.** Trad. Aníbal Alves, Rio de Janeiro: Elfos, 1995.
- BENJAMIN, Walter O autor como produtor. **Sociologia.** São Paulo: Ática, 1985.
- BENJAMIN, Walter A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: LIMA, Luiz Costa (tradução, comentários e seleção). **Teoria da Cultura de Massa.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- BOSI, Alfredo – Cultura Brasileira, culturas brasileiras. In: _____. **Dialética da Colonização.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

BOTTALLO, Marilúcia **Arte Moderna e Contemporânea em São Paulo**. O Museu como intermediário. Dissertação de Mestrado, ECA/USP, 2001, n.p.

BOTTALLO, Marilúcia. Willys de Castro: uma vida *pluri* e ativa. In: CONDURU, Roberto. **Willys de Castro**. São Paulo: Cosac Naify, 2005

BOTTALLO, Marilúcia Os Museus Tradicionais na sociedade contemporânea: uma revisão. In: **Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia**. São Paulo: 1995, n. 5. p. 283-287

BOURDIEU, Pierre **As regras da arte**. Gênese e estrutura do campo literário. Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BREFE, Ana Claudia Fonseca **O Museu Paulista: Affonso de Taunay e a memória nacional 1917-1945**. São Paulo: UNESP; Museu Paulista, 2005.

BREFE, Ana Claudia Fonseca. História nacional em São Paulo: o Museu Paulista em 1922. **Anais do Museu Paulista**. São Paulo. N. Sér. v. 10/11. p. 79-103 (2002-2003).

BRITO, Ronaldo **Neoconcretismo. Ruptura e Vértice do Projeto Construtivo Brasileiro**. São Paulo: Cosac & Naify, Série Espaços da Arte Brasileira, 1999.

BÜRQUER, Peter **Teoria da Vanguarda**. Trad. José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

CANCLINI, Nestor Garcia **A Socialização da Arte. Teoria e Prática na América Latina**. São Paulo: Cultrix, 1984.

CARAMELLLA, Elaine. **História da Arte**. Bauru: EDUSC, 1998

CERÁVOLO, Suely M. Delineamentos para uma teoria da Museologia. **Anais do Museu Paulista**. v.12.jan.- dez. 2004 [p. 237-268]

CINTRÃO, Rejane; NASCIMENTO, Ana Paula **Grupo Ruptura**. São Paulo, Cosac Naify, Centro Universitário Maria Antonia da USP, 2002.

CINTRÃO, Rejane. **As Salas de Exposição em São Paulo no início do século: da Pinacoteca à Casa Modernista. (1905-1930)**. Dissertação de Mestrado, ECA/USP, 2001, n.p.

COELHO, Teixeira. **Usos da cultura: políticas de ação cultural**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986

CONDURU, Roberto **Willys de Castro**. Versão para o inglês: David Warwick, Juliet Attwater. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

CORDEIRO, Waldemar. Ruptura. In: AMARAL, Aracy (org.). **Projeto Construtivo Brasileiro na arte (1950-1962)**. MAM, MEC/RJ, PE, SCCT/SP, 1977.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. **Por uma Vanguarda Nacional.** A crítica brasileira em busca de uma identidade artística (1940-1960). Campinas; São Paulo: Unicamp, 2004.

CROW, Thomas. **Modern Art in the Common Culture: essays.** New Haven and London: Yale University Press, 1998.

DANTO, Arthur C. **Após o fim da Arte: A Arte Contemporânea e os limites da História.** Tradução Saulo Krieger. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

DEGAND, Léon. **Langage et signification de la peinture en figuration et en abstraction.** Éditions de l'architecture d'aujourd'hui, 1956

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix **O que é a filosofia?** Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

DESVALLÉES, André Muséographie. Cent quarante termes muséologiques ou petit glossaire de l'exposition. **Manuel de Muséographie. Petit guide á l'usage des responsables de musée.** Marie-Odile de Bary et Jean-Michel Tobelem. Séguier, Option Culture, 1998.

DESVALLÉES, A. & MAIRESSE, F. (ed.) **Key concepts of Museology.** Armand Colins, ICOFOM, Musée Royal de Mariemont, 2010

DIDI-HUBERMAN, Georges **Devant le temps.** Histoire de l'art et anachronism des images. Paris: Les Editions de Minuit, 2000

DURAND, José Carlos **Arte, privilégio e distinção.** Artes Plásticas, Arquitetura e Classe dirigente no Brasil, 1855/1985. São Paulo: Perspectiva: Edusp, 1989.

FABRIS, Annateresa Modernidade e Vanguarda: O caso Brasileiro. In: _____.(org.). **Modernidade e Modernismo no Brasil.** Campinas, São Paulo: Mercado das Letras, 1994.

FABRIS, Annateresa; ZIMMERMANN, Silvana B. **Bibliografia Comentada – Arte Moderna.** São Paulo, Experimento, 2001.

FERRARA, Lucrecia D'Aléssio. **Leitura sem palavras.** São Paulo: Ática, 1991

FONSECA, Maria Odila **Arquivologia e ciência da Informação.** Rio de Janeiro, Editora FGV, 2005

FOUCAULT, Michel **As palavras e as coisas.** Uma arqueologia das ciências humanas. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2000 8ª edição,.: Martins Fontes, Coleção tópicos, 1999.

GAY, Peter **Modernismo.** O fascínio da heresia: De Baudelaire a Beckett e mais um pouco. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

GLUSBERG, Jorge **Museus no futuro**. Fundação Memorial da América Latina, 1997.

GOMEZ, Maria Nélide Gonzalez de. **A Informação no cruzamento de fronteiras: questões epistemológicas, questões éticas**. Texto elaborado para ANCIB-SBPC. n.p., 2006

GUARNIERI, Waldisa Rússio Camargo. Conceito de Cultura e sua inter-relação com o patrimônio cultural e a preservação. **Cadernos Museológicos**. Rio de Janeiro: IBPC, 1990 [p.7-11].

GREENBERG, Clement. A pintura modernista. Trad. Maria Luiza Borges. In: FERREIRA, Glória; MELLO, Cecília Cotrin de. **Clement Greenberg e o debate crítico**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

GULLAR, Ferreira **Etapas da arte contemporânea**. Do cubismo ao neoconcretismo. São Paulo, Nobel, 1985.

HABERMAS, Jürgen. **Mudança estrutural da esfera pública: investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa**. Trad. Flávio R. Kothe. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1994.

HEIDEGGER, Martin Memorial Address. In: _____. **Discourses on thinking**. New York, Harper Torchbooks, 1966.

HOBBSBAWN, Eric; RANGER, Terence (orgs.). **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

HOOPER-GREENHILL, Eileen The audience for Art Galleries. In: _____. **The Art Galleries Association Bullet**. January 24th 1985 [p. 1-12]

HUYSSSEN, Andreas. Escapando da amnésia: o museu como cultura de massa. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. n.23. Trad. Valéria Lamego. Rio de Janeiro: IPHAN/MinC, 1994.

KLÜSER, Bernd; HEGEWISCH, Katharina (org.) **L'Art de l'exposition. Une documentation sur trente exposition exemplaires du XXeme siècle**. Traduit de l'allemand par Denis Trierweiler. Editions du Regard, France, 1998.

KUSPIT, Donald. **The end of Art**. New York: Cambridge University Press, 2008.

LE COADIC, Yves François Uma ciência e uma indústria para a informação. **A Ciência da Informação**. Trad. de Maria Yeda F.S. de Filgueiras Gomes. Brasília: Briquet de Lemos, 2004

LEÓN, Aurora. **Museu: Teoria, práxis y utopía**. Espanha: Ediciones Cátedra, 1978

LOURENÇO, Maria Cecília França **Museus acolhem moderno**. São Paulo: Edusp, 1999.

MARTINS, Ana Luisa; SILVA, José Armando Pereira da (org.). **Luís Martins: Um cronista de Arte em São Paulo nos anos 1949**. Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2009

MALRAUX, André **Les Voix du Silence**. França: La Galerie de la Pleiade, 1951.

MARCUSE, Herbert **Eros e Civilização**. Uma interpretação filosófica do pensamento de Freud. Trad. Álvaro Cabral. 6ª Edição. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1975

MARGOTTO, Samira **Cousas nossas: pintura de paisagem no Espírito Santo – 1930/1960**. Vitória: EDUFES, 2004.

MARTINS, Ana Luiza **Revistas em revista**. Imprensa e práticas culturais em tempos de República, São Paulo (1890-1922). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Fapesp, Imprensa Oficial do Estado, 2001.

MEDEIROS, Givaldo. Dialética concretista: o percurso artístico de Waldemar Cordeiro. **Revista do IEB**. n.45, setembro 2007, p. 63-86.

MORAIS, Frederico. **Artes Plásticas na América Latina: Do transe ao transitório**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1979.

MENSCH, Peter van. **Towards a methodology of museology**. 1992. Tese (Doutorado) Universidade de Zagreb, Zagreb, 2000. Disponível em:
<<http://www.phil.muni.cz/unesco/Documents/mensch.pdf>>. Acesso em: 4 abr.2011

MENSCH, Peter van. **O objeto de estudo da museologia**. Rio de Janeiro: UNIRIO/UGF, 1994

MESA Redonda de Santiago do Chile ICOM. **Caderno de Sociomuseologia** nº 15-1999, 1972 Tradução Marcelo Mattos Araújo e Maria Cristina Oliveira Bruno [105-115] Disponível em:
<http://tsousa.ulusofona.pt/docbweb/MULTIMEDIA/ASSOCIA/IMAG/REVISTAS_L_USOFONAS_PDF/SOCIOMUSEOLOGIA/N%C2%BA.%2015/MESA-REDONDA.PDF>. Acesso em: 4 abr. 2011

MILANESI, Luis. **A casa da invenção**. São Caetano do Sul: Ateliê Editorial. 1997.

MILLIET, Sérgio; DEGAND, Leon. **Catálogo. Museu de Arte Moderna de São Paulo**. São Paulo: Instituto Progresso Editorial, 1949

MOLES, Abraham **Teoría de los objetos**. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, 1975.

MORAIS, Frederico. **Artes Plásticas na América Latina: Do transe ao transitório**. Editora Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1979.

NAVES, Rodrigo Um Azar Histórico. Desencontros entre Moderno e Contemporânea na Arte Brasileira. **Revista Novos Estudos**. Nov., n.64 (p. 5-21), São Paulo: CEBRAP, 2002.

O'DOHERTY, B. Notas sobre o espaço da Galeria. **No interior do Cubo Branco**. A ideologia do Espaço da Arte. São Paulo, Martins Fontes, 2002.

ORTEGA y GASSET, José. **A desumanização da arte**. Trad. Ricardo Araújo. São Paulo, Cortez, 1991.

ORTIZ, Renato. **Cultura e Modernidade**. A França no século XIX. São Paulo: Brasiliense, 1991.

PEDROSA, Mário. Acadêmicos e Modernos: In: ARANTES, Otília (org.). **Textos Escolhidos III**. São Paulo: Edusp, 2004.

PEDROSA, Mário. Modernidade cá e lá. In: ARANTES, Otília (org.). **Textos Escolhidos III**. São Paulo: Edusp, 2004.

PENTEADO, Yolanda **Tudo em cor-de-rosa.**, 2a ed. São Paulo: Edição da Autora, 1977

PIGNATARI, Décio Design e Projeto (Prancha V). **Semiótica da arte e da arquitetura**. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

POLI, Francesco **Producción artística y mercado**. Colección Punto y Línea. España: Editorial Gustavo Gili, 1976

POMIAN, Krysztof Coleção. Enciclopédia Einaudi. In: GIL, Fernando (coord.). **História e Memória**. v.1. Trad. Suzana Ferreira Borges. Porto: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, Portugal, 1985.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. Trad. Monica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org.; Ed. 34, 2005.

RIBEIRO, Claudia Maria Braga. **De la Figuration a l'abstraction** – Léon Degand au Musée d'Art Moderne de São Paulo. Alliance Française de São Paulo: Memoire Nancy, n.p., 1993.

RIBEIRO, Renato Janine. **Etiqueta no antigo regime**. Do sangue a doce vida. São Paulo: Brasiliense 1990.

RICKEY, George. **Construtivismo. Origens e Evolução**. São Paulo Cosac Naify, 2002.

SALZSTEIN, Sonia. **A questão Moderna: Impasses e Perspectivas na Arte Brasileira, 1910 a 1950**. Tese de Doutorado. São Paulo, FFLCH/USP, n.p., 2000

SANTOS, Boaventura Sousa **Introdução a uma ciência Pós-Moderna**. Rio de Janeiro: Grall, 1989.

SANTOS, José Luiz dos. **O que é Cultura?** São Paulo: Brasiliense, 1988.

SANTOS, Milton A **Natureza do Espaço**. São Paulo: EDUSP, 2002

SCHAER, Roland. **L'invention des musées**. France: Editions Gallimard, Réunion des Musées Nationaux, 1992

SCHELLENBER, Theodore Roosevelt. **Arquivos Modernos**. Princípios e Técnicas. Trad. Nilza Teixeira Soares. 6ª Edição, Rio de Janeiro: FGV, 2006.

SCHORSKE, Carl E. **Viena fin-de-siècle**. Trad. Denise Bottmann. Campinas; São Paulo: Ed. da Unicamp: Companhia das Letras, 1990.

SCHWARTZ, Jorge (org.) **Vanguardas Latino-americanas**. Polêmicas, manifestos e textos críticos. São Paulo, Edusp, 1994.

STRUCHI, Fabiana Terenzi . **Revista Habitat: um olhar moderno sobre os anos 50 em São Paulo**. Dissertação de Mestrado, FAUUSP. Orientadora: Fernanda Fernandes da Silva, 2007.

TARASANTCHI, Ruth Sprung. **Pintores Paisagistas**. São Paulo 1890 a 1920. São Paulo, Edusp: Imprensa Oficial do Estado, 2002.

TESSITORE, Viviane **Os arquivos fora dos arquivos**. Dimensões do trabalho arquivístico em instituições de documentação. São Paulo: Associação dos Arquivistas de São Paulo, 2002.

VARNEDOE, Kirk The Evolving Torpedo: Changing Ideas of the Collection of Painting and Sculpture of the Museum of Modern Art. In: **The Museum of Modern Art at Mid-Century. Continuity and Change**. Studies in Modern Art n.5. New York,,: Harry N. Abrams Inc., 1995.

VATTIMO, Gianni. **A sociedade transparente**., Lisboa: Relógio D'Água Editores 1992.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. Trad. Lólio Lourenço de Oliveira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011.

SITES CONSULTADOS

INTERNATIONAL COUNCIL OF MUSEUM. Disponível em <<http://icom.museum/who-we-are/the-committees/international-committees/international-committee/international-committee-for-collecting.html>> Acesso em: 09 fev. 2011.

ANAIS

HONORATO, Cayo. Mediação Educacional e Sistema da Arte. In: **19º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas “Entre Territórios”** – 20 a 25/09/2010 – Cachoeira – Bahia – Brasil [2004 – 2010]

SARIAN, Haiganuch. Curadoria sem Curadores?. In: **I Semana dos Museus Universitários da Universidade de São Paulo**, 1999, São Paulo. Anais da I Semana dos Museus da Universidade de São Paulo. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1997. [p. 33-35]

CATÁLOGOS E FOLDERS

AMARAL, Aracy (coord.) **Arte construtiva no Brasil**. Coleção Adolpho Leirner. São Paulo: DBA, 1998.

AMARAL, Aracy (org.) **Projeto Construtivo Brasileiro na Arte (1950-1962)**. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e Pinacoteca do Estado de São Paulo, Funarte e SCCT/SP, 1977

ARAÚJO, Marcelo Mattos; CAMARGOS, Márcia (orgs.). **Pinacoteca do Estado**. A história de um museu. São Paulo: Artemeios, 2007.

ASSOCIAÇÃO de Artes Visuais Novas Tendências. Projeto gráfico de Willys de Castro e Hércules Barsotti, impresso na Garfitéc. 1963 (Folder)

BANDEIRA, João; BARROS, Lenora de. **Poesia concreta**. O projeto verbivocovisual. São Paulo: Artemeios, 2008.

CONCRETA “56 a raiz da forma Museu de Arte Moderna de São Paulo. 26 de setembro a 10 de dezembro de 2006.

DEZENOVEVINTE: uma virada no século. Secretaria de Estado da Cultura, Departamento de Museus e Arquivos e Pinacoteca do Estado, Novembro de 1986.

100 anos da Pinacoteca. A formação de um acervo. Centro Cultural FIESP. Galeria de Arte do SESI. Pinacoteca do Estado, Secretaria de Cultura e Governo do Estado de São Paulo, 2005.

FABRIS, Annateresa; OSÓRIO, Luiz Camillo (curadoria). **MAM 60**. Museu de Arte Moderna de São Paulo. 16 de outubro de 2008 a 14 de dezembro de 2008.

MAC. Uma seleção do acervo na cidade universitária. Universidade de São Paulo, 1983.

O MUSEU de Arte Contemporânea de São Paulo. Banco Safra, São Paulo, 1990.

A PINACOTECA do Masp de Rafael a Picasso. São Paulo, Banco Safra, 1982.

VENÂNCIO Filho, Paulo. Lição de esclarecimento *Willys de Castro*. In: Exposição *Willys de Castro*. Galeria Sérgio Milliet da Funarte entre 16 de agosto e 6 de setembro de 1989.. Rio de Janeiro, Funarte, Inap, 1989. (Folder)

Waldemar Cordeiro. Galeria Atrium. Dezembro de 1964. Folder de Exposição. Arquivo Willys de Castro, Instituto de Arte Contemporânea.

REVISTAS E ARTIGOS

ALPERS, Svetlana. O Museu como uma forma de ver. In: *Ética e Estética. Filosofia Política, Série III n.2*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 2001.

BROWN, Milton. *L'Armory Show, um Événement Médiatique*, New York/Chicago 1913. In: KLÜSER, Bernd; HEGEWISCH, Katharina (org.) **L'Art de l'exposition. Une documentation sur trente exposition exemplaires du XXeme siècle**. Traduit de l'allemand par Denis Trierweiler. Editions du Regard, France, 1998, [p.91-105].

CAMPOS, Haroldo. Arte construtiva no Brasil. Depoimento por ocasião dos 40 anos da Exposição Nacional de Arte Concreta. In: **Revista USP**, São Paulo (30) p. 251-261, junho/agosto 1996.

COSTA-FILHO, Alfredo Paul Israel Singer. **Estudos Avançados** v.15 n.43 São Paulo Sept./Dec. [p. 363-374], 2001. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ea/v15n43/v15n43a26.pdf>>. Acesso em: 4 abr. 2011.

COSTA, Tailson Pires & ROCHA, Joceli Scremin da A incidência da receptação e do tráfico ilícito de obras de arte no Brasil. *Revista da Faculdade de Direito*. Universidade Metodista de São Paulo. Vol 4, n. 4, 2007. Disponível em: <<https://www.metodista.br/revistas/revistas-metodista/index.php/RFD/article/viewFile/525/523>>

FABBRINI, Ricardo Nascimento. O fim das vanguardas. In: **Cadernos de Pós-Graduação da UNICAMP**, v. 8, 2006 [p.111-129].

FOUCAULT, Michel. Qu'est-ce que la critique? Critique et *Aufklärung*. In: **Bulletin de la Société française de philosophie**, v. 82, n. 2, p. 35 - 63, avr/juin 1990 (Conferência proferida em 27 de maio de 1978). Trad. de Gabriela Lafeté Borges e revisão de Wanderson Flor do Nascimento.

FREITAS, Nanci A poética teatral de Oswald de Andrade e a polêmica em torno do "teatro de câmara" e do "teatro para as massas" In: **Revista Concinnitas**, ano 5, número 6, julho 2004 [p. 96-129].

GALERIA revista de arte. Edição Especial. Área Editorial Ltda., São Paulo. Bial 40 anos, Ano 6, setembro-outubro, 1991.

GARCÍA, Maria Amália. Ações e contatos regionais da arte concreta. Intervenções e Max Bill. Tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro. In: **Revista USP**, São Paulo, n.79, p. 196-204, setembro/novembro 2008.

GOMEZ, Maria Nélida G. de. **A Informação no cruzamento de fronteiras:** questões epistemológicas, questões éticas. Texto elaborado para ANCIB-SBPC, 2006. n.p.

GUARNIERI, Waldisa Rússio Camargo. Museu, museologia, museólogos e formação. In: **Revista de Museologia**, Instituto de Museologia de São Paulo, (1)[7-11], 1989.

MEDEIROS, Givaldo. **Dialética concretista:** o percurso artístico de Waldemar Cordeiro *Revista do IEB* n 45 p. 63-86 set 2007

NOBIS, Beatrix. El Lissitsky. L'Espace des Abstraites pour Le Musée Provincial de Hanovre 1927/1928. KLÜSER, Bernd & HEGEWISCH, Katharina (org.) *L'Art de l'exposition. Une documentation sur trente exposition exemplaires du XXeme siècle.* Traduit de l'allemand par Denis Trierweiler. Editions du Regard, France, 1998 [145-156].

PACHECO, Diogo. Verbalização da Poesia Concreta. In: **Ala Arriba**. São Paulo: Maio de 1957 [p. 16-17].

PEREIRA, Margareth Aparecida Campos da Silva. **Uma arqueologia da modernidade brasileira: a participação do Brasil nas Exposições Universais.** Projeto (São Paulo), v. 139, 1991.

PIGLIA, Ricardo Teoria do Complô. **Serrote**. Julho, n.2 (96-111), São Paulo, Instituto Moreira Salles, 2009.

PINHEIRO, Maria Lucia Bressan **Lúcio Costa e a Escola Nacional de Belas Artes.** Disponível em: <http://www.docomomo.org.br/seminario%206%20pdfs/Maria%20Lucia%20Bressan%20Pinheiro.pdf>. Acesso em: 4 abr. 2011.

RESENDE, Fernando. A comunicação social e o espaço público contemporâneo *Revista ALCEU* - v.5 - n.10 - p. 129 a 145 - jan./jun. 2005. Disponível em: http://publique.rdc.puc-rio.br/revistaalceu/media/alceu_n10_resende.pdf. Acesso em: 4 abr. 2011.

REVISTA HABITAT 1. Habitat Editorial, São Paulo, outubro/dezembro, 1950

REVISTA HABITAT 2. Habitat Editorial, São Paulo, janeiro/março 1951

REVISTA HABITAT 3. Habitat Editorial, São Paulo, abril/junho 1951

REVISTA HABITAT 4. Habitat Editorial, São Paulo, julho/setembro 1951

REVISTA HABITAT 5. Habitat Editorial, São Paulo, outubro/dezembro 1951

REVISTA HABITAT 6. Habitat Editorial, São Paulo, janeiro/março 1952

REVISTA HABITAT 64. Habitat Editorial, 1961

REVISTA do MAM. Museu de Arte Moderna de São Paulo. São Paulo: Lemos Editorial & Gráficos, n.1 1998.

SETTON, Maria da Graça Jacintho A teoria do habitus em Pierre Bourdieu: uma leitura contemporânea. In: **Revista Brasileira de Educação**. Universidade de São Paulo, Faculdade de Educação, n. 20, Maio/Jun/Jul/Ago 2002.

SILVA, Renato Rodrigues Os *Objetos Ativos* de Willys de Castro. In: **Revista de Estudos Avançados**. n.20 (56) (p. 253-268), São Paulo. Universidade de São Paulo, Instituto de Estudos Avançados, 2006

SOUSA, Mauro Wilton de. Bibliografia comentada: Práticas de recepção mediática: o pertencer ao comum social. In: **Novos Olhares**. Revista de Estudos sobre práticas de recepção a produtos midiáticos. Ano III, n.7, 1º semestre, 2001.

SZEEMANN, Harald (Interprétation). Échange de vues d'un groupe d'experts. Problèmes Du musée d'art contemporain em Occident. In: **Museum**. Presse Centrales, S.A., Lausanne, Unesco, Vol.XXIV, n.1[5-32], 1972.

TELLECHEA, Domingo Isaac. A sociedade e a restauração. In: **Revista da Biblioteca Mário de Andrade**. Departamento do patrimônio Histórico, São Paulo, v.52, 1994 [139-144].

Revista sem identificação. **12 km de briga**. Sem data. Reportagem de Daniel Linguanotto, p. 56-57. Arquivo Willys de Castro, Instituto de Arte Contemporânea.

Revista sem identificação. *IV Bienal*. Sem assinatura, 1957. Documento wil2/22a Arquivo Willys de Castro, Instituto de Arte Contemporânea.

CÓDIGOS DE ÉTICA

CÓDIGO de Ética Profissional do ICOM. Tradução Gabriela Wilder. Impresso por ocasião da Conferência Latino-Americana de Museus, DEMA/SEC, 1996

Code of Ethics for Registrars American Association of Museums, 1978. Disponível em: <<http://www.rcaam.org/pdf/Part3-Appendix.pdf>> . Acesso em: 4 abr. 2011.

EUROPEAN Confederation of Conservator-Restorers" Organisations. Disponível em: <<http://www.ecco-eu.org/about-e.c.c.o./professional-guidelines.html>>. Acesso em: 4 abr. 2011;

DOCUMENTOS PRIMÁRIOS

ARQUIVO WILLYS DE CASTRO Documentos inéditos e publicados. Organização Marilúcia Bottallo. São Paulo, Instituto de Arte Contemporânea.

Carta de Ethelvina Chamis para direção do MAM, 4/2/1960, datiloscrita. Arquivo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

Carta de Francisco Matarazzo Sobrinho para Nelson Rockefeller, 30/01/1948. Datiloscrita. Arquivo Wanda Svevo – Bienal de São Paulo.

Carta de Francisco Matarazzo Sobrinho a Dirceu Fontoura, 23/4/1951, datiloscrita. Arquivo Histórico Wanda Svevo – Bienal de São Paulo.

Carta aos conselheiros do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Sem assinatura. Cópia de Claudio Abramo, Fevereiro, 1962. Arquivo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

Telegrama de José Roberto Teixeira Leite para Mario Pedrosa. 04/10/1962. Arquivo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

Rascunho com texto para telegrama de Mario Pedrosa para José Roberto Teixeira Leite. 11/10/1962, datiloscrito. Arquivo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

Ata da 8ª Reunião da Diretoria Executiva do MAM/SP realizada em 7 de março de 1959. Assinada por Francisco Matarazzo Sobrinho e Biaggio Mota, Secretário da reunião. (datiloscrita). Arquivo Histórico Wanda Svevo – Bienal de São Paulo

Carta de Maria Eugenia Franco para Mario Pedrosa. São Paulo, 15 de fevereiro de 1961. (datiloscrita). Arquivo Histórico Wanda Svevo – Bienal de São Paulo

Texto de Willys de Castro Título: *Sobre a II variação da partitura de verbalização do poema um movimento de D. Pignatari*. Datiloscrito e Assinado por Willys de Castro. Documento WIL 7/115. Julho de 1957. Arquivo Willys de Castro, Instituto de Arte Contemporânea.

Projeto datiloscrito em folhas de papel de rascunho. *Projeto para Revista Nova*. Sem data, documento WIL16/207 a, b, c, d, e, f, g, h, i, j. Arquivo Willys de Castro, Instituto de Arte Contemporânea.

Projeto de Programa para o Museu de Arte Moderna de São Paulo. Datiloscrito, sem data. Fundo MAMSP. Arquivo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. 3p.

Depoimento a Mario Pedrosa sobre a Associação de Artes Visuais Novas Tendências. Willys de Castro. Data: 16 de fevereiro de 1966. Arquivo Willys de Castro, Instituto de Arte Contemporânea.

Entrevista do Sr. Francisco Matarazzo para as Folhas. Datiloscrito. Data: 23 de dezembro de 1948. Arquivo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

Dossier Propósitos e princípios do Ars Nova. Dois volumes. 1954-1956. Documento WIL7/124 a, b. Arquivo Willys de Castro, Instituto de Arte Contemporânea.

ARTIGOS DE JORNAL

Correio Paulistano, Sem Título Nota sobre a implantação da Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, Sem assinatura, 30/10/1950. Arquivo Histórico Wanda Svevo – Bienal de São Paulo.

Correio da Manhã *Bienal de São Paulo (1º)*. Entrevista com Arturo Profili sobre a inauguração da Bienal, 13/7/1951. Arquivo Histórico Wanda Svevo – Bienal de São Paulo.

Tribuna da Imprensa *Os “Grande Prêmio” da Bienal*. Sobre o Bienal de 1953, 26/12/1953. Arquivo Histórico Wanda Svevo – Bienal de São Paulo.

O Estado de São Paulo *Confundem-se os artistas na crítica ao júri da IV Bienal*. 25/5/1957. Arquivo Histórico Wanda Svevo – Bienal de São Paulo.

Folha da Tarde *Acomodam-se aos poucos os artistas plásticos*. 1º/6/1957. Arquivo Histórico Wanda Svevo – Bienal de São Paulo.

Folha da Noite *Periga a realização do “Salão dos Recusados” da IV Bienal*. 11/6/1957. Arquivo Histórico Wanda Svevo – Bienal de São Paulo.

Diário de São Paulo. *Willys de Castro e Barsotti*. Nota de Pietro Maria Bardi. 9/7/1967. Arquivo Willys de Castro, Instituto de Arte Contemporânea.

Folha de São Paulo. Coluna Artes Plásticas. *Willys de Castro e Hércules Barsotti*. Artigo de José Geraldo Vieira. 25/11/1962. Arquivo Willys de Castro, Instituto de Arte Contemporânea.

Diário de São Paulo. Coluna Música. *Mobilização Musical da Juventude Brasileira*. Artigo de Hans Joachin Koellreutter. 31/07/1952. Arquivo Willys de Castro, Instituto de Arte Contemporânea.

Folha da Manhã *Movimento “Ars Nova”* Sem assinatura. 28/11/1954. Arquivo Willys de Castro, Instituto de Arte Contemporânea.

O Estado de São Paulo *Recital Concretista no Teatro Brasileiro de Comédia*, 3/06/1957. Arquivo Willys de Castro, Instituto de Arte Contemporânea.

Folha da Tarde *Houve até propaganda de desinfetante no recital, ontem de poesia concreta*. Sem assinatura. 4/6/1957. Arquivo Willys de Castro, Instituto de Arte Contemporânea.

O Estado de São Paulo. Coluna Teatro. *Estréia hoje no Teatro de Arena “Escola de Maridos” de Molière*. Sem assinatura. 1º/02/1956. Arquivo Willys de Castro, Instituto de Arte Contemporânea.

O Estado de São Paulo *O museu de arte moderna*. 4/3/1948. Assinado por Sergio Milliet. Arquivo Histórico Wanda Svevo – Bienal de São Paulo.

Diário da Noite, 2ª edição. Coluna Ronda. *Audácia e Pretensão não resolvem Conteúdo*. Assinado por Mattos Pacheco. 11/12/1957. Arquivo Willys de Castro, Instituto de Arte Contemporânea.

Diário de São Paulo. *Poesia, Estrutura*. Assinado por Augusto de Campos. 20/03/1955. Arquivo Willys de Castro, Instituto de Arte Contemporânea.

Folha da Manhã. Coluna Movimento. *A “Folha da Manhã” apresentará duas novas seções de crítica literária*. Assinado por M. de L. T. 21/07/1957. Arquivo Willys de Castro, Instituto de Arte Contemporânea.

Folha da Manhã. Coluna Crítica. *Poesia Concreta (conclusão)*. Assinado por Pedro Xisto. 15/09/1957. Arquivo Willys de Castro, Instituto de Arte Contemporânea.

Jornal do Brasil. *Atentado à mostra neoconcreta*. Assina: Ferreira Gullar. 10/12/1959. Arquivo Willys de Castro, Instituto de Arte Contemporânea.

Jornal do Brasil, Caderno B, Coluna Artes Visuais. *O Crítico e o Diretor. Aberta a II Neoconcreta*. Assinado por: Mário Pedrosa. 22/11/1960. Arquivo Willys de Castro, Instituto de Arte Contemporânea.

Jornal Crítica *Escândalo no Museu de Arte Moderna de São Paulo: Diretor do MAM vendia em sua Galeria Particular gravuras dadas como perdidas pela instituição*. Assinado por Paulo Maranca. Data: 6 a 13 de maio de 1960. Arquivo Willys de Castro, Instituto de Arte Contemporânea.

A Folha de São Paulo, *Concretismo Brasileiro na Suíça*. 2º caderno, pág.6, 2ª e 3ª edições, Coluna Artes Plásticas. Assinado por José Leôncio. Data: 12 de maio de 1960. Arquivo Willys de Castro, Instituto de Arte Contemporânea.

DICIONÁRIOS

CAMARGO, Ana Maria; BELLOTTO, Heloisa et al. **Dicionário de Terminologia Arquivística**. São Paulo, AAB/SP, Secretaria de Estado da Cultura, 1996.

COELHO, José Teixeira **Dicionário Crítico de Política Cultural**. Cultura e Imaginário. São Paulo: FAPESP, Editora Iluminuras, 2ª edição, 1999.

LALANDE, André Vocabulário Técnico e Crítica da Filosofia. Trad.: Fátima Sá Correia et al. São Paulo, Martins Fontes, São Paulo, 1993.