UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

FERNANDO AUGUSTO OLIVA

**Um crítico em mutação:
Frederico Moraes e a arte brasileira
em três momentos
(1966-1973; 1974-1984; 1985-2012)**

São Paulo

2017

FERNANDO AUGUSTO OLIVA

**Um crítico em mutação:
Frederico Morais e a arte brasileira
em três momentos
(1966-1973; 1974-1984; 1985-2012)**

Versão corrigida

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutor em Artes Visuais.

Orientador: Prof. Dr. Tadeu Chiarelli

São Paulo

2017

Nome: OLIVA, Fernando Augusto

Título: Um crítico em mutação: Frederico Moraes e a arte brasileira em três momentos (1966-1973; 1974-1984; 1985-2012)

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Doutor em Artes Visuais.

Aprovado em: 4 de agosto de 2017.

Banca Examinadora

Prof. Dr. Ana Cândida de Avelar
Instituição: Universidade de Brasília (UnB)

Prof. Dr. Heloísa Espada
Instituição: Insituto Moreira Sales (IMS)

Prof. Dr. Luiz Claudio Mubarac
Instituição: Universidade de São Paulo (USP)

Prof. Dr. Mirtes Marins de Oliveira
Instituição: Universidade Anhembi-Morumbi (UAM)

RESUMO

O interesse desta tese reside na persistência da questão da “arte brasileira” na crítica de Frederico Morais (Belo Horizonte, 1936) em três períodos distintos de sua produção, os quais nomeio, de acordo com o comportamento de seu discurso: “Contestação” (1966-1973), “Dúvidas” (1974-1984) e “Conciliação” (1985-2012).

Parte-se do fato de que a formulação de um debate em torno da definição do que seria uma “arte brasileira” surgiu ainda no século XIX – embora já tivesse se delineado em termos literários no século anterior – e foi se transformando com o passar do tempo, mantendo-se vivo, porque ainda em discussão, durante o século seguinte. Nesse contexto, procurou-se identificar, na produção de Frederico Morais, a sobrevivência da questão do nacional e, ainda, mostrar de que maneira ele se utiliza de uma prática constante de revisão da história – por meio de textos publicados na imprensa, mas também manuais, cronologias e “enciclopédias” – para manter essa discussão em pauta.

No Capítulo 1 (“Contestação”) analiso o primeiro período de sua crítica de arte, caracterizado pela adoção de um discurso assertivo e militante, em defesa de uma “arte brasileira” como um espaço privilegiado para a experimentação e a resistência. Nessa época, ele apoia incondicionalmente a “vanguarda brasileira”, movimento que, segundo o autor, estaria sediado no Rio de Janeiro, expandindo-se a partir da antiga capital para o restante do país. No Capítulo 2 (“Dúvidas”) trato de sua fase de transição, em que se revela certo desencanto com a situação da vanguarda no Brasil. No Capítulo 3 (“Conciliação”) abordo o segundo período do crítico, quando se consolida o processo em que Frederico Morais abdica da defesa do “novo” enquanto principal saída para a “arte brasileira”, passando a revisar tanto suas posições como parte significativa da história da arte brasileira. Nesse percurso, seus vai adotando posturas mais conciliatórias, menos intransigentes para o que entende como possibilidades de uma produção artística de caráter brasileiro.

Esta tese procurou demonstrar que é possível encontrar ecos do desejo por uma arte nacional em críticas, ensaios e artigos que atravessam as três fases do percurso de Morais. Buscou ainda apontar as contradições e fragilidades que surgiram entre duas posturas distintas do crítico em relação à produção artística do período no país: uma, a escolha pelo que seria “genuinamente nacional”, aproximando-se de algo que singularizasse a arte produzida no Brasil em relação àquela que se apresentava assertivamente como internacional; outra, colocando-se contra o risco do isolamento, do atraso e do descompasso em relação ao mundo, adotava a opção por se deixar levar pelas correntes artísticas que vinham dos Estados Unidos e Europa.

Palavras-chave: arte brasileira; crítica de arte; identidade nacional (arte); modernismo (arte); Frederico Morais; arte e política; arte de vanguarda; arte e censura.

ABSTRACT

The interest of this thesis lies in the persistence of the question of Brazilian art in the criticism produced by Frederico Morais (Belo Horizonte, 1936) in three distinct periods of his production, which I have named, according to the behavior of his discourse, as “Contestation” (1966-1973), “Doubts” (1974-1984) and “Conciliation” (1985-2012).

The starting point resides in the debate formulated around the definition of what Brazilian art is, which emerged in the nineteenth century — although it had already been delineated in literary terms in the previous century —, a debate that changed over time, kept alive in discussion throughout the following century. In this context, the thesis aims to identify the survival of this question of the national in Morais’ production. It also proposes to show — through texts published in the press, but also in chronologies, manuals and “encyclopedias” — how he makes constant use of historical revision to keep the discussion relative to Brazilian art on the agenda of public debate.

In Chapter 1, I analyze his first period, characterized by the assertive and militant discourse adopted in defense of Brazilian art as a privileged space for experimentation, resistance and, above all, for the avant-garde. In his view, this movement was based in Rio de Janeiro, expanding from the former capital to the rest of the country. In Chapter 2, I deal with his transitional period, which reveals a certain disenchantment with the situation of the avant-garde in Brazilian art. In Chapter 3, I address the critic’s second period, which consolidates the process in which Morais abdicates the defense of the “new” as the principal “way ahead” for Brazilian art, and comes to revise not only his positions, but a significant part of the history of the Brazilian art as well. Over the course of time, Morais gradually adopts positions that are less intransigent and more conciliatory regarding what he understands as possibilities for an artistic production with Brazilian character.

This thesis has attempted to demonstrate the possibility of finding echoes of this desire for a national art in criticism, essays and articles that intersect the three phases in the trajectory of Frederico Morais. It has also sought to indicate the contradictions and fragilities that emerged between two distinct stances adopted by the critic in relation to the period’s artistic production: the option for what could be considered “genuinely national”, making advances in the direction of something that would singularize it in relation to an art that presents itself assertively as international; or the option to counter the danger of isolation, backwardness and being out-of-step with the world, by choosing to be carried along by the artistic currents imported from the United States and Europe.

Keywords: Brazilian art; art criticism; national identity (art); modernism (art); Frederico Morais; art and politics; avant-garde art; art and censorship.

Para Amanda, Antonio e Ana

Agradecimentos

Tadeu Chiarelli, meu orientador

Ana Cândida Avelar, Heloísa Espada, Luiz Claudio Mubarac e Mirtes Marins de Oliveira, membros da banca julgadora

Edmundo Leite, arquivo O Estado de S.Paulo

Ivani Di Grazia Costa, Centro de Documentação do MASP

Adriano Pedrosa, diretor artístico do MASP

Jonathan de Brito Faria, Centro de Memória, Documentação e Referência do Itaú Cultural

Funcionários dos arquivos do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Escola de Artes Visuais do Parque Lage, Biblioteca Nacional, Arquivo Público de Belo Horizonte, Museu de Arte Moderna de São Paulo e Biblioteca Mário de Andrade

Luiza Andrade

Um agradecimento especial para

Ruth Adele Dafoe

Mariana Leme

Juliana Bitelli

Sandra Brazil

Décio, Lázara e Ronaldo Oliva

Sumário

Introdução	1
Capítulo 1	25
Primeiro momento do crítico (1966-1973): “Contestação”	
Discurso assertivo e militante em defesa de uma arte brasileira enquanto experimentação e resistência. A relação entre vanguarda e identidade nacional	
Capítulo 2	61
Fase de transição (1974-1984): “Dúvidas”	
Desencanto com a vanguarda.	
Interesse pela América Latina e pela produção “regional”	
Capítulo 3	105
Segundo momento do crítico (1985-2012). “Conciliação”	
Institucionalização: Banerj, Itaú, Sudameris e Soraia Cals. Discurso busca moderação. Desejo de revisão histórica da arte brasileira se consolida, voltado para a Semana de 1922. Instrumentalização das ideias de Mário de Andrade	
Considerações finais	208
Bibliografia	223

Introdução

O objetivo desta tese é analisar a persistência da questão da “arte brasileira” na produção de Frederico Moraes (Belo Horizonte, 1936) em três momentos distintos de sua trajetória, entre os anos de 1966 e 2012.

Esses períodos são nomeados, neste estudo, da seguinte maneira: “Contestação” (1966-1973), “Dúvidas” (1974-1984) e “Conciliação” (1985-2012), de acordo com o comportamento de seu discurso.

Defendo ainda que esse discurso se relaciona com a posição do crítico no sistema brasileiro de arte¹: enquanto aquele se torna cada vez mais conciliador, essa caminha para um processo de institucionalização. Ambos – discurso e posição no sistema – vão se transformando ao longo do percurso de Frederico Moraes, mantendo, no entanto, sempre em perspectiva a preocupação com a arte feita no Brasil.

*

A formulação de um debate em torno da definição do que seria uma “arte brasileira” surgiu ainda no século XIX – embora já tivesse se delineado em termos literários no século anterior – e vem se transformando com o passar do tempo.² Como lembra Tadeu Chiarelli, trata-se de “um problema que se inscreve dentro do complexo – e às vezes contraditório – espectro da

¹ Por “sistema brasileiro de arte” entendo o conjunto de instituições, públicas e privadas, que se dedicam a reunir, documentar ou exibir a produção artística brasileira e internacional, como museus, centros culturais, galerias e espaços independentes; instituições de ensino (cursos de artes visuais e curadoria nas universidades, faculdades e cursos livres); e por fim os agentes, profissionais e amadores, que aí atuam, caso de artistas, pesquisadores, professores, arte-educadores, diretores artísticos, curadores e produtores.

A “institucionalização”, outro termo utilizado nesta tese, é o processo de participação ou adesão, por parte do crítico (ou artista, curador etc.), a esse mesmo sistema.

² Sobre o problema da identidade nacional na arte brasileira, ver: CHIARELLI, Tadeu. “Gonzaga-Duque: a moldura e o quadro da arte brasileira”. In: DUQUE, Gonzaga. *A Arte brasileira*. Campinas: Mercado de Letras, 1995. p. 11-52.

modernidade surgida no século XIX no Brasil”³, e se mantém vivo, porque ainda em discussão, durante o século seguinte:

Durante todo este século que agora chega ao fim, a ideia de uma arte nacional se manifestou de maneira explícita, quer na produção de artistas brasileiros significativos, quer no debate sobre arte no país. Reafirmando, tal necessidade, no entanto, não surgiu na cena brasileira no século XX. É, na verdade, um problema formulado no século anterior, cujas ressonâncias repercutem até hoje.⁴

A necessidade de se construir, para o Brasil, um passado autônomo, com história e imaginário próprios, necessariamente desvinculados de Portugal, começou a se manifestar a partir da proclamação da independência, ganhando força no período da Regência e do II Império. Chiarelli destaca o fato de, em 1838, o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro ter como uma de suas funções criar uma história do Brasil, “uma memória nacional que devia valorizar os aspectos autóctones do país, em detrimento de sua herança lusitana”.⁵

No que se refere aos estudos sobre a busca de uma identidade brasileira na arte, o autor chama a atenção para o fato de haver pesquisas que procuram encontrar sua origem, além de análises que atentam para a “sedimentação desse problema” ainda na primeira metade do século XIX⁶. Remarca, no entanto, que faltam estudos que realizem a “averiguação das tentativas de superação desse problema” no âmbito da produção das últimas décadas do século XX, assim como análises que detectem sua “sobrevida” nesse mesmo período⁷.

³ Idem, p. 12.

⁴ Idem, p.12.

⁵ Idem, p. 15.

⁶ Tadeu Chiarelli cita, dentre os estudos sobre o tema: SANTOS, Carlos Marques dos. *A invenção do Brasil. Ensaios de história e cultura*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2007; ZILIO, Carlos. *A querela do Brasil. A questão da identidade na arte brasileira*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1997.

⁷ CHIARELLI, Tadeu. “Um resenha, mesmo que tardia: Roberto Pontual e a sobrevivência da questão da identidade nacional na arte brasileira dos anos 1980”. *Revista ARS*, n. 15, jan. 2010, p. 92-102.

Sobrevivência da questão do nacional

Nesse contexto se inserem as preocupações desta tese, tendo como objeto de pesquisa a produção de Frederico Moraes, desde meados da década de 1960 até o início dos anos 2010, tentando nela identificar a sobrevivência da questão do nacional. E, ainda, de que maneira o crítico utiliza uma prática constante de revisão da história – por meio de textos na imprensa, mas também de cronologias, manuais e “enciclopédias” – para manter em pauta, no debate público, a discussão sobre a arte brasileira.

Partindo do pressuposto do “cenário de longa duração”⁸, é possível afirmar que a preocupação com o nacional atravessou os trabalhos de muitos estudiosos, críticos e historiadores de arte brasileiros⁹ em algum momento de suas trajetórias, com maior ou menor intensidade, desde o início do século XIX. Já na segunda metade do século XX, no caso dos críticos contemporâneos a Frederico Moraes, podemos mencionar os nomes de Ferreira Gullar, Mario Pedrosa e Aracy Amaral entre aqueles que se colocaram

⁸ O conceito de história como longa duração, ou a história do tempo longo, no âmbito da história das mentalidades, foi emprestado a Michel Vovelle. Tadeu Chiarelli trabalha com esse termo no ensaio “De Anita à Academia”, e cita o historiador francês:

“Se passarmos da história, do pensamento claro ou das culturas para os novos campos da história das mentalidades [...] é incontestável que o tempo longo se impõe. Nele não há tormentas, rupturas, nem mesmo, propriamente falando, acontecimentos no sentido tradicional [...]. Philippe Áries, um dos descobridores dessa história [...] afirma isso com vigor; ele (o tempo longo) se prende a essas evoluções secretas na longuíssima duração, também inconscientes porque não percebidas pelos homens que as vivem. A imagem que ele nos proporciona [...] é a imagem não de uma história ‘imóvel’ [...] mas a de amplos pedaços de história, sucessão de estruturas ou de modelos de comportamento, que, mais do que se sucederem, se sobrepõem e se encaixam como as telhas de um telhado. [...] Seria por grandes pedaços da história – em que as mutações insensíveis prevalecem em muito sobre o que se vê [...] – que se faria a passagem de uma estrutura a outra”.

Tendo em vista que o conceito de “longa duração” se refere a períodos seculares, tanto no texto citado de Chiarelli quanto nesta tese, quando usado, esse conceito sempre será grafado entre aspas, uma vez que irá se referir a um período de décadas e não de séculos.

CHIARELLI, Tadeu. “De Anita à academia: para repensar a história da arte no Brasil”. *Novos estudos*, CEBRAP, n. 88, São Paulo, dez. 2010.

VOVELLE, Michel. “A história e a longa duração”. In: LE GOFF, Jacques. *A história nova*. São Paulo: Martins fontes, 1993. p. 74.

⁹ Manoel de Araújo Porto-Alegre, Félix Ferreira, Arthur Azevedo, Monteiro Lobato, Mário de Andrade, Lourival Gomes Machado, Luís Martins, Sérgio Milliet e outros.

diante do problema – seguidos adiante por Roberto Pontual e Rodrigo Naves, entre outros, de que elegi alguns momentos representativos.

No início da década de 1970, Ferreira Gullar organizou o livro *Arte brasileira hoje*, reunindo ensaios seus e de outros autores convidados por ele, incluindo Frederico Moraes.¹⁰ Em *Considerações*, Gullar lança uma pergunta que era recorrente à época: qual a situação das artes plásticas no Brasil no momento, tendo em vista sua condição de país subdesenvolvido? Ele, assim como parte de seus colegas de profissão, se opunha ao que considerava uma “busca desenfreada pelo novo”, o que poderia “descaracterizar” a arte brasileira, como fica claro no seguinte trecho de seu ensaio:

A condição de país subdesenvolvido impõe ao artista limitações objetivas de sustentação cultural e de mercado, submete-o frequentemente à influência estrangeira, levando-o a calar sua voz genuína. (...) O homem subdesenvolvido padece, com frequência, de uma ilusão: a de pensar que a História é privilégio de algumas metrópoles.

A necessidade de sentir-se participando da História (no caso, da história da arte) leva o artista do mundo subdesenvolvido a tentar, a qualquer preço, apropriar-se das técnicas e formas de expressão mais avançadas em uso nos centros internacionais. Essa apropriação – que é incentivada pela competição internacional das grandes Bienais – pode permitir ao artista a vantagem imediata de alguns prêmios e prestígio em seu meio, mas o conduz fatalmente a abandonar suas próprias raízes ou a temática latente em sua realidade social e cultural. Isso acontece porque a expressão predominante nos grandes centros é, por condição própria, cosmopolita.¹¹

De par com essa ordem de reflexão, Gullar opunha a influência do “sistema internacional da arte”, que devia ser evitada, à desejada “realidade cultural concreta”, de que o artista brasileiro estaria se afastando, preocupado apenas em encontrar “algo de inteiramente novo”.

A busca da novidade pela novidade é um modo de esquecer a real procura do novo. O que se chama de arte internacional é a imposição da tendência de um grupo nacional qualquer. Não há

¹⁰ GULLAR, Ferreira (org.). *Arte brasileira hoje*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1973. Ensaios de Ferreira Gullar, Mario Pedrosa, Aracy Amaral, Mario Schenberg, Frederico Moraes, Mario Barata e Walmyr Ayala.

¹¹ GULLAR, Ferreira. “Considerações”. In: GULLAR, Ferreira (org.). *Arte brasileira hoje*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1973, p. 127-132.

outro caminho para o artista senão buscar a originalidade de sua própria cultura, de sua própria experiência vital. Na dialética do nacional e do internacional, o que define o artista é o que ele traz de individual – isto é, de ente social inserido numa realidade imediata, cotidiana, concreta. Quanto mais ele se internacionaliza mais se descaracteriza, mais se desparticulariza, mais se perde na mesmice das “novidades”. E arte é, sempre, expressão do particular.¹²

Mario Pedrosa, por sua vez, também se mostrava preocupado com o problema do chamado “descompasso” da produção feita no Brasil em relação aos grandes centros europeus e norte-americanos. Em “Discurso aos tupiniquins ou nambás”, escrito em 1975 e publicado no ano seguinte, o crítico reflete sobre o impasse da vanguarda nos países considerados periféricos:

A história cultural do Terceiro Mundo já não será uma repetição em *raccourci* da história recente dos Estados Unidos, Alemanha Ocidental, França etc. Ela tem que expulsar de seu seio a mentalidade “desenvolvimentista” que é a barra em que se apoia o espírito colonialista. (...) Pela lentidão mesma do seu desenvolvimento, a arte dos nossos países já não poderá repetir a evolução dos países industrializados.¹³

Apesar do tom geral de descrença (mais uma característica daquele período, de meados dos 1970, que também se faz presente na crítica de Frederico Morais e de tantos outros), Pedrosa finalizaria seu ensaio de maneira otimista, afirmando que “abaixo da linha do hemisfério saturado de riqueza, de progresso e de cultura, germina a vida”, e que “uma arte nova ameaça brotar”.

Aracy Amaral volta ao tema regularmente. Em texto baseado em palestra proferida em 1976¹⁴, lança a pergunta diretamente: o que é arte

¹² Idem.

¹³ PEDROSA, Mario. “Discurso aos tupiniquins ou nambás”. Redigido em Paris em 1975. In: *Revista Versus*, n. 4, 1976. Republicado em ARANTES, Otilia (org.). *Política das artes*. São Paulo: EDUSP, 1995, p. 333-340.

¹⁴ A palestra integrou o ciclo de debates “Arte no Brasil-Documento/Debate”, que aconteceu nas cidades de Campinas, São Paulo, Rio de Janeiro e Brasília. Publicado em AMARAL, Aracy. *Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burger. Artigos e ensaios (1961-1981)*. São Paulo: Nobel, 1983, p. 263-265.

brasileira? E prossegue propondo respostas, “como num jogo”. A arte brasileira poderia ser aquela que é feita pelo artista que reside no Brasil, seja qual for sua procedência? Isso incluiria a produção de nomes como o lituano Lasar Segall, o moldávio Samson Flexor, o polonês Frans Krajcberg e a japonesa Tomie Ohtake – que, como lembra Amaral, estava sendo questionada, naqueles meados da década de 1970, pela identificação de sua arte com o Oriente e seu “distanciamento” de uma “realidade brasileira”.

Ou ainda, pergunta ela, “será a arte brasileira feita pelo brasileiro nato?”. Amaral levanta nesse caso a hipótese de um “nacionalismo emergente, necessário e detestável simultaneamente”, além de uma “busca de identidade com a terra em que se vive”, num momento em que “a descaracterização de nosso comportamento em função de uma economia dominante é a cada dia mais avassaladora”.

Amaral conclui seu texto de maneira ambígua, deixando no ar possíveis respostas conclusivas, no que se aproxima tanto dos dilemas enfrentados por Moraes – que eram, de resto, os de parte de uma geração de críticos e pensadores – como de seu modo em nada categórico.

E importa que a arte seja arte brasileira? Não deveria importar somente que fosse arte, informação nova a nos vincular com o desconhecido através da intuição artística? Mas, por outro lado, bem que importa à gente, também, ter uma expressão identificada com o nosso espaço, expressão de uma cultura nossa, ou de nossas culturas, sem que uma deseje se impor sobre a outra, como dominação.¹⁵

Nesse mesmo ano, 1976, Amaral escreveu um texto (publicado apenas em 1983), em que iria se queixar do “tempo de profunda descaracterização cultural que estamos vivendo”, e criticar, pela “sofisticação de sua informação importada”, a produção da Escola Brasil (José Resende, Carlos Fajardo, Luiz Paulo Baravelli e Frederico Nasser), discípulos de um artista de origem norte-

¹⁵ Idem.

americana, Wesley Duke Lee, cujo “internacionalismo” ela via como um problema.¹⁶

Roberto Pontual, também nos anos 1970, chamou a atenção para o fato de que havia “reacendido” a discussão sobre uma definição de arte brasileira:

O debate em torno de uma arte que se pudesse afirmar genuína e claramente enraizada no solo nacional tem sido constante no ambiente artístico brasileiro das primeiras décadas do século [XX] até hoje. No entanto, como em ciclo que volta periodicamente a acentuar determinadas de suas características, ele se reacendeu com vigor de nova investida nos últimos tempos. De um ou dois anos para cá, discutir o que é ou o que deveria ser **arte brasileira** tornou-se moeda de uso corrente, interesse mais ou menos imediato de quem se relaciona à produção, estudo, amostragem e/ou consumo das artes visuais entre nós – o artista, o crítico, o historiador, o professor, o museu, a galeria, o marchand, o colecionador e o público em geral. Nesta circunstância, por que não olhar um pouco mais para trás e ver quando e de que maneira foi surgindo a evidência de atenção maior por uma temática nacional explícita?¹⁷

Pontual vai retomar a noção de uma origem da arte brasileira no século XIX e desaguando no início do XX com o modernismo da Semana de 22. Ele encerra seu ensaio lembrando a “dupla preocupação” que daria a tônica desse modernismo brasileiro: “ter os olhos abertos para o mundo, mas os pés fincados no Brasil”.¹⁸ Alguns anos depois, em 1984, o crítico lança uma coletânea de textos¹⁹ que enfeixaria suas noções sobre a arte brasileira daquele momento.

¹⁶ AMARAL, Aracy. “Evidências de um meio artístico dependente: a personalidade de Wesley Duke Lee. In: *Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burguer. Artigos e ensaios (1961-1981)*. São Paulo: Nobel, 1983, p. 271-276.

¹⁷ PONTUAL, Roberto. Sobre a questão da identidade na arte brasileira do século XIX. In: Revista Ele Ela, n. 87, coluna Arte&Manhas, Rio de Janeiro, julho, 1976. Republicado em PUCU, Izabela e MEDEIROS, Jacqueline (orgs.). *Roberto Pontual: Obra crítica*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013, p. 331-333. Em negrito no original.

¹⁸ Idem.

¹⁹ Trata-se de “Explode Geração”, lançado pela Editora Avenir em 1984 e hoje esgotado. O livro ganhou um texto de análise em 2010: CHIARELLI, Tadeu. “Um resenha, mesmo que tardia: Roberto Pontual e a sobrevida da questão da identidade nacional na arte brasileira dos anos 1980”. Revista ARS, nº 15, jan. 2010, p. 92-102.

Já na década de 1990, Rodrigo Naves irá publicar um livro em que assume a tentativa de “traçar uma interpretação da arte brasileira”, elegendo para tanto, como objetos de estudo, as obras de Jean-Baptiste Debret, Alberto da Veiga Guignard, Alfredo Volpi, Lasar Segall e Amilcar de Castro.²⁰ Em seu ensaio introdutório, desenvolve o conceito de “dificuldade da forma”, que segundo ele perpassaria boa parte da melhor arte brasileira:

A relutância em estruturar fortemente os trabalhos, e com isso entregá-los a uma convivência mais positiva e conflituada com o mundo, leva-os a um movimento íntimo e retraído, distante do caráter prospectivo de parcela considerável da arte moderna. Esse recolhimento contudo não livra os trabalhos da realidade. Ao contrário, essas estruturas frágeis se deixam envolver de maneira complexa e inesperada. Sua natureza remissiva – a necessidade de constantemente devolver as aparências a um tímido questionamento de sua existência – evoca uma sociabilidade de ordem semelhante, pouco definida, doce e reversível. (...) Essas obras tímidas supõem um modo suave de moldar as coisas, e estão mais para um artesanato amoroso ou para um extrativismo rústico do que para a conformação taxativa da indústria. Contudo, esse ideal meigo que defendem conspira contra suas expectativas, já que essas aparências amenas e essas formas frágeis não podem se opor à pressão do real, que os coage sem cessar.

(...) Numa época em que a vertiginosa dinâmica dos mercados financeiros e da produção e circulação de bens parece facilitar a ideia de um mundo volátil e virtual – quase um simples correlato das imagens produzidas pela mídia eletrônica –, essa forma difícil adquire relevância.²¹

Mesmo Sônia Salzstein – que, apesar de se dedicar a reflexões focadas em artistas brasileiros, não costuma abordar com frequência o nacional como uma questão autônoma – fez recentemente um diagnóstico preciso do que chama “o epíteto arte brasileira” a partir da década de 1980, durante o seminário Internacional “Sobre Historicidade e Arte Contemporânea”²². Sua

²⁰ NAVES, Rodrigo. “Da dificuldade de forma à forma difícil”. In: NAVES, Rodrigo. *A forma difícil - Ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo: Editora Ática, 1996.

²¹ Idem, p. 9-39.

²² O seminário foi idealizado pelo Centro de Pesquisa em Arte Brasileira da ECA-USP, que é coordenado por Sônia Salzstein, e aconteceu entre os dias 22 e 26 de setembro de 2010, em São Paulo, nos auditórios do Centro Universitário Maria Antonia e da Biblioteca Mario de Andrade. Dele resultou uma publicação que reúne, sob a forma de ensaios, as conferências ministradas, bem como conversas com os artistas convidados Carmela Gross, Jorge Macchi, Jac Leirner e Leda Catunda.

conferência foi proferida em 2010, o que mais uma vez reforça a ideia de que o problema do nacional parece longe de estar superado no contexto do sistema brasileiro de arte. Destaco a seguir um trecho de sua fala:

Até onde posso me lembrar, foi a partir dos anos 1980 que o epíteto “arte brasileira” – na verdade quase sempre designando, naquele período, a arte contemporânea brasileira – tornou-se uma espécie de topos nos discursos de diversos críticos e curadores, no Brasil e no meio internacional de arte. A expressão “arte brasileira”, nesses discursos, aparecia, frequentemente, não apenas como sinônimo da arte recente produzida no país, mas também como signo de uma forte experiência local da modernidade, cultivada em condições históricas e culturais peculiares, o que parecia elevá-la à condição de um destino alternativo ao modernismo europeu e norte-americano do pós-guerra. Permanece em aberto até hoje a questão de se saber se esse destino se cumpriu, se ainda pode se cumprir, ou se é fundamentalmente uma construção retrospectiva, que encerra interesses ideológicos diversos, mas também potencialidades ainda não totalmente comensuráveis para todos os protagonistas envolvidos.²³

Considero importante remarcar que a historiadora escreve que “permanece em aberto até hoje” a questão de se saber se esse destino se cumpriu. Veremos nos textos de Frederico Moraes de seu segundo momento (de 1985 a 2012), preocupações análogas quando se dedica a refletir sobre a arte brasileira, o que uma vez mais aponta para o “cenário de longa duração” que mencionei²⁴.

SALZSTEIN, Sônia e BANDEIRA, João (orgs.). *Historicidade e Arte Contemporânea - Ensaios e Conversas*. São Paulo: ICC, ECA-USP, 2012, p. 19-31.

²³ Idem.

²⁴ Ver nota 8.

Frederico Moraes: fronteiras para uma “arte brasileira”

A tentativa de circunscrição de uma arte brasileira faz parte da trajetória crítica de Frederico Moraes desde seu início, na segunda metade da década de 1960, e segue permeando praticamente toda sua trajetória, manifestando-se em contato com outros contextos, tanto do meio de arte quanto da realidade política e social brasileira.

Ficam no ar, contudo, respostas objetivas a esse antigo dilema da arte feita no Brasil. Não fica claro se, no entendimento do crítico, o artista deveria optar pelo que seria “genuinamente nacional”, aproximando-se de algo que o singularizasse em relação a uma arte que se apresentava assertivamente como internacional; ou se, contra o perigo do isolamento, do atraso e do descompasso em relação ao mundo, o melhor a fazer seria se deixar levar pelos ventos que chegavam de fora.

No que chamo de seu primeiro momento (“Contestação”, 1966-1973) e na sua fase de transição (“Dúvidas”, 1974-1984), Moraes aborda o assunto com bastante frequência, porém não sistematicamente, na maior parte do tempo sem assumi-lo como merecedor de análises mais aprofundadas.

Entre os meados dos anos 1960 e dos anos 1980 o problema, muitas vezes, não se distingue como tal, transitando nas brechas, nos interstícios de seu pensamento. Raramente ganhando contornos definidos e visíveis, chega a ser vislumbrado apenas entre elementos dispersos, que integram sua caudalosa, porém fragmentada, produção. A questão do nacional parece camuflada, como necessitando de um disfarce para ser abordada.

O fato de ser mantida nessa região de brumas pode levar à suspeita de que o crítico não a considerava merecedora de protagonismo em suas reflexões. No entanto, uma análise mais detida de seus textos indica direção diversa e revela que Moraes a mantinha em sua perspectiva intelectual, mesmo que nem sempre tenha se dedicado a desenvolvê-la com afínco nem buscado para ela uma forma acabada.

A dinâmica de reposicionamento de conceitos ligados ao nacional integra um processo contínuo, o já mencionado “cenário de longa duração”,

atravessando os três momentos da trajetória de Moraes entre 1966 e 2012.

O período “Conciliação” (1985-2012) é caracterizado por um sistema de arte globalizado²⁵, mercado fortalecido e leis de incentivo, quando se consolida o percurso do crítico em direção à sua institucionalização – ao assumir cargos e trabalhar direta ou indiretamente ligado a projetos culturais de empresas do capital financeiro (caso da Galeria de Arte do Banerj, Instituto Itaú Cultural e Projeto Cultural Sudameris) ou em ações pontuais, em geral catálogos e livros corporativos sobre arte brasileira, para Sul América Seguros, Júlio Bogoricin Imóveis, Incepa e casa de leilões Soraia Cals, entre outros.

O modo com que ele se aproxima do problema da arte brasileira sofreria mudanças mais profundas justamente a partir de meados da década de 1980, quando, de par com sua maior inserção institucional, começa a se revelar nele a prática de propor conciliações, aplinar as diferenças e tentar fazer conviver, um tanto forçosamente, os diferentes e mesmo os opostos, o que é nítido em textos do período, como veremos no Capítulo 3 desta tese.

Um ensaio em particular marca o início desse movimento de transformação: *Coleção Gilberto Chateaubriand: retrato e autorretrato da arte brasileira*, que acompanhava mostra por ele organizada em 1984 no MAM-SP. Nele, Moraes afirma que o artista brasileiro está “sempre em trânsito”, e que todo radicalismo seria “uma forma de fechar questões, de exercer o autoritarismo cultural”. “Nossos artistas são mais *passagens* que obras fechadas.”²⁶

No ano seguinte à publicação desse texto o autor entra no seu segundo momento (“Conciliação”, 1985-2012), quando, simultaneamente, já no papel

²⁵ Sobre a inclusão de artistas de regiões “periféricas” na cena artística internacional e as mudanças no sistema brasileiro de arte em relação a um mundo globalizado, ver: ANJOS, Moacir dos. *Local/Global: arte em trânsito*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005. FIALHO, Ana Letícia. “O Brasil está no mapa?”. In: *Depois do Muro*, Ana Letícia Fialho et all. Recife: Massangana, 2010, p. 97-109.

²⁶ Trata-se da exposição comemorativa dos 35 anos do MAM-SP, nos meses de maio de junho de 1984, reunindo 231 obras do acervo do colecionador carioca. Entre os 90 artistas selecionados por Moraes estiveram Tarsila do Amaral, Anita Malfatti, Di Cavalcanti, Vicente do Rego Monteiro, Cícero Dias, Ismael Nery, Portinari, Pancetti, Guignard, Flavio de Carvalho, Volpi, Aluísio Carvão, Antonio Dias, Wesley Duke Lee, Rubens Gerchman, Waltercio Caldas, Helio Oiticica, Adir Sodré, Lydia Okumura e outros. MORAIS, Frederico. *Coleção Gilberto Chateaubriand: retrato e autorretrato da arte brasileira*. São Paulo: MAM-SP, 1984.

de um dos agentes principais das próprias transformações que o sistema brasileiro de arte irá sofrer (na posição de jornalista, crítico, curador, organizador de “enciclopédias”, obras de referência e didáticas, livros e exposições), será levado a tornar mais explícita sua aproximação ao conceito de arte brasileira.

Os três momentos do crítico

Para tentar provar minha hipótese sobre a permanência da questão da arte brasileira na crítica de Frederico Morais analiso a produção do autor com base em uma estrutura que divido em três períodos, de acordo com o arco temporal que vai de 1966 a 2012:

- a) Primeiro momento: 1966-1973. “Contestação”.
- b) Fase de transição: 1974-1984. “Dúvidas”.
- c) Segundo momento: 1985-2012. “Conciliação”.

Esses diferentes momentos apresentam particularidades bem demarcadas, com transições sutis de um para o outro, porém tendo em comum a persistência da questão do nacional.

Lembro que essas delimitações temporais devem ser consideradas marcos referenciais importantes, mas não serão adotadas de maneira excessivamente rígida, uma vez que estamos lidando com o percurso intelectual de um crítico de arte cuja prática estará sempre em transformação, além de influenciada em grande medida pela agenda do circuito das artes visuais no país e a imprevisibilidade de sua dinâmica, de que faz parte a pressão exercida por fatores políticos, institucionais e de mercado.

Em outras palavras: esse esquema de periodização se baseia em datas simbólicas que representam a convergência de ordens distintas de mudanças, que confluem no discurso de Morais: de um lado uma transformação no contexto político nacional (abertura, fim da ditadura, redemocratização, neoliberalismo e globalização), de outro as perceptíveis alterações promovidas

pelo crítico em sua fala, os ajustes que ele é levado a fazer para acomodar forças de natureza diversa, muitas delas conflitantes.

Nesta tese, cada um dos três momentos do crítico é abordado em um capítulo (primeiro período, marcado pela “contestação”; fase de transição, na qual se manifestam as “dúvidas” em relação à arte brasileira; e segundo período, caracterizado pela “conciliação”).

No Capítulo 1 analiso seu primeiro período (1966-1973), em que se evidencia a adoção de um discurso assertivo e militante²⁷, em defesa da arte brasileira como um espaço privilegiado para experimentação, resistência e, sobretudo, vanguarda²⁸ – movimento esse que, segundo ele, estaria sediado

²⁷ Segundo Tadeu Chiarelli, uma “crítica militante” é caracterizada por textos nos quais se percebe o desejo de “intervir decisivamente na cena artístico-cultural”, propondo sua transformação, a partir de um parâmetro ético, “estranho à especificidade artística”. CHIARELLI, Tadeu. *Um jeca nos vernissages*. São Paulo: Edusp, 1995, p. 70.

²⁸ É preciso notar que, embora ainda não nomeada como “de vanguarda”, uma agenda de contestação, ou mesmo “política”, esteve presente na produção artística e na crítica há muito mais tempo, pelo menos desde Gustave Courbet, Jacques-Louis David, Honoré Daumier, Charles Baudelaire, Félix Fénéon, Émile Zola, Jean Cocteau e Walter Benjamin, entre outros. Courbet e Daumier expressaram um compromisso com a denúncia social e política, buscando tratar diretamente da realidade. Por meio do realismo, a proposta de Courbet era colocar a arte a serviço do homem, e Daumier, valendo-se da sátira política, demonstrou o desprezo pela burguesia e pelo estado.

Sobre o assunto, ver: NOCHLIN, Linda. *Realism*. Harmondsworth: Penguin Books, 1971; LUKÁCS, Georg. *Studies in European Realism*, 1964; AUERBACH, Eric. *Mimesis*, 1953.

Frederico Moraes, quando em seus textos críticos menciona “vanguarda” não está, obviamente, se referindo às vanguardas históricas do começo do século XX, mas sim às transformações que a arte sofreu na Europa e Estados Unidos, a partir da década de 1950 (e no Brasil a partir dos anos 1960), também chamadas de “novas vanguardas” ou “neovanguardas”, movimento que Peter Burger definiu como “um agrupamento vago de artistas norte-americanos e europeus dos anos 1950 e 1960 que reprisaram os mesmos mecanismos de vanguarda dos anos 1910 e 1920, tais como colagens e *assemblage*, o *ready-made* e a grade, a pintura monocromática e a escultura construída”.

Para Hal Foster as neovanguardas tentaram “reposicionar a arte em relação não apenas ao espaço-tempo mundano, mas às práticas sociais”, promovendo um retorno (anos 1950 e 1960) a práticas preconizadas cinquenta anos antes pelos dadaístas, tendo os *ready-mades* de Duchamp como emblema, e os construtivistas russos (Tatlin e Rodchenko) como exemplo. Embora diferentes política e esteticamente, ambas as práticas contestam os princípios burgueses da arte autônoma e do artista expressivo, o primeiro através do acolhimento dos objetos cotidianos e uma postura de indiferença, e o segundo através do uso de materiais industriais e da transformação da função do artista.

no Rio de Janeiro, expandindo-se para o restante do país a partir da antiga capital.

No Capítulo 2 trato de sua fase de transição (1974-1984), em que surgem dúvidas e ressalvas, revelando-se certo “desencanto” com a arte brasileira e a situação da vanguarda. Também se anuncia e se desenvolve seu interesse tanto pela questão da arte latino-americana como pela “província”, maneira como ele se refere às regiões que não se limitam às capitais do Rio de Janeiro e de São Paulo.

No Capítulo 3 abordo o segundo período do crítico (1985-2012), quando se consolida o processo por meio do qual Frederico Moraes abdica da defesa do “novo”²⁹ como principal saída para a arte brasileira, passando a

Sobre as vanguardas históricas e as neovanguardas, ver: STEINBERG, Leo. *Outros critérios*. São Paulo: Cosac & Naify, 2008, publicado originalmente em 1972. BURGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2008. Publicado originalmente em 1974. DANTO, Arthur. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Edusp, 2010. Publicado originalmente em 1998. FOSTER, Hal. *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*. São Paulo: Cosac Naify, 2014. Publicado originalmente em 1996.

Sobre a questão da “crise das vanguardas” e a neovanguarda no Brasil das décadas de 1960 e 1970 ver: PEDROSA, Mario. “Discurso aos tupiniquins ou nambás”. Redigido em Paris em 1975. In: *Revista Versus*, n. 4, 1976. Republicado em ARANTES, Otilia (org.). *Política das artes*. São Paulo: EDUSP, 1995, p. 333-340. BRITO, Ronaldo. *Análise do Circuito*. Malasartes, n.1, p. 6, set-nov. 1975. ARANTES, Otilia. “Depois das vanguardas”. *Arte em Revista*, São Paulo, n. 7, ago. 1983, p. 10. RIBEIRO, Marília Andrés. *Neovanguardas: Belo Horizonte - Anos 60*. Belo Horizonte: C/Arte, 1997. FABBRINI, Ricardo. *A Arte depois da Vanguarda*. Campinas: Editora da Unicamp, 2002. COUTO, Maria de Fátima Morethy. *Por uma vanguarda nacional*. Campinas: Editora da Unicamp, 2004. REIS, Paulo R. O. *Arte de vanguarda no Brasil: os anos 60*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. SCHWARTZ, Jorge. *Fervor das vanguardas: arte e literatura na América Latina*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. FREITAS, Artur. *Arte de guerrilha: vanguarda e conceitualismo no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2013.

²⁹ O emprego que Frederico Moraes dá ao termo “novo” está ligado a ideia da busca pelo “original”, além de um estado contínuo de mudança, conforme o entendimento das vanguardas históricas, cujas tendências mais radicais, especialmente proposições do surrealismo e dada, se baseavam em um rompimento absoluto com a noção de arte enquanto representação da realidade aparente. Este conceito de “novo” se opõe, obviamente, à concepção do “eterno”, perene e duradouro da tradição artística.

Peter Burger, em *Teoria da Vanguarda*, define três momentos distintos nas vanguardas europeias: aquele marcado pelo surgimento do romantismo, realismo e simbolismo, colocando em xeque a instituição artística acadêmica neoclássica; a seguir, um período marcado pelo esteticismo, investiu na reflexão e experimentação sobre a estrutura formal artística, caso do impressionismo, cubismo, fauvismo e art nouveau; e por fim a emergência das vanguardas históricas, cujo desejo era inserir a

revisar tanto suas posições anteriores como parte significativa da história da arte brasileira. No percurso, vai adotando posturas mais conciliatórias, menos intransigentes, para o que entende como possibilidades de uma produção artística de caráter brasileiro.

Nos anos mais recentes desse seu segundo momento, a partir de 2001 e até 2011, Moraes passa a receber homenagens e ter seus projetos revistos e mesmo reencenados. Esse é o caso de “Anos 70: trajetórias” (Instituto Itaú Cultural, São Paulo, 2001); “Do corpo à terra: um marco radical na arte brasileira” (Itaúgaleria, Belo Horizonte, 2001); “Anos 70: arte em questão” (Instituto Tomie Ohtake, São Paulo, 2007); “Neovanguardas” (Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte, 2007); “Río Experimental: más allá del arte, el poema y la acción” (Espacio da Fundación Marcelino Botín, Santander, Espanha, 2010); e o lançamento nos cinemas do filme “Um Domingo com Frederico Moraes” (2011), que fez uma de suas estréias nacionais na 35ª Mostra de Cinema de São Paulo.³⁰

*

Neste estudo, pretendo demonstrar que é possível encontrar ecos do desejo por uma arte nacional em críticas, ensaios e artigos que atravessam os três momentos do crítico (“Contestação”, “Dúvidas” e “Conciliação”).³¹

arte na vida, transformando-a em instrumento de construção utópica de uma nova ordem social. BURGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2008. Publicado originalmente em 1974.

Sobre o assunto, além do livro de Burger, ver: ROSENBERG, Harold. *A tradição do novo*. São Paulo: Perspectiva, 1974. Publicado originalmente em 1959. STEINBERG, Leo. *Outros critérios*. São Paulo: Cosac & Naify, 2008, publicado originalmente em 1972. DANTO, Arthur. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Edusp, 2010. Publicado originalmente em 1998.

³⁰ Ver informações biográficas sobre Frederico Moraes na nota 56.

³¹ Ressalto que pretendo analisar o comportamento do discurso de Frederico Moraes, no que se refere à arte brasileira, em suas críticas e artigos de jornal, livros, catálogos, enciclopédias e demais publicações citadas. Portanto, não é objetivo desta tese se debruçar sobre a materialidade das exposições concebidas e organizadas por ele, tais como a seleção de artistas; aproximações formais e conceituais entre as obras no espaço expositivo; arquitetura, design, expografia etc., mas tão somente dos textos produzidos a partir e em torno desses eventos, especialmente em seus catálogos, que é afinal o que permanece como o legado mais visível, perene e acessível.

Decidi por tal objeto porque o considero importante para se entender a problemática continuidade dessa questão no campo da crítica de arte do século XX no Brasil. Minha hipótese é de que, mesmo que por vezes não se apresente de maneira explícita, existe em Frederico Moraes essa preocupação. E que, ao longo dos anos, ela ganha diferentes roupagens, de acordo com o momento vivido pelo crítico e a posição ocupada por ele no sistema brasileiro de arte.

Ou seja, defendo que a maneira como Moraes se relaciona com a arte brasileira vai se transformando notavelmente durante seu processo de institucionalização³², levando à moderação de seu discurso, que vai se distanciando de posturas mais aguerridas.

Na segunda metade dos anos 1980, e durante as décadas seguintes, vicejou no Brasil o modelo de exposições como vitrine de empresas que queriam “investir em cultura”, potencializado por uma política pública baseada em leis de incentivo – de início com a Lei Sarney, a partir de 1986, e a seguir, de 1991 em diante, com a Lei Rouanet, até hoje em vigor.

Não por acaso, portanto, os trabalhos seguintes de Moraes, após o período em que colaborou regularmente com o Itaú Cultural, de 1986 a 2001, prosseguem operando de acordo com esse padrão. Ele será o editor de uma série de livros corporativos para o Banco Sudameris (*O Brasil na visão do artista*), entre 2001 e 2003; e colaborador regular, com críticas, ensaios, verbetes e cronologias comentadas, para os catálogos da casa de leilões Soraia Cals, entre 2002 e 2012, o que marca o fim do período analisado nesta tese.

³² A institucionalização do crítico se dá primordialmente por meio de suas relações profissionais como coordenador da Galeria de Arte do Banerj e no papel de consultor de artes visuais do Instituto Itaú Cultural, ambos cargos relevantes assumidos nos 1980. A eles se seguiriam trabalhos para Projeto Cultural Sudameris e casa de leilões Soraia Cals.

Ênfase no segundo momento do crítico (1985-2012)

Este estudo confere maior ênfase ao segundo momento (1985-2012) da trajetória de Frederico Moraes, “Conciliação”. Isso porque outros pesquisadores e estudiosos já vêm se ocupando de seu primeiro período (1966-1973) e, em menor escala, de sua fase de transição (1974-1984). As décadas de 1960 e 1970 são considerados seus anos mais ousados em termos das escolhas e das posições que tomou como crítico, além de suas incursões e experiências na concepção e organização de eventos públicos – como são os casos emblemáticos de “Arte no Aterro” (1968)³³; “Do corpo à terra” (1970)³⁴ e “Domingos da criação” (1971).³⁵

³³ A proposta, cujo nome completo é “Arte no Aterro: um mês de arte pública”, aconteceu em julho de 1968 no Parque do Flamengo, área que faz parte do Aterro do Flamengo, conhecido complexo de lazer do Rio de Janeiro.

A iniciativa foi do *Diário de Notícias*, periódico que tinha Frederico Moraes como crítico de artes visuais, e reuniu ações e performances de Antonio Manuel, Dileny Campos, Ione Saldanha, Jackson Ribeiro, José Barbosa, Julio Plaza, Lygia Pape, Maria do Carmo Secco e Pedro Escosteguy.

³⁴ Por iniciativa de Mari’Stella Tristão, diretora do setor de exposições do recém-criado Palácio das Artes, aconteceram em abril de 1970 dois eventos simultâneos e integrados, ambos sob coordenação de Frederico Moraes e com patrocínio da Hidrominas, empresa de turismo do estado de Minas Gerais: “Do corpo à terra”, a mais conhecida, entre os dias 17 e 21 de abril, no Parque Municipal de Belo Horizonte (MG), e a mostra “Objeto e participação”, no Palácio das Artes, aberta em 17 de abril.

Tristão também foi a idealizadora do Salão de Ouro Preto, que a cada ano alternava uma categoria estética (pintura, escultura, desenho, gravura). Pelo sistema de rodízio, em 1970 seria a vez da escultura, a ser realizado excepcionalmente no Palácio das Artes.

Moraes, convidado por ela a realizar a curadoria do Salão daquele ano, decide substituir a escultura pelo objeto, formato que à época se encontrava em debate, além de incluir o parque como espaço possível para as manifestações artísticas.

“Do corpo à terra” integrou ações e performances de Alfredo José Fontes, Artur Barrio, Cildo Meireles, Dilton Luiz de Araújo, Eduardo Ângelo, Hélio Oiticica, José Ronaldo Lima, Lee Jaffe, Lotus Lobo, Luciano Gusmão, Luiz Alphonsus, Décio Noviello e Thereza Simões. “Objeto e participação” expôs obras de Carlos Vergara, Frans Weissmann, George Helt, Guilherme Vaz, Ione Saldanha, Ivone Etrusco Junqueira, José Ronaldo Lima, Manoel Serpa, Marcello Nitsche, Nelson Leirner, Odila Ferraz, Orlando Castaño, Thereza Simões e Umberto Costa Barros.

³⁵ “Domingos da criação” foi uma série de seis eventos concebidos e organizados por Moraes, no primeiro semestre de 1971, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), onde atuava como coordenador do setor de cursos desde 1969.

Cada um dos encontros adotava como tema um material específico: “Um domingo de papel” (24 de janeiro); “O tecido do domingo” (17 de março); “O domingo por um fio” (29 de março); “Domingo terra a terra” (25 de abril); “O corpo e o domingo” (28 de

Diferentemente de sua produção a partir dos anos 1980, as décadas anteriores já dispõem de alguns estudos. Dentre os já publicados destaco *Neovanguardas: Belo Horizonte - Anos 60* (1997), de Marília Andrés Ribeiro; *Contra-Arte: vanguarda, conceitualismo e arte de guerrilha* (2007), de Artur Freitas; e *Arte brasileira na Ditadura Militar* (2014), de Claudia Calirman. A pesquisadora Tamara da Silva Chagas, sob orientação da professora Almerinda da Silva Lopes, defendeu em 2012 uma dissertação na Universidade Federal do Espírito Santo sob o título *Da crítica à Nova Crítica: as múltiplas incursões do crítico-criador Frederico Moraes*.

Há ainda os artigos de Carolina Sinhorelli de Oliveira (“Situação crítica: proposições de Frederico Moraes nos anos 1960 e 1970”³⁶, de 2013) e Clarissa Campomizzi (“Arte, Guerrilha e Experiência: Frederico Moraes e suas Propostas em Do Corpo à Terra”³⁷, de 2015). Também foi lançado recentemente um documentário sobre o crítico, *Um domingo com Frederico Moraes* (2011), com direção de Guilherme Coelho, disponível em DVD. Nos Estados Unidos, a pesquisadora Anna Katherine Brodbeck, do Institute of Fine Arts, New York University, publicou em 2013 o artigo “The *Salão da Bússola* (1969) and *Do corpo à terra* (1970): Parallel developments in brazilian and international art”.³⁸

Apesar de ainda aguardar estudos próprios, a atuação de Frederico Moraes nos anos 1980-2000, especialmente no que chamo de segundo

maio); e “O som do domingo” (29 de julho). A ideia era oferecer ao público uma alternativa de lazer criativo, com base em atividades lúdicas coordenadas por artistas, caso de Antonio Manuel, Ascânio MMM, Carlos Vergara, Eduardo Ângelo, Lygia Pape, Paulo Roberto Leal, Maurício Salgueiro, Osmar Dillon, Ivan Serpa e outros.

As propostas de intervenção citadas (“Arte no Aterro”, “Do corpo à terra” e “Domingos da criação”, ver notas 33, 34 e 35) caminharam de par com a defesa, por parte de Moraes, da “contra-arte” e da “nova crítica”, noções criadas por ele, as quais defendia regularmente em seus textos para a imprensa.

³⁶ Revista Aedos. Porto Alegre, vol. 5, n.13, ago.-dez. 2013.

³⁷ Apresentado no XXVIII Simpósio Nacional de História, Florianópolis (SC), realizado entre 27 e 31 de julho de 2015.

³⁸ BRODBECK, Anna Katherine. “The *Salão da Bússola* (1969) and *Do Corpo à Terra* (1970): Parallel developments in brazilian and international art”. *RACAR: revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, vol. 38, n. 2, Contemporary Scholarship on Latin American Art (2013), p. 109-123.

momento do crítico (1985-2012), merece a atenção de todos aqueles ligados às transformações da arte brasileira nas últimas décadas.

Creio que isso se dá não apenas pelo fato de a distância ser menor, por ser essa etapa obviamente mais recente, mas também por parecer, à primeira vista, menos interessante em relação a um momento associado a termos tão potentes quanto “vanguarda”, “experimental”, “militante”, “resistência”, “engajado”³⁹ e outras palavras-chave comumente mencionadas nas análises sobre o trabalho de Moraes nas décadas de 1960 e 1970.

Justamente pelo fato de o crítico, em meados dos anos 1980, ter passado a atenuar ou mesmo deixar de lado todos aqueles bordões, é que sua produção, a partir daquele momento, parece perder força no sentido de despertar o interesse dos pesquisadores.

Por acreditar que um estudo mais aprofundado sobre esse que chamo de segundo momento da crítica de Frederico Moraes pode trazer novos dados tanto para a compreensão global de sua obra, quanto para pensar como a questão da arte brasileira se perpetua nesse contexto, é que me propus a estudar tal período.

Também é importante lembrar que, dentre os estudos e pesquisas sobre Moraes, nenhum deles, até o momento, se ocupou particularmente da abordagem que ele faz da arte brasileira, embora seja algo que perpassasse toda sua produção.

³⁹ Segundo Marcos Napolitano, o conceito de engajamento artístico de esquerda no Brasil, a partir do final dos anos 1950, deve ser pensado no contexto de um processo que diluiu a “república das letras” em outras áreas artísticas, vocacionadas para o “efeito”, para a performance, para o “lazer”. De acordo com o historiador, a noção de engajamento, tal como delimitada por Sartre (*O que é a literatura*, 1948) como a atuação do intelectual por meio da palavra, articulada em prosa e ensaio, colocada a serviço das causas públicas e humanistas, sofreu no Brasil e em outros países da América Latina uma releitura particular, com todos os problemas e virtudes daí decorrentes. “Ao contrário do que defendia o filósofo francês, o espaço de atuação privilegiado do artista/intelectual de esquerda brasileiro não foi a prosa ou o ensaio, embora os anos 1950 e 1960 fossem pródigos também nesses gêneros, mas as artes que apelavam aos sentidos corpóreos, através de imagens, sons e ritmos.”

Sobre o assunto, ver: NAPOLITANO, Marcos. “A arte engajada e seus públicos (1955/1968)”. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n. 28, 2001, p. 104.

Para citar apenas alguns exemplos, podemos mencionar sua admiração por Guignard⁴⁰, Rubem Valentim⁴¹ e Frans Krajcberg⁴², o que atesta, quase sempre em seus escritos sobre esses artistas, uma preocupação com o nacional, mesmo quando menciona aspectos supostamente intrínsecos às suas obras. Uma dessas características recorrentes é justamente a natureza do Brasil. Percebe-se entretanto que “natureza”, nesses casos, não é simplesmente algo dado, ou neutro, mas carregado de simbologias da brasilidade.

O segundo momento do crítico (1985-2012) coincide não apenas com a redemocratização do país, mas também com o início do processo que levaria a profundas transformações no modelo de sustentação e financiamento das exposições, publicações e projetos no campo das artes visuais (o formato das leis de incentivo fiscal), marcado pela presença cada vez maior do mercado e de uma “cultura neoliberal”⁴³, que se consolidaria na década de 1990, sendo atualmente hegemônico. Esse movimento influenciaria tanto a posição de Moraes no sistema brasileiro de arte como seu discurso crítico. É justamente nesse período que ele passa a colaborar com mais regularidade – e comprometimento – com as instituições oficiais, públicas e privadas.

Não podemos perder de vista o fato de que essas transformações, tanto no discurso como na atuação do crítico, se deram paralelamente às mudanças pelas quais passou no período o próprio sistema brasileiro de arte: além da presença cada vez mais ostensiva do mercado, presenciamos a estruturação de um circuito baseado no entendimento de “cultura como investimento”, o marketing cultural e o mecenato de instituições privadas, especialmente as financeiras, que veriam em Frederico Moraes, estrategicamente, um colaborador.

⁴⁰ MORAIS, Frederico. *Guignard*. São Paulo: Centro de Artes Novo Mundo, 1974.

⁴¹ MORAIS, Frederico. *Rubem Valentim: construção e símbolo*. Rio de Janeiro: CCBB, 1994.

⁴² MORAIS, Frederico. “Frans Krajcberg: a arte como revolta”. In: *Frans Krajcberg - Revolta*. Rio de Janeiro: GB Arte/Marcia Barrozo do Amaral Galeria, 2000.

⁴³ A partir de meados da década de 1980 houve o aumento gradativo da presença do mercado, do modelo das leis de incentivo e da cultura neoliberal como um todo no sistema brasileiro de arte, como veremos no Capítulo 3 desta tese.

Sobre o momento de formação do crítico (1956-1965)

Esta tese não se ocupa do que considera o momento de formação de Frederico Moraes, entre 1956 e 1965, quando atuou como jornalista em Belo Horizonte, cidade onde começou a publicar em pequenos jornais, caso do *Informador Comercial*⁴⁴, ainda aos 19 anos de idade. Em 1957 assumiu a coluna de artes visuais do *Diário de Minas*, passando depois para o *Estado de Minas* (da rede *Diários Associados*, de Assis Chateaubriand). Também colaborou com a *Revista de Cinema, Complemento e Mapa*. Esse período está fora do escopo deste estudo pelos seguintes motivos: nele, Moraes não se dedica apenas às seções de artes plásticas ou visuais, mas à “cobertura” de artes e cultura de maneira geral, ou seja escreve textos sobre cinema, teatro, música e política cultural. Quando se volta ao campo das artes plásticas propriamente dito, se limita ao factual, como relatos de exposições em cartaz, ou quando muito uma entrevista com algum artista da ainda então capital Rio de Janeiro de passagem pela cidade, caso de sua conversa com Lygia Clark⁴⁵; e, por fim, pelo fato de que estas publicações – *Informador Comercial*, *Diário de Minas* e *Estado de Minas* – não possuíam alcance nacional, diferente do *Diário de Notícias* e principalmente de *O Globo*, no Rio de Janeiro, em que Moraes passaria a publicar suas colunas nos anos seguintes, de 1966 a 1987. É na capital carioca que sua presença no meio das artes visuais ganhará relevância e projeção em todo o Brasil. É importante notar, porém, que ainda em Minas Gerais, nisso a que me refiro como seu período de formação (1956-1965), o tema da arte brasileira já rondava com frequência as preocupações do crítico, nesse caso com acentuado viés regional, como provam os textos publicados na primeira metade da década de 1960 no *Estado de Minas*.⁴⁶

⁴⁴ O título do primeiro texto publicado por Moraes, no dia 13 de janeiro de 1956, era “Arte, expressão da sensibilidade”, neste periódico mineiro que circulava desde 1932, dando origem ao futuro *Diário do Comércio*, até hoje em circulação.

⁴⁵ MORAIS, Frederico. Entrevista com Lygia Clark. *Diário de Minas*, Belo Horizonte, 18 ago. 1957.

⁴⁶ “Por falta de dinheiro, patrimônio histórico e artístico do Brasil ameaça desaparecer” (9 ago. 1964); “Ao pé de Itabirito, um pintor em luta contra a pintura”, sobre Frans Krajcberg (14 mar. 1965); “Entre o ouro e as montanhas, surge o estranho povo das gerais” (24 out. 1965); “O barroco mineiro e a arte do ouro” (19 dez. 1965).

Origens da pesquisa: Grupo de Estudos Arte&Fotografia

Por fim, lembro que o interesse pelo problema da definição e circunscrição, pela crítica, da arte feita no Brasil surgiu no contexto de minha participação no Grupo de Estudos Arte&Fotografia, vinculado ao Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), sob coordenação do professor Tadeu Chiarelli, meu orientador⁴⁷.

Desde o início de nossos encontros e debates venho travando contato com textos e autores centrais para a discussão do tema da arte e cultura brasileiras, caso de *História da Literatura Brasileira* (1882), de Silvio Romero; *Descobrimento do Brasil e povoamento* (1883), de Capistrano de Abreu⁴⁸; *A pintura no nordeste* (1979), de Gilberto Freyre⁴⁹; *Colonização, miscigenação e questão racial: notas sobre equívocos e tabus da historiografia brasileira* (1999), de Ronaldo Vainfas⁵⁰; *As identidades do*

⁴⁷ O Grupo de Estudos Arte&Fotografia existe desde 2004. Integram o Grupo, exclusivamente, pesquisadores que desenvolveram ou desenvolvem atualmente trabalhos de iniciação científica, mestrado, doutorado ou pós-doutorado, orientados pelo Prof. Chiarelli. É importante lembrar que, no decorrer dos doze anos de existência do Grupo, muitos dos alunos que ali ingressaram como estudantes de graduação e mestrado hoje são mestres e doutores.

Dele faço parte desde 1º semestre de 2013, quando ingressei no doutorado. A partir de então, tenho participado de todas as suas atividades, que incluem os encontros semanais de leitura crítica e debate; seminários internos em que participam integrantes do Grupo e convidados, caso de Annateresa Fabris, Laura Gonzales Flores e Lilia Schwarcz; a realização do Seminário Arte, Cultura e Fotografia; e a edição do *Boletim do Grupo de Estudos Arte&Fotografia*, publicação que reúne os ensaios relativos às comunicações apresentadas no decorrer do Seminário. Durante os anos de 2013 e 2014 participei diretamente da organização das edições 8ª e 9ª do Seminário Arte e Fotografia, que aconteceu nas dependências do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP). Mais informações no endereço <http://geartfoto.blogspot.com.br/>.

⁴⁸ ABREU, João Capistrano de. *Descobrimento do Brasil e Povoamento*. In: PAIM, Antonio (org). *Leitura básica*. Salvador: Centro de Documentação do pensamento brasileiro [s.d.]. Disponível em:

http://www.cdpb.org.br/capistrano_de_abreu%5B1%5D.pdf. Acesso em 10/9/2016.

⁴⁹ FREYRE, Gilberto. In: *O Livro do Nordeste*. Edição fac-similada. Recife, 1979.

⁵⁰ VAINFAS, Ronaldo. *Colonização, miscigenação e questão racial: notas sobre equívocos e tabus da historiografia brasileira*. In: Revista Tempo, n. 8, agosto 1999, p. 7-22.

Brasil: de Varnhagen a FHC (2006), de Jose Carlos Reis⁵¹; e *Um enigma chamado Brasil: 29 intérpretes e um país* (2009), com organização de André Botelho e Lilia Schwarcz⁵².

Além dos encontros e leituras regulares, outra atividade acadêmica importante e que me forneceu mais elementos para tratar da questão do nacional na crítica de arte brasileira foi minha participação na Disciplina de Pós-Graduação “Projetos, Propostas e Métodos para uma Arte Nacional Brasileira nos Séculos XIX e XX, do Programa de Pós-Graduação da ECA-USP, ministrada pelo professor Tadeu Chiarelli, com o apoio dos integrantes do Grupo de Estudos Arte&Fotografia.

Adotando o formato de leituras críticas, a disciplina investigou uma série de projetos e proposições para o que se vislumbrou ser o desenvolvimento das artes no Brasil ou a constituição de uma “verdadeira” arte nacional desde a primeira metade do século XIX até a segunda metade do XX.

No segundo módulo do curso foram selecionados para as discussões textos de personalidades destacadas da arte no Brasil durante o século XX⁵³, caso de Monteiro Lobato, Oswald de Andrade, Mario de Andrade, Lourival Gomes Machado, Mario Pedrosa, Sergio Milliet, Luis Martins e Santa Rosa, Waldemar Cordeiro, Ferreira Gullar, Mario Schenberg, Roberto Pontual, Aracy Amaral, Ronaldo Brito, Walter Zanini e Frederico Moraes. A produção desse último esteve sob minha responsabilidade.

Durante esse percurso ficou claro que o anseio pelo desenvolvimento das artes no Brasil e a constituição de uma “arte nacional” foram problemáticas constantes na historiografia e na crítica de arte no país. Certa bibliografia compreendeu o segundo aspecto desse problema – isto é, o da criação de uma “arte nacional” – como fruto de um escopo modernista

⁵¹ REIS, José Carlos. *As identidades do Brasil: de Varnhagen a FHC*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

⁵² BOTELHO, André e SCHWARCZ, Lilia (orgs.). *Um enigma chamado Brasil: 29 intérpretes e um país*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

⁵³ O primeiro módulo da disciplina, que foi ministrado durante o primeiro semestre de 2014, esteve centrado em autores referentes ao século XIX, caso de Joaquim LeBreton, Félix-Émile Taunay, Manoel de Araújo Porto-Alegre, Francisco Joaquim Bethencourt da Silva, Pedro Américo de Figueiredo e Melo, Angelo Agostini, Félix Ferreira, Arthur Azevedo, Luiz Gonzaga Duque Estrada e Monteiro Lobato.

paulista e, nesse contexto, a USP, e em especial a ECA, teve papel central na formação de tal visão histórica.

Ao longo das diversas aulas da disciplina foi se evidenciando, para a questão da “arte nacional”, um “cenário de longa duração”⁵⁴, por ser ela por mais de 170 anos “reiterada por artistas, críticos e estudiosos”.⁵⁵

Todas as etapas desse processo – participar das discussões para a construção da disciplina com meus colegas do Grupo de Estudos, tomar contato com os autores e seus respectivos textos originais, preparar a aula sobre a crítica de Frederico Morais e escrever o trabalho final para a disciplina – forneceram as bases iniciais para a elaboração deste estudo.

⁵⁴ Ver nota 8.

⁵⁵ Essas informações constam da ementa de “Projetos, Propostas e Métodos para uma Arte Nacional Brasileira nos Séculos XIX e XX (Módulo 2: 1915-1983)”, que informa ainda que, “como resultado do alargamento dos estudos em história da arte desenvolvidos no Brasil nos últimos anos – e sintomaticamente também dentro da Universidade de São Paulo –, a apreciação da primazia do modernismo paulista na promoção de uma arte nacional encontra constante revisão. O primeiro resultado dessa revisão está na extensão cronológica daquelas supostas raízes, tornando-se já evidente que projetos e ações efetivas para a formação de uma ‘escola brasileira’ estiveram presentes no Brasil desde os primeiros anos do século XIX, e cujo marco importante (ainda que esta importância tenha sido eclipsada por aquele discurso modernista) foi a fundação da Academia Imperial de Belas Artes”. Disponível em: <https://uspdigital.usp.br/janus/componente/catalogoDisciplinasInicial.jsf?action=3&sgldis=CAP5798>.

Capítulo 1

Primeiro momento do crítico (1966-1973): “Contestação”

Discurso assertivo e militante, em defesa de uma arte brasileira enquanto experimentação e resistência

A relação entre vanguarda e identidade nacional

O primeiro momento na trajetória de Frederico Morais se iniciou em meados de 1966, quando ele se mudou de Belo Horizonte para o Rio de Janeiro e assumiu a coluna de artes plásticas do *Diário de Notícias*. Começava ali uma colaboração regular com a imprensa carioca que duraria 21 anos.⁵⁶

No *Diário*, Morais passou a publicar sistematicamente comentários e

⁵⁶ Frederico Morais nasceu em Belo Horizonte, 1936, em família de sete irmãos. Ficou órfão de pai aos 2 anos. Relata ter trabalhado na capital mineira em diferentes profissões: camelô, açougueiro, padeiro, faxineiro, comerciante, bancário, bibliotecário e, por fim, jornalista. “O crítico Frederico Morais deixa o jornalismo diário”. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 29 abr.1987.

Em texto de 1975, conta: “Devia ter uns 14 anos quando comecei a trabalhar numa livraria de Belo Horizonte. Eram três andares de livros, uma das maiores do país naquela época. Comecei como empacotador mas algum tempo depois estava no segundo andar, como vendedor. Ali estavam três seções: livros jurídicos, a maior, filosofia e, lá no fundo, território de alguns iluminados, uma seção de livros raros. Por ali passaram incunábulo anteriores à descoberta do Brasil, belíssimas edições ilustradas por Gustavo Doré, livros eróticos e de arte. Eu ficava por ali, espanador na mão, meio malandro, esperando o patrão virar as costas para olhar enviesado as melhores edições”. MORAIS, Frederico. *Chorei em Bruges: crônicas de amor à arte*. Rio de Janeiro: Avenir Editora, 1983, p.12.

Autodidata, Morais abandonou os estudos regulares sem concluir o ensino médio. Sua formação inicial se deu no contexto da Geração Complemento, grupo de artistas, críticos e intelectuais marcado pela interdisciplinaridade, que se formou em Belo Horizonte em meados da década de 1950, publicando a revista de mesmo nome e que teve quatro edições (duas em 1956, uma em 1957 e a derradeira em 1958). Faziam parte do grupo os escritores Ivan Ângelo, Fernando Gabeira, Silviano Santiago e Henfil; os coreógrafos e bailarinos Angel e Klauss Vianna; o maestro Isaac Karabtschevsk e a soprano Maria Lúcia Godoy; no teatro, Carlos Kroeber, Jonas Bloch e Jota Dangelo; na área de crítica de cinema, Jacques do Prado Brandão, Cyro Siqueira e Maurício Gomes Leite.

Morais também colaborou com *O Binômio*, entre outros veículos independentes que circularam na capital mineira na segunda metade dos anos 1950. Em 1957 passou a escrever críticas de arte regularmente no jornal *Estado de Minas*, do grupo Diários Associados, onde atuaria até 1965, mudando-se para o Rio de Janeiro no ano seguinte, quando inicia os três momentos de sua trajetória que são tema desta tese (“Contestação”, “Dúvidas” e “Conciliação”).

críticas sobre exposições, eventos, livros e o sistema das artes na cidade, além de entrevistas com artistas e personalidades do meio, com periodicidade que variava de três a quatro vezes por semana. Sua coluna, chamada simplesmente “Artes plásticas”, funcionou como uma verdadeira tribuna que advogava tanto em favor da vanguarda no Brasil, como da noção de uma “vanguarda carioca”.

A vanguarda brasileira, em seu entendimento, estaria sediada no Rio de Janeiro e a partir dali emitiria suas influências, ditando os rumos para o restante do país⁵⁷. A crítica de Moraes estará tomada por essa posição, de uma vanguarda brasileira e carioca, durante toda esta sua primeira etapa, com ressonâncias nas posteriores – porém em tom cada vez mais contido, como veremos.

Esse ciclo inicial se estendeu até os primeiros anos da década de 1970, mais precisamente 1973, quando Moraes abandona o *Diário de Notícias*. Também é o momento imediatamente anterior ao início do processo de abertura política⁵⁸, cuja data símbolo é 1974, começo da fase de transição do

⁵⁷ Moraes irá aplicar raciocínio semelhante ao abordar a presença do modernismo no Rio de Janeiro na década de 1930, que segundo ele teria, a partir da então capital, se espalhado para o restante do país. Trato dessa questão no Capítulo 3.

⁵⁸ Em março de 1974 assumiu a presidência o general Ernesto Geisel, militar considerado moderado, e que ao lado de seu assessor, o general Golbery do Couto e Silva, se opunham à chamada “linha-dura” do regime. Em seu discurso de posse aos dirigentes do Arena, no Palácio do Alvorada, em Brasília, disse que a redemocratização seria um processo “lento, gradual e seguro”, frase que se tornaria célebre.

Entre os demais fatores que contribuíram para acelerar a transição para a democracia estavam: as eleições de 1974 para o Senado, vencidas pelo partido de oposição, o MDB (Movimento Democrático Brasileiro), que elegeu 17 de 22 cadeiras; e o caminho tomado pelos Estados Unidos, a partir de 1977 com a eleição de Jimmy Carter, de se distanciarem das ditaduras militares da América Latina, já que a política externa do novo presidente norte-americano valorizava os direitos humanos.

O processo de distensão incluiu ainda a diminuição da censura a partir de 1975; a lenta desmontagem do violento aparelho repressivo – cuja divulgação de foto demonstrando o assassinato do jornalista Wladimir Herzog serviu como motivo para a demissão de um general –; a Lei de Segurança Nacional, que foi abrandada; e a Lei de Anistia, de 1979, que permitiu a volta de inúmeros opositores do regime ao Brasil, como Leonel Brizola e Luís Carlos Prestes. Nesse mesmo ano, o AI-5 foi revogado.

Sobre o processo de abertura política brasileira e suas implicações para o campo da arte e da cultura no país, ver: GASPARI, Elio. BUARQUE DE HOLLANDA, Heloísa. VENTURA, Zuenir (orgs.). *70/80 - Cultura em trânsito: da repressão à abertura*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000. GASPARI, Elio. *A ditadura derrotada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, especialmente a Parte IV, “A derrota”, p. 453-81.

crítico (1974-1984), que abordo no capítulo seguinte.

O período 1966-1973 é fundamental para se compreender o que aconteceu com a atuação de Frederico Morais nos momentos seguintes de seu longo e multi-facetado percurso. Logo no início desta etapa, lança as bases do que seria a tipologia de seu discurso então: tomar veemente partido das noções de vanguarda, experimentalismo e engajamento⁵⁹ na arte brasileira, sempre do ponto de vista de um crítico que pensava a produção artística do país a partir do Rio de Janeiro. Sua postura fica clara tanto em seus textos para a imprensa – quando se refere a uma arte “nova, criadora, vitalista”, uma arte que “vencerá”⁶⁰ – como nas ações independentes que promove⁶¹. É

NAPOLITANO, Marcos. *Contra todas as ditaduras (1976-1980)*. In: *Cultura Brasileira - Utopia e Massificação (1950-1980)*. São Paulo: Contexto, 2008.

⁵⁹ No contexto desta tese eu me utilizo do termo engajamento no sentido de uma crítica de arte que defende posições específicas em determinado contexto cultural, como é o caso de Frederico Morais neste seu primeiro momento.

O pesquisador francês Benoît Denis lembra que a ideia de “engajamento” nas artes surgiu a partir da ideia de “literatura engajada”, que por sua vez apareceu no segundo pós-Guerra em virtude da expansão do comunismo e da atuação particular de Jean-Paul Sartre. Para Denis, a “literatura engajada” foi uma forma histórica de oposição direta à ideia de *autonomia da arte*. Segundo ele, a autonomia estética teria sido uma bandeira erguida pelas “vanguardas” já em meados do século XIX. A “literatura engajada” seria ainda entendida como uma arte comprometida com a revolução política e portanto disposta a reconciliar-se com o grande público.

Sobre o assunto, ver: SARTRE, Jean-Paul. *Que é a literatura?*. São Paulo: Editora Ática, 1989. Publicado originalmente em 1947. DENIS, Benoît. *Literatura e engajamento: de Pascal a Sartre*. Bauru: Edusc, 2002. Citado em: FREITAS, Artur. *Arte de guerrilha: vanguarda e conceitualismo no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2013, p. 54. O livro de Artur Freitas se baseia em sua tese de doutoramento defendida em 2007 no Programa de Pós-Graduação em História do Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná, Curitiba.

⁶⁰ A defesa do “novo”, em oposição ao que ele considera antigo e ultrapassado na arte e no sistema das artes brasileiro, é evidenciada em diversos artigos dessa fase, caso de *Tópicos & ETC.*, em que se dirige a Gerson Pompeu Pinheiro (1910-1978), “ilustríssimo senhor diretor da Escola Nacional de Belas Artes, afamado e emérito pintor”, cuja exposição havia criticado em texto de 16 de junho de 1967, lamentando o fato de Pinheiro se perpetuar no cargo de professor da instituição por 25 anos. Em resposta à carta que o diretor da ENBA lhe enviou, Morais responde:

“[...] desse mal (a pintura acadêmica, seus êmulos et caterva) eu não morrerei. Afora o uso da expressão coloquial, sua pintura, em verdade, não provocou mais que um enjôo passageiro. Sonrisal resolveu. Ademais, estou imune, fique tranquilo. Há dez anos que venho combatendo esta praga de acadêmicos. A luta é árdua, sei, mas ganharei, fique tranquilo. Quanto a exposição do senhor, ela é de fato uma piada. Uma piada de mau gosto, infelizmente, dita num salão oficial, em hora inoportuna. Num momento em que os alunos da Escola, contrariando a orientação acadêmica do diretor, fazem uma profunda e séria revisão da arte moderna brasileira, quando estes

também nesse momento que ele lança ideias de cunho propositivo e transformador, como “contra-arte”⁶² e “nova crítica”⁶³. Ele então entendia o crítico como um agente participante da obra e do sistema de arte, uma espécie de guerrilheiro⁶⁴.

mesmos alunos promovem uma série de debates, animados e inteligentes, sobre questões de vanguarda, enfim, quando um sangue novo começa a circular nas veias carcomidas, cancerosas e podres da escola, num ritmo novo e cheio de esperanças, vale dizer, quando este salão estava novamente transitável, vem o ilustre senhor diretor, pintor emérito, e conta esta piada de mau gosto. Sim, o riso que o senhor provocou é amargo e triste, porque é o riso de nossa arte oficial, dos altos escalões do academicismo. Como diria (ou direi?) Beckett, ‘a coisa avança’. A arte nova, criadora, vitalista chegará a esse último reduto. E vencerá, não tenha dúvida”.

MORAIS, Frederico. Tópicos & ETC. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 20 jul 1967.

Outra polêmica em relação ao que seria uma arte “nova” – e neste caso também uma crítica apta a acompanhá-la – aconteceu em fevereiro de 1968, em meio aos debates sobre a obra *O Porco*, de Nelson Leirner, apresentada ao 4º Salão de Arte Moderna de Brasília, de cujo júri Moraes fazia parte, ao lado de Mario Pedrosa, Walter Zanini, Mario Barata e Clarival do Prado Valadares. Em resposta a ataques do crítico Geraldo Ferraz, Moraes fez uma apaixonada defesa da “arte jovem” da “arte atual”. MORAIS, Frederico. *Porco e Aposentadoria*. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 4 fev. 1968.

⁶¹ Caso emblemático dos eventos “Arte no Aterro” (em julho de 1968, no Rio de Janeiro), “Do corpo à terra” (em abril de 1970, Belo Horizonte) e “Domingos da criação” (de janeiro a julho de 1971, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro). Ver, respectivamente, notas 33, 34 e 35.

⁶² A ideia de “contra-arte”, lançada por Moraes em 1970, estava ligada, segundo ele, a uma “arte de guerrilha”, com que buscava identificar as posições de resistência da nova geração de artistas que trabalhava no Rio de Janeiro à época, formada por Cildo Meireles, Antonio Manuel, Artur Barrio e Luiz Alphonsus, entre outros.

Ver: MORAIS, Frederico. “Revisão/69: a nova cartilha”. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 6 jan. 1970. FREITAS, Artur. *Contra-arte: vanguarda, conceitualismo e arte de guerrilha 1969-1973*. Tese. Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2007.

⁶³ A “nova crítica” seria, segundo Frederico Moraes, uma alternativa à crítica tradicional, e abriria caminho para o surgimento do “crítico criador”. Em 18 de julho de 1970 ele inaugurou na Petite Galerie (RJ) uma exposição com o mesmo nome, em que fez intervenções nas obras de Cildo Meireles, Thereza Simões e Guilherme Vaz.

Ver: SAMPAIO, Márcio. “Frederico Moraes e a Nova Crítica”. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, p. 12, 12 set. 1970. RIBEIRO, Marília Andrés. “O pensamento crítico de Frederico Moraes na formulação do ideário das neovanguardas”. In: *Neovanguardas: Belo Horizonte - Anos 60*. Belo Horizonte: C/Arte, 1997, p. 155-179; CHAGAS, Tamara. *Da crítica à nova crítica: as múltiplas incursões do crítico-criador Frederico Moraes*. Dissertação. Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Artes, Vitória, 2012.

⁶⁴ A ideia do “crítico como guerrilheiro” é apresentada por Moraes neste trecho:

“Na guerra convencional da arte, os participantes tinham posições definidas. Existiam artistas, críticos, espectadores. O crítico julgava, ditava normas de bom comportamento, dizendo que isto era bom e aquilo ruim, isto é válido, aquilo não,

A despedida de Frederico Morais de sua cidade natal, Belo Horizonte, foi marcada por uma exposição, a primeira que organizou em sua trajetória, e que anunciava não apenas sua futura presença no Rio de Janeiro, mas especialmente o perfil de sua atuação a partir dali. Batizada “Vanguarda Brasileira”⁶⁵, reuniu, apesar do título, apenas artistas cariocas ou radicados no Rio. Na verdade, entre os dez selecionados havia apenas dois cariocas de

limitando áreas de atuação, defendendo categorias e gêneros artísticos, o específico plástico. Para tanto, estabelecia sanções e regras estéticas (éticas). Na guerrilha artística, porém, todos são guerrilheiros e tomam iniciativas. O artista, o público e o crítico mudam continuamente de posição e o próprio artista pode ser vítima da emboscada tramada pelo espectador.”

MORAIS, Frederico. “Contra a arte afluyente. O corpo é o motor da obra”. Revista Vozes, Rio de Janeiro, n.1, ano 64, jan./fev. 1970, p. 45-59.

⁶⁵ Sobre “Vanguarda Brasileira”, Frederico Morais comentou, em entrevista sobre sua trajetória concedida a Marília Andrés Ribeiro em 2013:

“Para mim, essa exposição, a primeira que organizei, significou um momento de inflexão e de arranque em minha atividade como crítico. Com efeito, na última hora, não podendo Hélio Oiticica comparecer à mostra e tampouco enviar seus trabalhos, eu, Gerchman e Dias decidimos recriar seus *Bólides*, tendo como referência seu conceito de apropriação. Escolhemos ovos e brita na realização dos trabalhos, matéria-prima que acabou sendo usada em um grande *happening* na noite do vernissage, no qual muitos presentes viram um ato político – contra o regime militar. A mostra da UFMG foi simultaneamente minha despedida de Belo Horizonte e minha entrada no circuito de arte brasileira, via Rio de Janeiro”.

RIBEIRO, Marília Andrés. “A arte não pertence a ninguém”. Revista da UFMG, Belo Horizonte, v. 20, n.1, p.336-351, jan./jun. 2013.

É pertinente lembrar das análises do crítico Rubem Navarra na década de 1940, apontando para o surgimento de diferentes “regionalismos” no Brasil após as ações inaugurais dos primeiros modernistas (Malfatti, Tarsila e Di Cavalcanti): Segall e a “Escola de São Paulo”; Portinari e a “Escola do Rio”; Cícero Dias, Rego Monteiro e a “Escola do Recife”, entre outras. NAVARRA, Rubem. “Iniciação à cultura brasileira contemporânea”. In: *Revista Acadêmica*: Rio de Janeiro, n. 65, abril 1945, p. 17 e 55.

Tadeu Chiarelli, em sua leitura do ensaio de Navarra, alerta para o fato de que essas “Escolas”, segundo o autor paraibano, “não se definiriam como era e é definida ainda hoje a ‘Escola de Paris’ – conglomerado de artistas das mais variadas origens, produzindo obras das mais diferentes vertentes estéticas –, mas no sentido mais tradicional do termo ‘escola’, entendido como um conjunto de produções artísticas portador de especificidades geográficas, econômicas, sociais e culturais que determinariam características estilísticas comuns. CHIARELLI, Tadeu. “Naturalismo, regionalismo e retorno à ordem no ocaso do modernismo brasileiro”. In: *Um modernismo que veio depois*. São Paulo: Alameda, 2012, p. 33-50.

Creio que o entendimento que Frederico Morais possui do que chama de “vanguarda carioca” vai nessa mesma direção: não de um grupo de artistas cuja produção aponta para possibilidades diversas, mas para o enfeixamento de características associadas à geografia e cultura de um lugar determinado – no caso, a cidade do Rio de Janeiro, como podemos notar em trechos selecionados de sua crítica reproduzidos nesta tese.

nascimento: Hélio Oiticica e Rubens Gerchman. Os demais – todos incorporados ao grupo sob o rótulo de “vanguarda carioca” – haviam nascido ou feito sua formação em outras cidades e estados, caso de Antonio Dias (Campina Grande, PB), Carlos Vergara (Santa Maria, RS), Pedro Escosteguy (Santana do Livramento, RS), Maria do Carmo Secco (Ribeirão Preto, SP), Dileny Campos, Lygia Clark, Adriano e Angelo de Aquino (esses quatro últimos oriundos de Belo Horizonte).

É fundamental lembrar que o Rio de Janeiro, naqueles meados dos 1960, vivia uma grave crise de identidade, decorrente do fato de ter sido recentemente destituída de seu status de capital do país, com a inauguração, em abril de 1960, de Brasília.

A defesa da ideia de vanguarda no Rio de Janeiro da década de 1960 pode então ser entendida como necessária no contexto de um espaço geográfico e simbólico que acabara de perder seu antigo status de centralidade – ou, nas palavras de Marly Motta, sua “capitalidade”⁶⁶. A pesquisadora, que trata do tema das relações históricas entre as identidades do Rio de Janeiro e do Brasil, defende argumentos que no futuro serão retomados por Moraes em seus escritos⁶⁷, especialmente a ideia de que a identificação do Rio de Janeiro como símbolo do Brasil constituía “não apenas um importante componente da identidade da cidade, mas também do país como um todo”⁶⁸.

⁶⁶ MOTTA, Marly. *Rio, cidade-capital*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

⁶⁷ A crítica de Moraes deste primeiro momento se insere no clima de crise de identidade a que me referi. Em seu segundo momento (1985-2012), abordado no Capítulo 3 desta tese, o crítico irá se valer das pesquisas e dos argumentos de Marly Motta em relação à importância cultural histórica do Rio de Janeiro, especialmente a Exposição Internacional do Centenário da Independência, em 1922, por ela considerada subestimada nos estudos sobre o modernismo no Brasil.

⁶⁸ Reproduzo o argumento da autora: “Nunca é demais lembrar que a construção do Rio de Janeiro como cidade-capital havia se dado, entre outros, pelo fato de aí estarem sediadas instituições culturais de dimensão nacional, como o Arquivo Nacional, a Biblioteca Nacional, o Museu Nacional de Belas-Artes, o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, a Academia Brasileira de Letras. Por isso mesmo, embora deixando de ser a capital federal de direito, o Rio de Janeiro deveria manter a aura da capitalidade, continuando a exercer, de fato, a função de cidade-capital, qual seja, a de encarnar a síntese da nação. O risco de seu ‘enclausuramento’ no âmbito ‘provincial’ deveria ser evitado, já que significaria a perda da principal referência de identificação do país. (...) No fundo, o que estava sendo discutido era uma nova identidade para o país. Como seria o Brasil sem a sua tradicional ‘vitrine’, sem o seu ‘centro irradiador de civilização’?”. MOTTA, op. cit., p. 48

Em 1965, apenas um ano antes da chegada de Moraes ao Rio, a cidade foi tomada pelas celebrações de seu IV Centenário de fundação, quando se procurou reforçar a ideia de “capital cultural do país”, apesar do baque recente⁶⁹. O clima é de necessidade de “afirmação da cidade” em face da mudança brusca de status. De acordo com Viviane Matesco, sua identificação como “capital cultural”, construída ao longo da trajetória enquanto capital do país, seria reforçada e redimensionada “por intermédio da ideia de uma Cidade-Estado voltada para as artes e as expressões culturais de vanguarda”.⁷⁰

A produção de Moraes deste primeiro momento se insere portanto nesse contexto de uma cidade em busca de nova identidade cultural, ambiente pautado pela necessidade de um movimento com a marca de algo “novo”, e que pudesse arregimentar tanto jovens artistas quanto o pensamento crítico e, no futuro próximo, o mercado de arte. Esse movimento seria a chamada “vanguarda carioca”, epíteto que o crítico encampou como um verdadeiro programa.⁷¹

⁶⁹ “Tal como São Paulo, que em 1954 havia buscado em seu passado quatrocentão as razões da posição hegemônica que ocupava na federação, agora era a vez do Rio de Janeiro mostrar seu valor”. MOTTA, op. cit, p. 50.

⁷⁰ MATESCO, Viviane. *História da Arte e Museologia - A experiência com o acervo Banerj*. Comunicação. VII Encontro de História da Arte da Unicamp, 2011. www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2011/Viviane%20Matesco.pdf. Acesso: 15 dez. 2016.

Além de Viviane Matesco e Marly Motta, diversos outros pesquisadores trataram do tema das consequências, para a cidade do Rio, da perda do status de capital do país, caso de: Ilmar Rohloff de Mattos (*O tempo Saquarema*. São Paulo: Hucitec, 1987); Margarida de Souza Neves (*Brasil, acertai vossos ponteiros*. Museu de Astronomia: Rio de Janeiro, 1991); James Holston (*A cidade modernista: uma crítica de Brasília e sua utopia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993). Ver ainda, de Motta, *A nação faz cem anos: a questão nacional no centenário da Independência* (Rio de Janeiro: Editora FGV, 1992).

⁷¹ Gostaria de ressaltar que a discussão sobre a presença do ideário de vanguarda no Brasil se insere em um debate mais amplo e complexo, e que também envolve uma disputa de discursos em torno de suas origens, de sua “paternidade”. Dele participaram outros críticos e historiadores da arte, como Mário Pedrosa, Ferreira Gular e Ronaldo Brito. A análise dessa questão não é objetivo desta tese, centrada na crítica de Frederico Moraes e sua relação com a arte brasileira.

A narrativa mais disseminada se baseia na ideia segundo a qual a vanguarda brasileira foi aquela gestada no Rio de Janeiro, pelos artistas cariocas ou que ali atuavam, caso de Antonio Dias, Artur Barrio, Cildo Meireles, Rubens Gerchman e outros, considerados herdeiros do legado neoconcretista, particularmente das proposições de Hélio Oiticica e Lygia Clark.

Mais recentemente, no final da década de 1980, surgiu uma das análises mais completas e articuladas dentre os autores que se dedicaram ao problema. Daisy Peccinini, na tese *Novas figurações, novo realismo e nova objetividade. Brasil anos 60*, defendida na ECA-USP em 1987 (republicada em 1999 no formato de livro pelo Instituto Itaú Cultural como *Figurações Brasil anos 60*), aponta, entre outros temas, para a noção de “irradiação” da vanguarda, a partir do Rio, para outras regiões do país, incluindo São Paulo e Belo Horizonte.

No que se refere à disputa por uma “origem da vanguarda” no Brasil, que opunha Rio e São Paulo, suas posições são em geral mais equilibradas, mais afeitas a uma análise distanciada, que se afasta de uma postura combativa como a de Frederico Moraes, que muitas vezes parece mais preocupado em provar suas teses do que refletir friamente sobre os episódios e movimentos históricos.

Peccinini tem a seu favor, obviamente, o fato de escrever com três décadas de distanciamento, diferentemente de Moraes, aliás um dos integrantes daqueles eventos na década de 1960. No entanto, é importante lembrar que as posições de Moraes na maturidade não serão afetadas por reavaliações como a de Peccinini, como mostram seus escritos para a série de catálogos da casa de leilões Soraia Cals, já durante os anos 2000.

Segundo a autora, as primeiras manifestações que poderiam ser identificadas como vanguardistas surgiram, no âmbito carioca, simultaneamente ao que acontecia em São Paulo (onde também se notava o esgotamento das tendências construtivas), no entanto com características diferentes, sendo a mais notável o enfraquecimento da produção neoconcretista.

“Tal conjuntura permite sugerir a existência, no meio carioca, de condições viáveis de liberdade e ousadia para o aparecimento de uma geração de artistas muito jovens, sem a pressão quer de dogmatismos de movimentos artísticos, quer da crítica de arte intolerante, como acontecia em São Paulo. Acrescia-se a isso o fato de que esses jovens puderam usufruir de liberdade quanto a soluções de estilos e categorias, duramente obtidas pelos concretos e neoconcretos do Rio”, assinala.

A geração seguinte, de jovens como Cildo Meireles, Artur Barrio e Rubens Gerchman, não rejeitou as contribuições neoconcretistas, enquanto simultaneamente se mostrava sensível à movimentação internacional das correntes neofigurativas europeias e da pop.

Ela chama atenção ainda para o fato de a mostra “Opinião 65”, que aconteceu no MAM-RJ entre agosto e setembro daquele ano, ter sido um marco da intensificação das relações entre Rio e São Paulo, entre artistas da vanguarda nascente, por meio de exposições conjuntas – como “Propostas 65”, “Opinião 66”, “Coletiva de Oito Artistas na Galeria Atrium”, “Propostas 66” – que se tornaram “etapas sucessivas e fundamentais para a emergência da nova objetividade brasileira, uma tomada de posição comum de uma vanguarda nacional, cujo eixo era Rio-São Paulo”.

Nesse contexto, Peccinini faz menção a uma figura decisiva no contexto do surgimento da vanguarda no Brasil: Walter Zanini. Raramente citado por Moraes, sua ausência em comentários críticos e reavaliações históricas sobre a vanguarda se tornará ainda mais eloquente nas enciclopédias e revisões do segundo período do crítico (1985-2012).

A autora considera que é importante lembrar que coube ao diretor do então recém-criado Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo a iniciativa de, a partir de 1963, abrir espaços a valores novos da geração de artistas emergentes em nível nacional nos anos 60: “Eram exposições bienais: Jovem Desenho Nacional e Jovem Gravura Nacional, iniciadas em 1963 e 1964, respectivamente. Além de ser um

tipo de evento inusitado, acolhendo artistas entre 20 e 35 anos, revestiu-se de valor irradiador de sua produção nos vários centros culturais do país, pois as mostras converteram-se em exposições itinerantes”.

Waldemar Cordeiro, figura proeminente da dinâmica relação entre Rio e São Paulo no período, contribuiu muito para intensificar as relações entre as duas cidades no período posterior a “Opinião 65”. Ele e Hélio Oiticica seriam nomes determinantes para o ideário da vanguarda brasileira dos anos 1960: “Apesar das ideias diferentes, os dois artistas provinham de uma atuação anterior comum no quadro das tendências construtivas no Brasil: Waldemar Cordeiro, da arte concreta paulista, e Hélio Oiticica, da arte neoconcreta carioca. Eles sentiram, cada um no seu círculo, a crise da utopia construtiva e, em momentos diferentes, mas muito próximos, elaboraram suas proposições condizentes com o espírito do tempo de uma arte relacionada à vida – porém sem abandonar os fundamentos concretos.”

Apesar das confluências entre os meios de Rio e de São Paulo, no que se refere à recepção crítica a situação era bastante diversa, já que na capital paulista os críticos se mostravam quase sempre reticentes em relação aos novos artistas, ao passo que os cariocas eram incentivados por “uma crítica muito mais aberta e atenta aos acontecimentos”, como Jayme Maurício, José Roberto Teixeira Leite, Harry Laus, Mário Barata, Frederico Morais e Mário Pedrosa.

Peccinini mostra portanto que o surgimento da vanguarda no Brasil foi um processo que se desenvolveu na dinâmica do eixo Rio-São Paulo, e com a decisiva participação de artistas de outras regiões do país, caso exemplar do gaúcho Pedro Escosteguy, o teórico do Grupo Neo-Realista carioca, que começou a se aglutinar a partir de Opinião 65.

Ela lembra que o chamado grupo neo-realista carioca (Antonio Dias, Rubens Gerchman, Carlos Vergara, Pedro Escosteguy e Roberto Magalhães) exerceu uma ação polarizadora no panorama da arte brasileira, “assumindo com a presença decisiva de Oiticica, historicamente, o processo que levaria ao movimento nacional que foi a Nova Objetividade Brasileira”, a exposição que fez o inventário da nova vanguarda que se propunha nacional.

Morais teve a função de “elemento-chave” nesse processo histórico, uma vez que criou “um discurso de ideias sobre a “vanguarda brasileira” e, especialmente, o conceito de uma escola carioca que melhor representaria essa vanguarda. Seus textos desse período mostram que ele estava de fato engajado em contribuir para esta linha de raciocínio.

Sobre o assunto ver:

ALVARADO, Daisy Valle Machado Peccinini de. *Novas figurações, novo realismo e nova objetividade*. Brasil anos 60. Tese (Doutorado) - Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, ECA/USP, São Paulo, 1987.

ALVARADO, Daisy Valle Machado Peccinini de. *Figurações Brasil anos 60: neofigurações fantásticas e neo-surrealismo, novo realismo e nova objetividade*. São Paulo: Itaú Cultural/Edusp, 1999.

MOURA, Flávio. *Obra em construção: a recepção do neocentrismo e a invenção da arte contemporânea no Brasil*. Tese (doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2011.

“Só comentar o que é bom, e de vanguarda”

O título do primeiro artigo de Frederico Moraes para o *Diário de Notícias*, em 1º de setembro de 1966, anunciava a perspectiva que daria o tom de sua produção naquele período: “Rio e a vanguarda brasileira”. Nele, o autor fazia uma espécie de carta de apresentação à nova cidade e ao meio que adentrava. Invocava suas origens mineiras, falava de sua chegada à então recém ex-capital do país, vindo de Belo Horizonte, e citava conhecido poema do conterrâneo Carlos Drummond de Andrade.

Uai, você também! É... estou vindo. O poeta Drummond (“tinha de ser”, como quer o General Guedes, se é de Minas, é ele quem fala) poderia dizer que como as coisas andam por lá, Minas está proibida até para mineiro. E nós vamos saindo, ou indo, porque mineiro é gerundial no verbo e na ação (nem saímos, nem chegamos). Aquele “coração de ouro em peito de ferro” agora está sendo exportado numa embalagem única e moderna.⁷²

Como se vê, sua relação com Minas Gerais é apresentada de maneira ambígua, e carregada de ironia, deixando nas entrelinhas seus reais motivos para a mudança de Estado. No entanto seu texto dá a entender que há questões políticas envolvidas em sua decisão, pois logo no início ele se refere ao “general Guedes”, cujo nome completo era Carlos Luís Guedes e que, em abril de 1964, ou seja há pouco mais de dois anos, no cargo de comandante da 4ª Divisão de Infantaria de Minas Gerais, sediada em Belo Horizonte, havia desempenhado papel crucial no golpe de estado promovido pelos militares.

Moraes exaltava o passado mineiro, mas simultaneamente negava sua relação com o presente, sem entrar em detalhes sobre quais seriam exatamente suas críticas à região e seu universo cultural:

Minas de ontem, intemporal. Nada quero da atual. Memória das Minas e não das Gerais (porque sou visceralmente anti-rural, e pouco conheço do século 19 mineiro, agrícola e pecuarista). (...) Minas colonial, seus nomes, suas cidades, seus artistas, seu caráter (ou falta de? : bom senso,

⁷² MORAIS, Frederico. Rio e a vanguarda brasileira. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 1 set. 1966.

ponderação, equilíbrio, economia, austeridade), ah! o bucolismo, a doce paz de Minas.⁷³

A seguir, deixava claro sua proposta como crítico: “só comentar o que é bom, e de vanguarda”:

O barulho do Rio. ‘Sou poeta federal’. Cheguei de vez (porque o primeiro semestre mineiramente passei chegando, ministrando um curso de história da arte no Estúdio Raquel Levi) e é hoje que me instalo oficialmente. Convidado pelo Museu de Arte Moderna do Rio, começo logo mais um novo curso de história da arte, aberto para quem quiser assistir... e pagar. E esta coluna, que sairá às terças, quintas, sábados e domingos. Quero fazê-la dinâmica, na medida do possível bem informativa. E com o firme propósito de só comentar o que é bom, e de vanguarda.⁷⁴

Entre seus textos iniciais para o *Diário de Notícias* encontraremos diversos exemplos de sua defesa incondicional da vanguarda, deixando de lado o restante, ou seja, o que ele não considerava que fosse “de vanguarda mesmo”⁷⁵. Muitas vezes em oposição a outro tipo de arte, que seria, em seu entendimento, não experimental, comercial e, sobretudo, não-vanguardista.

Essa arte, que o crítico apresenta sempre em relação à arte “nova”, ganharia diversos epítetos. Nesta outra crítica, publicada alguns dias depois, é chamada de “digestiva e de fácil consumo”:

O interesse do público por “Opinião 66” fez com que o Museu de Arte Moderna adiasse a data de seu encerramento, o que agora só se dará a dois de outubro. Quem não viu, deve fazê-lo imediatamente. Quem já viu, deve voltar, para ver a obra de alguns argentinos que não chegou a tempo da inauguração.

Como que podemos fazer uma pausa em nossos comentários críticos sobre a exposição, a fim de noticiar o que está ocorrendo nas galerias. Pausa, também, em relação à vanguarda, pois nas galerias, o que se vê, no momento, é uma arte mais amena e acomodada, arte digestiva e de fácil consumo. Por exemplo, Scliar, que na quinta-feira última inaugurou exposição na Relevô (quase todos os trabalhos

⁷³ Idem.

⁷⁴ Idem. Grifos meus.

⁷⁵ Termo usado por ele no mesmo texto.

vendidos por antecipação), reunindo pinturas recentes, tendo por tema exclusivamente, a paisagem do litoral fluminense. Um dos artistas que mais vendem no Brasil, exercendo grande influência sobre os jovens (em cuja promoção comercial também atua), Scliar situa-se, contudo, à margem da crítica de arte. Seus apresentadores são sempre poetas ou escritores.⁷⁶

Como se nota, Moraes estabelece uma fronteira nítida entre, de um lado, a exposição “Opinião 66”, que reunia artistas como Antonio Dias, Carlos Vergara e Helio Oiticica, estando abertamente alinhada ao que se considerava como vanguarda no momento⁷⁷; e de outro a mostra de Carlos Scliar, artista gaúcho conhecido por sua produção em pintura, desenho e gravura, que o crítico associa a uma “pausa em relação à vanguarda”, uma arte “mais amena e acomodada”.

Nesse seu texto de estréia para o *Diário de Notícias*, deixava evidente a tomada de posição que marcaria tanto este como seus períodos seguintes – a defesa de sua nova cidade como o centro geográfico desse momento especial pelo qual passava a arte no país:

E o Rio é, inegavelmente, a sede da vanguarda artística brasileira. O Rio é, antes de tudo, o uso ilimitado da liberdade criadora. Ausência de qualquer compromisso com as tradições, ou com o que vem de fora. Cidade aberta, sonora, barulhenta, cidade sem raízes, ou, pelo menos, estas não são tão marcantes como em Minas ou em São Paulo. Cidade-corte, poucos são os artistas aqui nascidos. O Rio é o lugar onde todos acontecem e tudo acontece. A própria cidade é um acontecimento, desinibida que é. Um ‘happening’ contínuo, o Rio é a festa, o vernissage. Aqui, melhor do que em qualquer lugar, a improvisação perde suas conotações pejorativas e todas as ousadias são incentivadas, o que é bom para a arte. É o gosto do risco e da aventura, é a visão lúdica do mundo. Esta ausência de raízes e seu internacionalismo ingênito dão ao carioca uma extraordinária receptividade para tudo o que é novo, venha de outros Estados ou de outros países. Esta

⁷⁶ MORAIS, Frederico. Digestiva e de fácil consumo. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 11 set. 1966. Grifo meu.

⁷⁷ “Opinião 66” foi realizada no MAM-RJ em agosto de 1966 e reuniu trabalhos de Angelo de Aquino, Anna Maria Maiolino, Antonio Berni, Antonio Dias, Carlos Vergara, Carlos Zilio, Chico Liberato, Corneille, Dileny Campos, Dionísio del Santo, Gastão Manuel Henrique, Glauco Rodrigues, Hélio Oiticica, Ivan Serpa, Jack Vanarsky, José Jardiel, José Roberto Aguilar, Juan Genovés, Lygia Clark, Maria do Carmo Secco, Oscar Bony, Pedro Escosteguy, Raul Córdula, Roberto Magalhães, Rubens Gerchman, Thereza Simões e Vilma Pasqualini.

disponibilidade para receber e dar, sem arrogância e prepotência, é que tem permitido a renovação constante da arte brasileira atual, no Rio, e o aparecimento de uma espécie de carioquismo (que é um estado de espírito, um comportamento mais do que um estilo) em nossa arte.⁷⁸

Como se vê, ele circunscreve a presença da vanguarda a uma única região do país, o Rio de Janeiro, partido que irá manter com firmeza neste momento, a despeito de manifestações artísticas similares em Belo Horizonte, São Paulo e outras cidades do Brasil.

Esse texto, publicado na imprensa, foi apresentado em uma versão ampliada para o evento-seminário “Propostas 66”, em São Paulo, dentro do tema “Situação da vanguarda no Brasil”.⁷⁹ O ensaio chamava a atenção pela

⁷⁸ MORAIS, Frederico. Rio e a vanguarda brasileira. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 1 set. 1966. Grifos meus. Uma demonstração dessa “renovação constante” e de “uma espécie de carioquismo em nossa arte” seria, segundo Moraes, a coletiva “Opinião 66” no MAM-RJ. Ver nota 77.

⁷⁹ “Propostas 66” aconteceu entre os dias 12 e 15 de dezembro de 1966, com apoio da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, no auditório da biblioteca Mário de Andrade. A coordenação foi de Waldemar Cordeiro, que já havia organizado, no ano anterior, Propostas 65, na Faap (Fundação Armando Álvares Penteado).

O objetivo do evento era propor uma reflexão sobre o estado atual da arte no país, por meio de seminários, palestras e encontros, para os quais foram convidados críticos, jornalistas, historiadores e artistas do Rio de Janeiro (Mário Pedrosa, Mário Barata, Frederico Moraes, Jayme Maurício, Helio Oiticica, Rubens Gerchman e Pedro Escosteguy) e de São Paulo (Mario Schenberg, Vilanova Artigas, Mário Chamie, Sérgio Ferro, Octávio Ianni, Jorge Wilhelm, Aracy Amaral e Flávio Império).

Os temas abordados foram os seguintes: “Conceituação da arte nas condições históricas atuais do Brasil”, “Arte de vanguarda e organização da cultura no Brasil”, “Situação da vanguarda no Brasil” e “Cultura superior e folclore urbano”.

A apresentação de Cordeiro resultou no texto de mesmo nome “Conceituação da arte nas condições históricas atuais do Brasil”, republicado posteriormente em Waldemar Cordeiro: uma aventura da razão, organização de Aracy Amaral, com texto de Ana Maria Beluzzo (São Paulo: MAC-USP, 1986).

Segundo Daisy Peccinini, em relação a “Propostas 65”, que se pretendeu um balanço crítico dos realismos, a edição de 1966 buscava ser mais abrangente, congregando intelectuais e artistas de campos distintos, e procurando “uma visão global e humanista” da cultura de vanguarda no Brasil. “Parece válido concluir que esse evento-seminário demonstrava que as modificações haviam atingido um nível que ultrapassava as estruturas da obra e da ordem estética formal. Assumindo como posição comum que a arte tinha um papel modificador da realidade cultural, os debates e propostas foram direcionados para definir um perfil de arte de vanguarda nacional, atual e atuante. Quanto a isso, Oiticica, Frederico Moraes e Escosteguy compunham um tripé conceitual, lançando as bases para a noção de uma vanguarda

assertividade do título: “Porque a vanguarda brasileira é carioca”. Nele, Morais fazia uma defesa enfática da construção de uma arte nacional, possibilidade que, segundo ele, só seria possível se o artista brasileiro fosse ao encontro do novo, a vanguarda, e voltasse definitivamente as costas para um passado derivado dos modelos portugueses e europeus.

Buscando mostrar um processo histórico que remontaria à época colonial, o texto se inicia posicionando o barroco como uma autêntica manifestação brasileira, base do que seria uma “vocação” para o moderno:

Quando Cabral chegou ao Brasil, o Renascimento ia longe. E, em aqui chegando, nada encontrou de realmente significativo entre nossos índios, que se igualasse às manifestações artísticas de outras civilizações pré-colombianas e pudesse permanecer. Sem raízes nacionais, já começamos com uma arte verdadeiramente moderna e anti-clássica, como o barroco, até hoje nossa manifestação mais autenticamente nacional. Daí sermos vocacionalmente modernos.⁸⁰

Seus argumentos irão se desenvolver com o objetivo de demonstrar hipóteses que se tornariam recorrentes em sua produção futura: o modernismo da Semana de 1922, festivo e elitista, teria ganho, por meio do Núcleo Bernardelli⁸¹, nos anos 1930, uma faceta proletária, contribuindo para

tipicamente brasileira, relacionada à realidade, à ideia do novo e à participação do espectador.”

Sobre o assunto, ver: ALVARADO, Daisy Valle Machado Peccinini de. *Figurações Brasil anos 60: neofigurações fantásticas e neo-surrealismo, novo realismo e nova objetividade*. São Paulo: Itaú Cultural/Edusp, 1999. PROPOSTAS 66, FAAP, São Paulo. Tema 4: Situação da vanguarda no Brasil. 1966.

⁸⁰ MORAIS, Frederico. Porque a vanguarda brasileira é carioca. In: Propostas 66, FAAP, São Paulo. Tema 4: Situação da vanguarda no Brasil. 1966.

No trecho citado Morais retoma uma reflexão lançada por Mário Pedrosa em 1959, no texto “Brasília, a cidade nova”:

“O nosso passado não é fatal, pois nós o refazemos todos os dias. E bem pouco preside ele ao nosso destino. Somos, pela fatalidade mesma de nossa formação, *condenados ao moderno*. A nossa ‘modernidade’ é tão radical que, coisa rara entre os Estados, temos a certidão do nosso batismo. Nascemos numa data precisa: 22 de abril de 1500. Antes disso, simplesmente não existíamos”.

O ensaio de Pedrosa se baseou na comunicação apresentada por ele no Congresso Internacional de Críticos de Arte de 1959 e foi publicado originalmente pelo *Jornal do Brasil* em 19 de setembro do mesmo ano. Republicado em PEDROSA, MÁRIO. *Dos muros de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981, p. 345-53.

⁸¹ O Núcleo Bernardelli foi um grupo de artistas surgido no Rio de Janeiro em meados de 1931 e que questionava o ensino acadêmico da Escola Nacional de Belas

o deslocamento do movimento para o Rio; faltaria ao concretismo como praticado em São Paulo, dogmático e impessoal, a espontaneidade e o elemento intuitivo que seriam a base do neoconcretismo carioca; culminando com a vanguarda carioca, ali onde ela foi ao encontro de seu “hábitat natural”, além de polo de difusão nacional.

Em suma, segundo esse entendimento, o modernismo, o concretismo/neoconcretismo e a vanguarda teriam encontrado, no Rio de Janeiro, a melhor maneira de desenvolver seus princípios mais autênticos, teriam sido “corrigidos” (termo meu), estando então aptos a serem irradiados para outros estados do país.

Para Moraes, a existência e o protagonismo de uma arte dita “carioca” eram colocados em perspectiva em relação ao que se fazia em outro polo nacional, São Paulo, como evidencia a seguinte passagem:

São inúmeras as contradições (oposições) da vida brasileira (...): norte/sul (econômicas), Minas/Rio Grande do Sul (política), Rio/São Paulo (concretismo/neo-concretismo), esta, também, correspondendo às oposições construção/crise e concretismo/barroco. Dentre estas, uma das oposições mais nítidas é a representada por Rio e São Paulo, que não é apenas econômica ou política, mas também psicológica, cultural. (...) Não vamos discutir as particularidades do caráter paulista ou carioca. Tomemos apenas um exemplo do nosso campo específico da arte: o movimento concreto. Enquanto os paulistas se mantiveram dogmáticos, os cariocas como que introduziram o elemento expressionista (isto é, pessoal) no impessoalismo da arte concreta; trazendo-lhe uma liberdade estrutural, uma espontaneidade que escapava aos paulistas, uma como que busca de síntese dialética entre razão e intuição, entre programação e acaso. E é essa liberdade, ampliada e levada às últimas consequências, o que, na verdade, compõe a nova geração brasileira sediada no Rio. (...) Pela primeira vez, a arte brasileira tinha um caráter, um rosto.⁸²

Artes, em nome de maior liberdade de criação. O nome do grupo foi escolhido em homenagem aos irmãos Rodolfo e Henrique Bernardelli, que haviam fundado um curso independente no final do século anterior. Faziam parte dele Ado Malagoli, Bráulio Poiava, Bustamante Sá, Bruno Lechowski, Edson Mota, Eugênio de Proença Sigaud, Expedito Camargo Freire, Joaquim Tenreiro, Manoel Santiago, Quirino Campofiorito, João José Rescála, José Gomez Correia, José Pancetti, Milton Dacosta, Manoel Santiago, Yoshiya Takaoka e Yuji Tamaki, entre outros.

⁸² MORAIS, Frederico. Porque a vanguarda brasileira é carioca. In: PROPOSTAS 66, FAAP, São Paulo. Tema 4: Situação da vanguarda no Brasil. 1966. Grifos meus.

Esse novo rosto da arte brasileira – marcado por “uma liberdade estrutural, uma espontaneidade que escapava aos paulistas” – estaria impresso no neoconcretismo, particularmente em Helio Oiticica, considerado o “elemento de ligação” entre duas gerações da “escola carioca”: a da década de 1950, representada por artistas como Franz Weissmann, Amilcar de Castro e Lygia Clark, e a de então, nos anos 1960, com os jovens Cildo Meireles, Antonio Dias, Roberto Magalhães e Rubens Gerchman⁸³, entre outros.

Como emblema de uma arte neoconcreta “mais orgânica”, em oposição ao que considerava um “excessivo racionalismo” dos concretos de São Paulo, o crítico remetia com frequência a Oiticica – “neto de anarquista, passista da Mangueira, é tão brasileiro quanto Villa-Lobos e a violência fauvista de suas cores tem muito de nossa claridade, de nossa paisagem ou do carnaval”⁸⁴. Moraes procurava ressaltar, nele, “a vontade típica do artista carioca de pensar sua arte em termos brasileiros, de fazer uma arte brasileira, porém ao mesmo tempo desvinculada das influências alienígenas e dos regionalismos”.⁸⁵

No contexto desse debate, chama a atenção pelo menos uma ausência: a obra de Waltércio Caldas, que raramente mereceu uma análise mais detida por parte de Moraes. O artista carioca fez uma crítica contundente de alguns postulados neoconcretos, especialmente a ideia de “participação”, além de propor caminhos para sua superação – como mostram as obras que produziu nas décadas de 1970 e 1980, parte delas reproduzida no livro *Aparelhos*, que também traz criações pensadas exclusivamente para o meio gráfico, elas também carregadas de uma sofisticada ironia visual.⁸⁶

⁸³ “Gerchman é profundamente carioca e brasileiro: sua pintura é a reconstrução do Rio (ou de uma cidade moderna com seus mitos, frustrações, com suas bossas e dificuldades), da rua da Alfândega ao Maracanã, da Central do Brasil ao desfile de misses; mas nem por isso sua arte deixa de ter validade universal.” MORAIS, Frederico. Porque a vanguarda brasileira é carioca. In: Propostas 66, FAAP, São Paulo. Tema 4: Situação da vanguarda no Brasil. 1966.

⁸⁴ Idem.

⁸⁵ Idem.

⁸⁶ BRITO, Ronaldo. *Waltercio Caldas - Aparelhos*. Rio de Janeiro: GBM Editora, 1979.

Segundo Tadeu Chiarelli, este livro “de alguma maneira anunciava a morte de Hélio Oiticica”, ocorrida no ano seguinte, 1980.

Naquele mesmo artigo em que fazia um balanço do evento-seminário “Propostas 66”, Moraes convocava para o debate as opiniões de alguns de seus participantes, como Waldemar Cordeiro, Aracy Amaral, Mário Chamie, Mário Barata e Helio Oiticica. Lançada por ele, a pergunta a ser respondida era: “Existe ou não vanguarda no Brasil?”.

De Amaral, Moraes destacava que ela declarou que “inexiste a arte de vanguarda no Brasil, alegando que não possuímos núcleos artísticos suficientemente densos que pudessem fornecer um outro elemento totalmente inovador”⁸⁷.

Mais adiante, abaixo do subtítulo “Existe vanguarda: ela é carioca”, o crítico pontificava:

De nossa parte, salientamos que o Brasil é um país de vanguarda, sendo a arte moderna o nosso status natural devido a condições históricas (não tivemos aqui o classicismo renascentista e começamos já com o barroco), que nossa arte é nitidamente construtiva (Aleijadinho, Tarsila, Volpi, concretismo, arquitetura moderna) e que, depois de reduzirmos antropofagicamente as influências alienígenas às nossas necessidades, passamos a nos antecipar no contexto da vanguarda internacional. Particularizando, sustentamos (sem oposição da plateia, o que entendemos como apoio tácito) que o Rio é, no Brasil, o Estado vocacionalmente aberto à vanguarda, às experiências realmente inovadoras.⁸⁸

“Anunciava a morte de um dos principais artistas do Neoconcretismo, uma vez que, ao chamar a atenção para as fortes e problemáticas relações entre a produção de Caldas Jr. e a instituição ‘arte’ (na verdade, a base para o engendramento da poética primeira do artista), colocava definitivamente por terra a visão utópica da corrente ‘dramática’ do Neoconcretismo – da qual Oiticica era o sumo pontífice –, que ingenuamente percebia, na participação do espectador na obra de arte, um meio de transgressão ao circuito e, portanto, ao próprio poder.

A produção de Caldas Jr. e o texto de Brito chamavam a atenção para a impossibilidade de ignorar o poder do circuito artístico e frisavam, com lógica cortante, o fato de ser justamente a partir da consciência da precessão desse poder, e no embate decisivo com ele, que a arte contemporânea podia manter para si alguma qualidade desestabilizadora, pois, caso contrário, se tornaria mais uma mercadoria como outra qualquer.”

CHIARELLI, Tadeu. “O tridimensional na arte brasileira dos anos 80 e 90: genealogias, superações”. In: *Tridimensionalidade na arte brasileira do século XX*. Itaú Galeria, Brasília, 1998. Catálogo de exposição.

⁸⁷ MORAIS, Frederico. Propostas 66: existe ou não vanguarda no Brasil? *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 21 dez. 1966. Sobre a apresentação de Aracy Amaral, Moraes escreveu ainda ter sido “confusa, contraditória e com informações erradas”.

⁸⁸ MORAIS, Frederico. Propostas 66: existe ou não vanguarda no Brasil? *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 21 dez. 1966. Grifo meu.

A falta do peso de uma tradição ofereceria a possibilidade de se construir o novo. Mais uma vez é interessante notar como ele desloca, tirando de contexto, a ideia da “vocação para o moderno” lançada originalmente por Mário Pedrosa, sete anos antes⁸⁹. Lembrando que, naquele ensaio, o crítico pernambucano fazia referência a possibilidades novas que se abriam para todo o país, simbolizadas pelo surgimento de uma cidade como Brasília, e não apenas a uma determinada região.

Vanguarda (carioca) e identidade nacional

A produção de Frederico Morais deste período transita com frequência sobre as relações entre as noções de vanguarda brasileira e identidade nacional. Para ele, a única maneira de a arte brasileira escapar à dinâmica do atraso (social, econômico, cultural) em relação aos países ricos (que ele chama de “afluentes”, referindo-se às nações europeias e aos Estados Unidos) residiria na aposta em uma vanguarda – com todo o caráter de originalidade e autenticidade que o termo carrega – de cunho nacional.

Essa vanguarda, portanto, deveria possuir um acento próprio, que fosse brasileiro, mas sobretudo carioca.⁹⁰ E não poderia em hipótese alguma ser uma mera “importadora de modas”⁹¹ das nações desenvolvidas. É evidente a preocupação do crítico em definir, ou pelo menos circunscrever, o que seria uma arte nacional – no que situaria sempre a vanguarda como uma perspectiva central, um objetivo a ser alcançado pelo artista brasileiro.

Ou seja, para Morais, o único caminho para a realização de uma arte “nossa”, com as particularidades que marcariam o contexto cultural brasileiro, era a busca pelo “novo”, representado justamente pelo ideário da vanguarda.

⁸⁹ Sobre a ideia de “vocação para o moderno” em Mário Pedrosa, ver nota 80.

⁹⁰ Sobre as relações entre as noções de vanguarda brasileira e identidade nacional ver: FABRIS, Annateresa. *Modernidade e vanguarda: o caso brasileiro*. In: *Modernidade e modernismo no Brasil*. Porto Alegre: Zouk, 2010. BRITO, Ronaldo. *A Semana de 22: o trauma do moderno*. In: TOLIPAN, Sergio et alli. *Sete ensaios sobre o modernismo*. Rio de Janeiro: Funarte, 1983, p. 13-17.

⁹¹ Termo usado por Frederico Morais, em entrevista pessoal concedida em seu escritório no Rio de Janeiro, no dia 10 de março de 2017, como parte da pesquisa para esta tese.

Por outro lado, as alternativas a essa escolha, da maneira como ele colocava, seriam ou repisar os caminhos já trilhados pelos países afluentes, ou se render a “modismos internacionais”.

Essa posição se nota, entre outros ensaios, em *A opinião brasileira de 66*⁹², quando celebra, na mostra “Opinião 66”, a “contribuição brasileira”, em confronto com a “estrangeira”.

Antes de mais nada, é preciso dizer que em “Opinião 66” a contribuição brasileira é indiscutivelmente mais alta e significativa que a estrangeira, representada por pintores (ainda!) de várias nacionalidades, mas umbelicalmente ligados à Escola de Paris, em algumas de suas novas denominações (“Nouveau Realisme”, “Figuration Narrative”), ou à “Crónica de la Realidad” espanhola, e outros gatos pingados.⁹³

Para Moraes, no entanto, o fato de “ainda” haver pintores na exposição não macula o seu “mérito indiscutível”, pois ela estaria “cumprindo seu objetivo polêmico, com as inevitáveis dissidências, tumulto e debate”. Ele estabelece uma comparação a que voltaria com frequência neste seu primeiro momento: de um lado, a arte produzida na França, um país “esgotado”, onde “o velho e o tradicional ressurgem sob novas denominações”; de outro, o Brasil, “país novo e sem compromissos com as tradições, que não temos”:

Enquanto lá fora, numa França esgotada, o velho e o tradicional ressurgem sob novas denominações (o que é o “Novo Realismo”, de Pierre Restany, senão uma variação do “realismo socialista”, e a “Figuração Narrativa”, de Grald Gassiot-Talabot, seno um expressionismo j gasto, uma espcie de tachismo figurativo?), aqui, pas novo e sem compromissos com as tradies, que no temos, um grupo particularmente ativo pe em discusso (aps a antecipao concretista que negou os prprios meios de expresso plstica, como o quadro de cavalete, o retngulo, o plano) melhor, coloca em questo a linguagem mesma da arte (que deve se adaptar aos novos contedos e significados de uma poca nova: civilizao, que somos, do consumo e das imagens, civilizao

⁹² MORAIS, Frederico. *A opinio brasileira de 66*. *Dirio de Notcias*, Rio de Janeiro, 8 set. 1966.

⁹³ Idem.

icônica e tecnificada), transformando os objetos artísticos em objetos culturais, e não apenas se valendo da arte para expressar ideias românticas e subjetivas.⁹⁴

Na conclusão de sua crítica ele irá elencar o que considera de fato representativo da “verdadeira opinião brasileira”: as “manifestações anti-arte” de Lygia Clark, as “apropriações e capas” de Helio Oiticica, o “objeto contundente” de Waldemar Cordeiro⁹⁵, os “relevos realistas e caixas de morar” de Rubens Gerchman, as obras de Antonio Dias. Mais uma vez, seu desejo em delimitar o que seria uma arte brasileira vai abertamente ao encontro de sua defesa de artistas que associa a propostas de experimentação.

Não por acaso, é também neste momento em que surge sua preocupação com o que chama de “institucionalização da vanguarda brasileira”. Ele critica o que considera o perigo de uma “fabricação artificial” de objetos vanguardistas (caso do uso recorrente da caixa, ou “box-form”⁹⁶) e contrapõe, à “vanguarda internacional”, experiências recentes realizadas pelos neoconcretistas brasileiros:

Salientamos que uma das vocações mais autênticas da arte brasileira é a antropofagia, isto é, a redução dos modelos estrangeiros às necessidades nacionais. É a visão premonitória de 22. Mas, num processo crescente de desenvolvimento e

⁹⁴ Idem. É importante notar que Mário de Andrade faz uma observação semelhante ainda nos anos 1920, segundo a qual o surrealismo caberia num país “decadente” como a França, mas que, frente à realidade brasileira, “não adianta nada”. Em 1927, ele afirma em carta a Prudente de Moraes Neto: “Considero o sobrerrealismo [sic] a consequência lógica de arte dum país que nem a França. No Brasil acho que no momento atual, pros que estão de deveras acomodados dentro da nossa realidade, ele não adianta nada. Não adianta porque não ajuda. Todas as questões que são de vida ou morte pra organização definitiva da realidade brasileira [...] nos levam pra uma arte de caráter interessado [...]”. Carta de 25/23/1927, publicada em *Mário de Andrade a Prudente de Moraes Neto: 1924/36*, p. 245. Ver: CHIARELLI, Tadeu. “Cuidado com o abstrato: o direito à pesquisa estética”. In: *Pintura não é só beleza: a crítica de arte de Mário de Andrade*. Florianópolis: Letras contemporâneas, 2007, p. 27-29.

⁹⁵ Cordeiro é um dos raros artistas paulistas por que Moraes se interesse nesse momento, ao lado de Nelson Leirner.

⁹⁶ Moraes irá tratar especificamente do tema em texto de 15 de dezembro de 1966, uma dura crítica ao “Salão das caixas”, organizado por Jayme Maurício para a Petite Galerie (RJ), em maio de 1967, e que incluiu obras de Antonio Maia, Farnese, Carlos Vergara, Mario do Carmo Secco, Regina Vater e outros. MORAIS, Frederico. A caixificação da vanguarda. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 15 dez. 1966.

afirmação, a arte brasileira passou a antecipar-se em certos aspectos da vanguarda internacional, como foi o neoconcretismo. (...) E alguns artistas neoconcretos continuam hoje desempenhando o mesmo papel na vanguarda internacional, como por exemplo Lygia Clark, com sua arte proposicional, ou Hélio Oiticica e sua arte ambiental. E mesmo os mais jovens, como Gerchman, Dias, Vergara etc., partiram rapidamente para soluções próprias e inovadoras.⁹⁷

O crítico parece um tanto confuso em meio à premência de definir, afinal, o que seria uma vanguarda brasileira, ela também, assim como outras tentativas de manifestação a partir do Brasil, assombrada pelo contexto internacional:

Claro, uns e outros, entre os citados, pesquisam dentro de uma linguagem universal, válida aqui e lá fora. Esta vanguarda não pode ser confundida com a *pop*, a *op*, o novo realismo ou a *box-form* em particular. Mas é arte de vanguarda. Como disse certa vez Pierre Restany, “hoje é tudo mais ou menos dada”. Portanto entre nossa vanguarda e a outra, as afinidades e semelhanças são normais, hoje como ontem. Mas há um ponto comum entre os que fazem autenticamente vanguarda no Brasil: a busca de uma linguagem objetiva, de uma nova objetividade brasileira. O resto é balela.⁹⁸

Apesar de ainda titubeante, vemos que ao final do texto Moraes revela seu entendimento do que seria próprio do artista brasileiro – pelo menos aqueles que faziam “autenticamente vanguarda no Brasil” – em relação a seus pares no estrangeiro: a busca de uma “linguagem objetiva”, no que viria ser chamada a “nova objetividade brasileira”⁹⁹.

⁹⁷ MORAIS, Frederico. A institucionalização da vanguarda brasileira. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 14 dez. 1966.

⁹⁸ Idem.

⁹⁹ A noção de “nova objetividade” foi delineada por Hélio Oiticica no mesmo evento, *Propostas 66*, de que participou Moraes, na Faap, em São Paulo. Segundo o artista, o termo era o que mais fielmente traduzia as experiências recentes das vanguardas brasileiras, inserindo neste percurso a sua própria produção, especialmente sua busca pela superação das técnicas e suportes ligados à tradição (pintura, desenho, gravura, escultura), que passavam a dar lugar a objetos, relevos e “estruturas ambientais”. Nas palavras de Oiticica: “Toda a minha evolução de 1959 para cá tem sido na busca do que vim a chamar recentemente de uma nova objetividade e creio ser esta a tendência específica da vanguarda brasileira atual”. E: “A nova objetividade, sendo um estado, não é pois um movimento dogmático, esteticista (como por exemplo foi o cubismo e também outros ismos constituídos como

Sua defesa do nacional, nesta fase, baseava-se também na crítica às ideias e mesmo à presença de artistas e críticos de países ricos (“afluentes”) no sistema brasileiro de arte, especialmente em juris e seleções. “A Bienal de São Paulo precisa perder seu complexo colonial, ser brasileira em suas decisões”, escreveu, ao se posicionar contra a presença de críticos estrangeiros na comissão que selecionaria artistas para a 10ª edição da mostra, em 1969. “Como fica a crítica profissional brasileira nesta história? Não teria ela uma visão internacional da arte brasileira?”, pergunta.¹⁰⁰

Em 1967 Moraes voltaria, com notável ênfase, à questão “arte brasileira” em oposição a uma arte “de fora”, como mostra o ensaio “Colonialismo cultural”:

Outro dia falávamos nesta coluna do comportamento colonialista do Júri Internacional da IX Bienal de São Paulo no tocante à arte brasileira. Com efeito, esse júri, concedendo um dos prêmios médios a Flávio de Carvalho, no ostracismo de sua carreira, e recusando-se a dar o prêmio de pesquisa para artista brasileiro, revelou uma atitude dominadora e impositiva peculiar ao colonialismo político ou cultural, negando a cultura indígena para melhor impor a de fora, alienígena e alienante.¹⁰¹

unidades de pensamento), mas uma ‘chegada’ constituída de múltiplas tendências, onde a falta de ‘unidade de pensamento’ é uma característica importante”. Em abril de 1967 o MAM-RJ sediou a exposição *Nova Objetividade Brasileira*, cujo catálogo trazia o depoimento completo do artista, em que resumia os postulados da proposta: “1 - vontade construtiva geral; 2 – tendência para o objeto ao ser negado e superado o quadro de cavalete; 3 – participação do espectador (corporal, tátil, visual, semântica, etc.); 4 – abordagem e tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos; 5 – tendência para proposições coletivas e conseqüente abolição dos “ismos” característicos da primeira metade do século na arte de hoje (tendência esta que pode ser englobada no conceito de “arte pós-moderna” de Mário Pedrosa); 6 – ressurgimento e novas formulações do conceito de antiarte”. A mostra foi marcada por forte acento nacional, valorizando o que seriam escolhas propriamente brasileiras, em oposição clara ao que era considerado mera produção influenciada pelas tendências internacionais da arte no período. Contou com a participação de 35 artistas, como Antonio Dias, Antonio Manuel, Carlos Vergara, Carlos Zílio, Hélio Oiticica, Ivan Serpa, Lygia Clark, Lygia Pape, Maria do Carmo Secco, Roberto Magalhães e Rubens Gerchman, entre outros.

¹⁰⁰ MORAIS, Frederico. Plástica 69. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 31 jan. 1969.

¹⁰¹ MORAIS, Frederico. Colonialismo cultural. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 11 out. 1967. Grifo meu.

No contexto desse debate, a atuação regular no Brasil do crítico francês Pierre Restany o incomodava particularmente:

Mas também o crítico Pierre Restany, uma espécie de caixeiro viajante da arte internacional e particularmente da Escola de Paris, deitou falação nos jornais, dizendo que a vanguarda brasileira “está ainda meio trôpega”, exigindo dela mais qualidade. (...) Vale dizer, o sr. Pierre Restany, como os demais membros do Júri Internacional, também não viu a arte brasileira exposta na IX Bienal, bem como não conhece o que se faz no país, ele que tantas vezes andou por aqui bisbilhotando os ateliers de nossos artistas plásticos mais criadores. Certamente não viu na Bienal a obra de Nelson Leirner, de Amélia Toledo, de Frans Weissmann, de Gastão Manoel Henrique, de Gerchman, Mira Schendel, Marcelo Nitsche e de dois outros lamentavelmente ausentes do Ibirapuera: Hélio Oiticica e Lygia Clark. Certamente desconhece a nossa contribuição à arte construtiva internacional (...).¹⁰²

Morais identifica o dilema da arte brasileira no período, o fato de, mesmo que produza algo original ou de maneira inédita, parecer estar sempre a reboque do que estava sendo feito nos países da Europa ou nos Estados Unidos:

¹⁰² Idem. Este é um dos raros momentos na crítica de Moraes desse período em que ele se refere explicitamente aos artistas radicados em São Paulo, caso de Nelson Leirner, Amélia Toledo, Mira Schendel e Marcelo Nitsche.

A atuação no Brasil de críticos de outros países sempre foi um fato questionado por Moraes. Outro exemplo se refere ao italiano Achille Bonito Oliva, que o brasileiro acusou de ser um “promotor” da transvanguarda, como neste texto para a *Manchete*: “Graças à capacidade promocional de Oliva, a expressão transvanguarda tornou-se sinônimo da arte atual”. MORAIS, Frederico. A arte vira moda: transvanguarda, superexposições e megaleilões. *Manchete*, Rio de Janeiro, 8 jan. 1990.

Quando da visita de Bonito Oliva ao Rio, em fevereiro de 1987, Moraes aproveitou para condenar, na produção artística do período, o que considerava uma repetição exaustiva de tendências da década de 1960, situação que ele chamou de “história da arte reduzida a almanaque”. Sobre a presença do crítico italiano, afirmou: “Não o vejo com qualquer autoridade para fazer uma análise cultural do Brasil”. “Um estrangeiro que fique tão pouco tempo aqui não tem como entender toda a complexidade do Brasil.” Coutinho, Wilson. ‘Moreninhos’ atacam Oliva. *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, São Paulo, 28 fev. 1987.

Para uma análise acurada do debate que envolveu a polêmica palestra de Bonito Oliva na Galeria Saramenha, Rio de Janeiro, em 18 de fevereiro de 1987, bem como as decorrências do episódio, ver: REINALDIM, Ivair. Em torno de uma ação de “A Moreninha”: algumas questões acerca do debate crítico na década de 1980. *Revista Arte & Ensaios*, n. 25, maio de 2013.

De suas andanças por aqui e por outras terras latino-americanas deve ter recolhido ideias novas, sugestões, por aqui deve ter encontrado o maná com quem tem alimentado seu “Nouveau Realisme”. O mesmo não aconteceu com nosso neoconcretismo, precursor das “primary structures” atuais. Sobre isso, também, observávamos nesta coluna, no decorrer de uma entrevista com Amílcar de Castro: como nação periférica nossa contradição básica é ser pólo de uma relação na qual o outro pólo é a nação (ou grupo de nações) desenvolvida, que nos domina culturalmente. Isto é, exportamos matéria-prima e a importamos, em seguida, transformada, enlatada, embalada. Em outros termos, exportamos o não-ser e importamos um ser que não é nosso. Como o minério de ferro, nossa cultura tem sido contrabandeada, e o que nos foi roubado nos é devolvido cinicamente com outros rótulos e embalagens.¹⁰³

Em sua resposta às opiniões de Restany, Moraes chega a aderir sem ressalvas à noção de antropofagia dos modernistas de 1922, fato raro em sua produção nesta fase e depois:

O sr. Restany talvez não saiba que uma das vocações mais autênticas da cultura brasileira é a antropofagia e o mérito maior do movimento modernista de 22 foi ter reconhecido isto. Somos antropófagos e continuaremos assim, pois é a redução crítica a única possibilidade que temos de sobreviver em meio ao cosmopolitismo alienizante da cultura internacional, cujo controle, obviamente, nos escapa. Caso contrário, seremos eternos diluidores opistas, popistas etc. Digerir criticamente a informação estrangeira: eis a única solução. O que Gerchman e outros jovens estão fazendo no Brasil é uma pop antropofágica, uma “pop pau Brasil”, não poparte mas popau. O que o crítico francês chama de “vanguarda trôpega” é a consciência de que não há meio termo: ou devoramos rápida e subdesenvolvidamente o que nos impõe ou seremos devorados. Assim como eles se apropriam do que fazemos, nós temos o direito muito maior de apropriar do que fazem, mesmo porque, muitas vezes, o que fazem hoje já foi feito aqui, anteriormente. E todos sabem que do nada que sobrou do banquete antropofágico é que vai sair o novo.¹⁰⁴

¹⁰³ Idem. Moraes se refere à exposição chamada “Primary Structures: Younger American and British Sculptors”, que aconteceu entre abril e junho de 1966 no Jewish Museum de Nova York, reunindo artistas do minimalismo como Donald Judd, Dan Flavin, Carl Andre, Sol LeWitt e outros, sob curadoria de Kynaston McShine.

¹⁰⁴ Idem.

Nesse trecho Moraes comete um erro histórico grave, uma vez que o movimento antropofágico, bem como a disseminação do conceito de antropofagia no contexto artístico brasileiro, apesar de terem surgido em São Paulo, são posteriores à Semana de 1922.¹⁰⁵

Em 1968 o crítico escreve um de seus artigos mais contundentes contra o que considerava uma arte acadêmica e ingênua, em oposição a uma arte “realmente nova, de vanguarda, revolucionária”. Publicado por ocasião da visita ao Brasil da Rainha Elizabeth II, em novembro daquele ano, iniciava-se de maneira bastante dura: “Escrevia algum tempo atrás sobre a burrice que vai tomando conta deste país, em todos os níveis e setores, de que é prova o incentivo que os artistas acadêmicos vem recebendo do governo”¹⁰⁶. A indignação de Moraes vinha do fato de a rainha da Inglaterra ter sido presenteada pelo governo com pinturas de Lula Cardoso Ayres, Carybé e Grauben do Monte Lima:

Pobre Rainha, deveria merecer no Brasil algo mais significativo que o luso tropicalismo do sr. Lula Cardoso Ayres, a falsa cultura brasileira representada por Carybé, ou ainda a falsa ingenuidade de Grauben. Lá mesmo no Recife a escolha do presente poderia ter recaído na pintura mais viril e exuberante de Francisco Brennand ou do jovem João Câmara Filho, assim como Rubem Valentim seria um representante muito mais digno do sincretismo religioso e cultural ou da cultura afro-brasileira sediada na Bahia. Mas à linguagem universal de Valentim preferiram nossos governantes insistir no folclorismo de Carybé, assim como na Guanabara optaram pelo sentimentalismo piegas e ingênuo de Grauben.¹⁰⁷

Se a “falsa cultura brasileira” era associada a artistas que não faziam parte do grupo considerado de vanguarda, pode-se inferir do texto que esses, no extremo oposto, representavam uma cultura nacional que Moraes tomava

¹⁰⁵ Em maio de 1928, no primeiro número da *Revista de Antropofagia*, Oswald de Andrade publica o *Manifesto Antropófago*, manifesto literário que se propunha a questionar e combater a dependência brasileira no campo cultural.

¹⁰⁶ MORAIS, Frederico. Pobre rainha. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 13 nov. 1968.

¹⁰⁷ Idem.

por “verdadeiramente autêntica”, já que “nova” e “de vanguarda”. Sob o intertítulo “Filosofia da colônia”, assinalava:

Claro que não se pode falar de má orientação do governo brasileiro. Tudo parece deliberado e claramente intencional. É o resultado da própria falta de confiança que tem os governantes no país que dirigem, na visão pessimista e nihilista diariamente inculcada ao povo brasileiro. E sabemos a quem isto interessa. O que se quer provar é a inexistência de uma cultura brasileira, viva, atuante, verdadeiramente autêntica. O que se quer é encobrir com o folclore, com as soluções ingênuas e acadêmicas, com o bom-mocismo dos pintores oficiais de portas e fachadas, uma arte realmente nova, de vanguarda, revolucionária – e com a qual, frequentemente, nos antecipamos a outras nações.¹⁰⁸

O crítico concluía seu argumento questionando a posição oficial do governo, cujas escolhas se afastariam da busca por algo de “próprio”, de particular em relação à cultura brasileira:

Segundo a visão oficial continuamos um país de primitivos e ingênuos, deitado eternamente em berço esplêndido, prostado numa modorra intelectual, incapaz de soluções próprias e originais. A visão, portanto, de um país colônia: “Não somos cultura mas natureza, não somos história mas geografia, não somos tempo mas espaço, não somos vigília mas torpor, não somos sujeito mas objeto, não somos destino mas instrumento, não somos forma porém matéria, não somos consciência mas automatismo”.¹⁰⁹

Ao final do ano de 1968, em texto publicado no dia 31 de dezembro, reiterava seu compromisso com a vanguarda e com o novo, atacando os “modismos de última hora”:

Agora que a crítica oficial e/ou acadêmica começa a aceitar a “pop”, o novo realismo e coisas mais, é preciso ir em frente, mandar brasa, buscar novas propostas, propor questões. Não se deixar nunca estratificar. O comportamento de vanguarda é este: um espírito aberto à pesquisa permanente do novo. Se

¹⁰⁸ Idem. Grifos meus.

¹⁰⁹ Idem. O trecho final é uma citação extraída do historiador Roland Corbisier, autor de “Formação e Problema da Cultura Brasileira”, a que Moraes se refere entre aspas, mas não nomeia. CORBISIER, Roland. *Formação e Problema da Cultura Brasileira*. Rio de Janeiro: Iseb, 1958.

necessário, porém, rever ou retomar etapas rapidamente queimadas, buscar o novo que ficou lá atrás. Pois se agora eles pensam que estão na vanguarda, fiquemos, então, à retaguarda. O modo de ser da vanguarda, portanto, é a sistemática atualização de princípios e ideias e não o apoio *post-factum* dos oportunistas e medrosos às novas ideias, ou aos modismos de última hora.¹¹⁰

Denunciava assim mais uma vez o que considerava uma atitude oportunista de alguns agentes do circuito, em aderir tardiamente à vanguarda no Brasil, como alertava para o que via como um risco para os novos artistas: deixar-se incorporar facilmente pelo sistema da arte, colocando de lado as possibilidades do enfrentamento e da provocação.

Em 1970 Moraes lança outro ensaio emblemático em torno da questão de uma especificidade da vanguarda em terras brasileiras – ou cariocas, para ser mais preciso. Novamente, o problema é colocado de maneira que o debate gire em torno de uma suposta posição do Rio como sede e ponto de irradiação nacional do ideário da vanguarda. Em uma edição especial da *Revista de Cultura Vozes*, batizada “Arte/Brasil/Hoje”¹¹¹, sob o título “Guanabara”, Moraes sintetizava objetivamente suas reflexões sobre o tema, lançando de início a questão que, ao longo do ensaio, buscaria responder:

Pode-se falar de uma arte carioca, ou, pelo menos, de uma especificidade da arte realizada no Rio? E, se ela existe, será lícito falar de sua contribuição à vanguarda no Brasil? Ou mais: até onde as circunstâncias históricas (cidade-corte no passado, capital da República até recentemente), geográficas (porto de mar, paisagem exuberante, “uma cidade nos trópicos”), sociológicas (o Rio é para muitos a única cidade brasileira, enquanto as demais permanecem ainda rurais ou mesmo patriarcais) ou psicológicas (o magismo e a ludicidade da vida

¹¹⁰ MORAIS, Frederico. Um happening em Minas. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 31 dez. 1968. Grifos meus.

¹¹¹ Este número especial, editado pelo crítico carioca Roberto Pontual, se propunha a fazer uma reflexão sobre o que havia de mais atual na arte de alguns estados brasileiros, com base em textos de Frederico Moraes, analisando o Rio de Janeiro, além de Harry Laus (São Paulo), Márcio Sampaio (Minas Gerais), Francisco Bittencourt (Rio Grande do Sul), Romano Galleffi (Bahia), Joaquim de Souza (Ceará), Lindolf Bell (Santa Catarina), Aline Figueiredo (Mato Grosso), Adalice Araújo (Paraná) e Guita Charifker (Pernambuco). *REVISTA DE CULTURA VOZES. Arte/Brasil/Hoje*. Petrópolis, v. 64, n. 9, nov. 1970, p. 29-37.

carioca) podem determinar o tipo de arte que se faz aqui e sua influência sobre o resto do país?¹¹²

Sua intenção, como pode se depreender do trecho citado, era não apenas verificar a existência de uma produção artística que pudesse ser associada a uma identidade brasileira e/ou carioca, mas também, e principalmente, estabelecer conexões entre essa “arte carioca” e a noção de vanguarda brasileira, bem como sua proliferação nacional. Ficava claro, ainda, o seu entendimento de que a arte feita na antiga capital era representativa de uma “arte brasileira”. Em sua argumentação convocava o pensamento de Mário de Andrade, recurso a que passará a retornar com frequência:

A meu ver, é o próprio Mário de Andrade que dá as primeiras indicações de respostas às questões acima formuladas. Em sua famosa conferência de 1942 sobre o movimento modernista, afirma: “Socialmente falando, o modernismo só podia mesmo ser importado por São Paulo e arrebentar na província. Havia uma diferença grande, já agora menos sensível, entre Rio e São Paulo. O Rio era muito mais internacional, como norma de vida exterior. Está claro: porto de mar e capital do país, o Rio possui um internacionalismo ingênito. São Paulo era espiritualmente muito mais moderna, porém, fruto necessário da economia do café e do industrialismo consequente. Caipira de serra acima, conservando até agora um espírito provinciano, servil, bem denunciado pela sua política, São Paulo estava ao mesmo tempo, pela sua atualidade comercial e sua industrialização, em contato mais espiritual e mais técnico com a atualidade do mundo”.¹¹³

Ao que concluía, com base no trecho destacado do escritor:

Infere-se da afirmativa de Mário de Andrade que mesmo a arte paulista de vanguarda tem um ar caipira, um certo ranço regionalista (observe-se por exemplo que mesmo uma exposição “internacional” como a do grupo composto por Resende/ Baravelli/Nasser/Fajardo, realizada recentemente no MAM do Rio, reflete este caráter paulista: a riqueza dos materiais, um requinte artesanal admirável, aquele clima industrial e tecnológico, enfim, uma certa aristocracia de

¹¹² Idem. Grifos meus.

¹¹³ Idem.

espírito – ou de sensibilidade), enquanto a arte carioca, no seu despojamento material, na sua pobreza de execução, é muito mais generosa de ideias de propostas, parecendo transmitir nas suas melhores realizações mais que um carioquismo, uma “face-Brasil”.¹¹⁴

A meu ver a leitura de Moraes se mostra bastante enviesada, uma vez que não parece possível “inferir”, a partir da leitura do excerto emprestado a Andrade, que a “arte paulista de vanguarda” apresente “um ar caipira”. Essa é, na verdade, uma posição do próprio crítico, baseada em argumentos questionáveis, já que não é possível, a partir do contato com uma exposição composta por apenas quatro artistas, generalizar as conclusões para a produção artística de toda uma região. Por outro lado, fica restrita ao plano da opinião pessoal a decisão de enxergar “despojamento de material” e “pobreza de execução” em obras de um artista como Rubens Gerchman, por exemplo, que Moraes entendia como um dos mais destacados representantes da “vanguarda carioca”.

Quanto ao texto de Andrade – mesmo que por vezes tortuoso, mas assumindo o recurso da ambiguidade e de uma fina ironia –, situa justamente a situação paradoxal de uma cidade de “espírito provinciano”, como a São Paulo dos anos 1920, ter sido capaz de sediar um amplo movimento de renovação cultural, como foi o modernismo. Moraes parece se recusar, nessa e em outras ocasiões, a reconhecer que o escritor está chamando a atenção para o fato de São Paulo ser, segundo ele, “espiritualmente mais moderna”.

Lacunas eloquentes: as outras vanguardas no Brasil

No contexto do que Moraes define como a “vanguarda brasileira”, para o qual ele sistematicamente convoca os artistas atuantes no Rio de Janeiro – como Cildo Meireles, Artur Barrio, Antonio Dias e outros –, algumas ausências são bastante eloquentes.

¹¹⁴ Idem. O crítico se refere à mostra que reuniu trabalhos de Carlos Fajardo, Frederico Nasser, José Resende e Luiz Paulo Baravelli, artistas de São Paulo, no MAM-RJ, entre agosto e setembro de 1970.

Esse é o caso de artistas não radicados na antiga capital, os quais, apesar de compartilharem características semelhantes a de seus colegas cariocas (jovens, visando a experimentação de linguagens, alinhados politicamente contra o regime ditatorial), nunca são inseridos pelo crítico na mesma rubrica “vanguardista” de seus pares. Ainda mais se optaram por permanecer atuando em seus Estados de origem, como Juarez Paraíso, Dicinho, Edinízio Ribeiro Primo, Rogério Duarte e grupo Etsedron, em Salvador (BA); Juraci Dórea, em Feira de Santana (BA); Aloísio Magalhães, Montez Magno, Jomard Muniz de Brito, coletivo Nuvem 33, Daniel Santiago e Paulo Bruscky, em Recife (PE)¹¹⁵; Jarbas Juarez, Teresinha Soares, Luciano Gusmão, Márcio Sampaio, Dilton Araújo, Paulo Laender, Sara Ávila e José Ronaldo Lima, em Belo Horizonte (MG)¹¹⁶; entre outros que, quando mencionados, o são de maneira sempre discreta, visivelmente em desequilíbrio em relação ao que o crítico denominava por “vanguarda carioca”.

É problemático que Moraes identifique – e incense – a existência de uma “vanguarda carioca”, alçando-a à categoria de “vanguarda nacional”, enquanto ignora por completo as demais ações de cunho vanguardista em outras regiões do país, caso de Pernambuco, Minas Gerais e São Paulo, apenas para citar lugares cujos artistas também estavam realizando projetos experimentais e buscando o “novo”. Ou seja, na produção do crítico neste período haveria no Brasil uma “vanguarda carioca”, sendo ela “nacional”, mas não existiria “vanguarda pernambucana”, “vanguarda paulista” ou uma “vanguarda mineira”.¹¹⁷

¹¹⁵ Sobre o experimentalismo em Pernambuco nas décadas de 1960 e 1970 ver: DINIZ, Clarissa (org.). *Pernambuco Experimental*. Rio de Janeiro: Museu de Arte do Rio/Instituto Odeon, 2015.

¹¹⁶ Entre os artistas jovens e que, na segunda metade dos anos 1960, ou mesmo antes, estavam experimentando com as linguagens, sendo que a maior parte deles se posicionava contra a ditadura no Brasil, aqueles radicados em Belo Horizonte formavam um grupo bastante atuante. Sobre o assunto, ver: RIBEIRO, Marília Andrés. *Neovanguardas: Belo Horizonte - Anos 60*. Belo Horizonte: C/Arte, 1997.

¹¹⁷ Entre os autores da atualidade que tem desenvolvido pesquisas que procuram questionar a narrativa de uma vanguarda centralizada em apenas uma região do Brasil, cito Artur Freitas, da UFPR, para quem o período que vai de 1969 a 1974, entre o AI-5 e o início da abertura, pode ser pensado a partir de dois “núcleos fortes”:

Isso acontecia em detrimento mesmo do grupo dos jovens artistas mineiros com quem ele conviveu na primeira metade dos 1960. Nesse sentido, chama particularmente a atenção o fato de Moraes – em seus textos para a imprensa carioca que defendem uma vanguarda brasileira – não conferir importância a ações renovadoras promovidas em seu próprio Estado de origem, parte delas em defesa explícita da vanguarda¹¹⁸.

Esse é o caso da Semana Nacional da Poesia de Vanguarda, que aconteceu em agosto de 1963, no saguão da reitoria da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), com a participação de poetas, artistas, escritores e críticos como Haroldo e Augusto de Campos, Márcio Sampaio, Osmar Dillon e Olívio Tavares de Araújo – tendo o próprio Frederico Moraes como um dos organizadores.

Também é digno de menção nesse contexto o XIX Salão Municipal de Belas Artes da Prefeitura de Belo Horizonte, em que o júri, presidido por Mário Pedrosa, recusou o trabalho de artistas consagrados à época e premiou obras experimentais de jovens como Jarbas Juarez, Paulo Laender e Vicente Sgreccia; o Salão Universitário de 1964, na UFMG, que concedeu prêmios a artistas em início de percurso como Lotus Lobo, Humberto Serpa, Klara Kaiser e Yeda Pimentel; o Festival de Inverno da UFMG, 1967; e o 1º Salão de Arte Contemporânea de Belo Horizonte, em 1969, no Museu de Arte da

“O primeiro, carioca, foi arregimentado pelo crítico Frederico Moraes e esteve sempre próximo do MAM-RJ, tendo seu auge entre os anos de 1969 e 1970, com alguns desdobramentos posteriores. Enquanto o segundo, paulistano, impulsionado pelo crítico Walter Zanini, esteve ancorado no MAC-USP e teve seu apogeu entre 1971 e 1974. (...) é preciso ter em mente ainda as novas propostas das gerações anteriores (Nelson Leirner, Rubens Gerchman, Carlos Vergara, Lygia Pape etc.), as ações de novos artistas ligados a uma vanguarda ainda nitidamente “política” (Regina Vater, Paulo Bruscky, Anna Bella Geiger etc.), a atuação de artistas que estavam fora do país (Helio Oiticica, Lygia Clark, Antonio Dias etc.), os desdobramentos posteriores do grupo ligado à revista *Malasartes* (Cildo Meireles e Carlos Zílio, mas também Waltercio Caldas e José Resende) e a profusão de eventos de vanguarda fora do eixo Rio-São Paulo (por exemplo, os Encontros de Arte Moderna, em Curitiba)”.

FREITAS, Artur. *Arte de guerrilha: vanguarda e conceitualismo no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2013, p. 67-68.

¹¹⁸ Segundo Marília Andrés Ribeiro, “o ano de 1963 marcou o início da articulação coletiva das neovanguardas em Belo Horizonte, centrada na poesia e na crítica, enquanto 1964 marcou a emergência dos jovens artistas plásticos de vanguarda liderados pela nova crítica de arte”. RIBEIRO, Marília Andrés. *Neovanguardas: Belo Horizonte - Anos 60*. Belo Horizonte: C/Arte, 1997, p. 123.

Pampulha (MAP), coordenado por Márcio Sampaio, que abriu espaço para as propostas dos artistas da vanguarda mineira, como José Ronaldo Lima, Lotus Lobo, Jarbas Juarez, Raymundo Colares e Décio Noviello.¹¹⁹

A maioria desses eventos, que poderiam ser considerados “de vanguarda”, ocorridos na capital mineira também não é mencionada nas publicações de revisão histórica de sua autoria, ganhando ocasionalmente ligeiras menções, como no caso do *Panorama das artes plásticas - Séculos XIX e XX*.¹²⁰

Quando Moraes se muda para o Rio, em 1966, parece virar as costas para o que estava acontecendo em sua antiga cidade, assumindo incontestemente a narrativa de uma “vanguarda carioca” para a arte brasileira.

Outro exemplo, e uma das ausências mais notáveis em suas análises e revisões, se refere a um projeto que aconteceu em sincronicidade com “Do corpo à terra”: a exposição-happening “Brasil: a festa, a construção, arte total”, no 3º Salão da Cultura Francesa, em abril de 1970, concebida pelo artista Marcio Sampaio e que, por meio de imagens da arte popular e do repertório moderno, buscava uma releitura da cultura brasileira.¹²¹

Entre os eventos coletivos de vanguarda no período (também estes nunca referidos por Moraes), são ainda merecedores de nota os “Encontros de

¹¹⁹ Sobre os movimentos iniciais da vanguarda em Belo Horizonte, na primeira metade da década de 1960, ver: RIBEIRO, Marília Andrés. *Neovanguardas: Belo Horizonte - Anos 60*. Belo Horizonte: C/Arte, 1997. RIBEIRO, Marília Andrés e PEDRO DA SILVA, Fernando. *Um século de história das artes plásticas em Belo Horizonte*. Belo Horizonte: C/Arte, 1997. ANDRADE, Rodrigo Vivas. *Por uma história da arte em Belo Horizonte - Artistas, exposições e salões de arte*. Belo Horizonte: C/Arte, 2012.

¹²⁰ MORAIS, Frederico. *Panorama das artes plásticas - Séculos XIX e XX*. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1989. As demais obras de revisão de autoria de Frederico Moraes, a que me refiro no parágrafo, são as seguintes: *Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro, 1816- 1994, Da missão artística francesa à geração 90*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995. *O Brasil na visão do artista*. São Paulo: Sudameris Cultural, 2001-2003. E toda a série de 37 catálogos de leilão do Soraia Cals Escritório de Arte, publicados entre 2002 e 2012.

¹²¹ Para Marília Andrés Ribeiro, os dois eventos (“Do corpo à terra” e “Brasil”) podem ser colocados em situação de igualdade, ambos representando, em sua visão, o “ocaso das manifestações coletivas em Belo Horizonte”. RIBEIRO, Marília Andrés. *Neovanguardas: Belo Horizonte - Anos 60*. Belo Horizonte: C/Arte, 1997, p. 146.

Arte Moderna em Curitiba”, que entre os anos de 1969 e 1974 serviram de base para manifestações artísticas experimentais na capital do Paraná¹²².

No caso de São Paulo é notória, nos anos 1960, a atuação do Grupo Rex (Wesley Duke Lee, Geraldo de Barros, Nelson Leirner, José Resende, Carlos Fajardo e Frederico Nasser) e Grupo Austral (Duke Lee, Bin Kondo e Fernando Odriozola, entre outros), seguidos na década de 1970 por coletivos de vanguarda como Arte/Ação (Francisco Iñarra, Genilson Soares e Lydia Okumura). Além de artistas como Cláudio Tozzi, José Roberto Aguilar e Marcelo Nitsche.

Ainda na passagem da década de 1960 para 1970, outra ação relevante no campo institucional brasileiro foi o trabalho pioneiro realizado por Walter Zanini no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP), que dirigiu o espaço entre os anos de 1963 e 1978.

Zanini, além de sistematicamente abrir espaço para os novos artistas da geração que surgiu na década de 1960, concebeu o importante programa de exposições *Jovem Arte Contemporânea* (JAC)¹²³, realizado entre 1967 e 1974. Segundo Cristina Freire, o projeto representou um momento de inflexão para a exposição da arte contemporânea no Brasil, sobretudo para o papel e o lugar de um museu de arte contemporânea, lembrando que ali se iniciava “uma participação sistemática dos artistas mais jovens ao mesmo tempo em que implementava uma política de aquisição de obras de arte contemporânea, envolvendo artistas emergentes”¹²⁴.

¹²² FREITAS, Artur. *Os encontros de arte moderna: vanguarda e contracultura na Curitiba dos anos 1970*. Projeto de pesquisa apresentado ao programa de Pós Graduação em História da UFPR, Curitiba, 2011.

¹²³ Chama a atenção, na produção de Frederico Moraes como um todo, a escassez de menções ao trabalho desenvolvido por Walter Zanini à frente do MAC-USP. Em seu *Panorama das artes plásticas - Séculos XIX e XX* (Itaú Cultural, 1989), o programa experimental de mostras Jovem Arte Contemporânea (JAC) sequer faz parte dos verbetes redigidos por Moraes na parte dedicada à história da arte brasileira. Nessa seção de seu livro há espaço para projetos de alcance mais limitado, caso das exposições *Pintura cabocla* (1981) e *Entre a mancha e a figura* (1982), ambas no MAM-RJ e com textos do crítico. Também ganham entradas próprias outras ações assinadas por Moraes, caso das onipresentes, em seus livros de compilação histórica, *Do corpo à terra* (1970) e *Domingos da criação* (1971).

¹²⁴ FREIRE, Cristina (org.). *Walter Zanini: escrituras críticas*. São Paulo: Annablume e MAC-USP, 2013.

Apesar de se colocar como “nacional”, no sentido de uma ambição de abrangência em direção, senão a todas, mas à maioria das regiões do país, o fato é que a presença do crítico é bastante limitada à cidade do Rio de Janeiro, seu circuito e seus artistas. Salvo visitas rápidas e eventuais a outros estados, em geral a convite de algum salão de arte local (onde costumava atuar como parte de júris de seleção), raramente Moraes realiza viagens de pesquisa ou estudos para fora de seu polo de trabalho.

Do que se pode inferir que, devido possivelmente à percepção de estar em um espaço central para o sistema brasileiro de arte (o Rio das décadas de 1960 e 1970), passou ao largo de sua atuação um interesse maior em se debruçar sobre o que estava em curso no restante do Brasil. Seu alinhamento a uma determinada produção ou grupo de artistas também pode ser entendido como uma estratégia de inserção de sua própria crítica no circuito de arte nacional.

“O Rio é o Brasil”: um novo regionalismo?

No entendimento de Moraes, o perigo do “regionalismo” situava-se, justamente, fora do Rio de Janeiro. Segundo o crítico, “O Rio é o Brasil”, subtítulo do trecho que reproduzo abaixo, de texto de 1970. Nele, deixa claro que o artista brasileiro só se manteria “regional” se decidisse permanecer em sua cidade ou estado de origem. Por outro lado, ao emigrar para a antiga capital, e sendo esse artista “de vanguarda”, passaria a contribuir para o processo de “miscigenação” que, para ele, marcaria a produção feita na cidade do Rio naquele momento, fazendo dela uma “arte nacional”:

*Esta determinação [“a vontade típica do artista carioca de pensar sua arte em termos brasileiros, de fazer uma arte brasileira”] resulta naturalmente de posições ideológicas e culturais, mas é evidente igualmente que ela tem origem na própria miscigenação que se verifica na arte produzida no Rio. Uma relação de nomes dos artistas que constituem as principais épocas ou tendências da “arte carioca” (que são, por força das circunstâncias, as principais épocas ou tendências da arte brasileira) dá a medida do problema. (...) Lygia Clark, Franz Weissmann, Amilcar de Castro, Ivan Serpa, Aluísio Carvão, Lygia Pape, Rubem Valentim, Hélio Oiticica, Antonio Dias, Rubens Gerchman, Carlos Vergara, Dileni Campos, Raimundo Collares, Ascanio MMM, Wanda Pimentel, Artur Barrio, Cildo Meireles, Thereza Simões, Antonio Manuel, Claudio Paiva, Umberto Costa Barros, etc. Desse total, sete artistas vieram de Minas Gerais, três do Nordeste, dois do Rio Grande do Sul, os restantes são da Guanabara e do Estado do Rio.*¹²⁵

De acordo com o crítico, “a estatística é contundente e não deixa margem à dúvida”, no que se refere à cidade como um polo de atração de artistas de todo o país, que ali, com suas experiências miscigenadas, dariam origem a uma arte carioca, mas também – e sobretudo – brasileira:

Essa descendência regional não pode ser desprezada como elemento de estudo. Ela vai inequivocamente informar a arte

¹²⁵ Chamo a atenção para a generalização promovida pelo crítico (“três do Nordeste, dois do Rio Grande do Sul”), que não especifica de quais estados os artistas provinham. REVISTA DE CULTURA VOZES. Arte/Brasil/Hoje. Petrópolis (RJ), v. 64, n. 9, nov. 1970, p. 29-37. Grifos meus.

que se faz no Rio. Porém – e aqui reside a originalidade do problema – não se trata da permanência de um regionalismo do tipo Humberto Espíndola ou da escola pernambucana, que não poderiam ser transportados literalmente para a cidade-corte (...). Trata-se, portanto, de sua transformação em algo novo, aquilo que seria, segundo Oiticica, a “face-Brasil”. Polo de atração da cultura brasileira, o Rio é o *melting pot* de nossa arte, a miscigenação das várias culturas que coexistem em nosso país. O Rio é uma cultura em processo, em transformação, o Rio é um vir-a-ser permanente.

(...) Claro está que em sua terra nenhum dos artistas mencionados teria conseguido radicalizar ou sequer fazer desabrochar o processo criador de sua arte e, após isso, influenciar a arte brasileira. É o contato com o Rio que provoca a catarse ou metamorfose. O Rio é, assim, uma espécie de alambique alquímico onde tudo se transforma. É claro que o simples deslocamento já cria condições para a criação.¹²⁶

Como se vê, o regionalismo segundo Moraes deveria ser transmutado em “algo novo”, em direção a uma arte com características nacionais – essa “face-Brasil” que o crítico menciona¹²⁷.

No capítulo seguinte veremos como sua aproximação em direção ao “regional” irá se transformar, de par com uma perspectiva de “interiorização” da arte brasileira. Também iremos analisar o comportamento de seu discurso durante a chamada “crise das vanguardas” no Brasil.

¹²⁶ Idem. Grifos meus.

¹²⁷ O termo “face-Brasil” é emprestado de Hélio Oiticica. A menção a ele (“urge aos que criam construir algo que se erga como uma face-Brasil no mundo”), também referido como “linguagem-Brasil”, aparece no ensaio “Brasil diarréia”, escrito pelo artista em 1970. OITICICA, Hélio. Brasil diarréia. In: Gullar, Ferreira (org.). *Arte brasileira hoje*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1973. p.147-152.

Capítulo 2

Fase de transição (1974-1984): “Dúvidas”

Desencanto com a vanguarda, “a crise da hora atual”

Interesse pela América Latina e pela produção “regional”

*O que está acontecendo com a arte brasileira? Onde estão os jovens? E as novas propostas? Claro, quando o futuro é incerto e o horizonte pouco claro, o melhor é rever o passado e buscar, nele, lições para o presente.*¹²⁸

*...vencer a neurose da vanguarda, da novidade a qualquer preço.*¹²⁹

[Frederico Morais, 1982]

Os dois grandes momentos de Frederico Morais (“Contestação”, 1966-1973, e “Conciliação”, 1985-2012) são entremeados pelo que chamo de “Dúvidas”, sua fase de transição. Os parâmetros dessa etapa são 1974 e 1984, datas que sinalizam, respectivamente, a percepção de um crepúsculo da vanguarda no país e, dez anos depois, o início da redemocratização.

Essa época, que coincide com o declínio da ditadura civil-militar e a abertura política, é marcada por sentimentos ambíguos – imbricando alívio, esperança e crise (“o vazio cultural”). Ela se anuncia em 1974, com o conhecido discurso do presidente Ernesto Geisel se referindo a uma redemocratização “lenta, gradual e segura”; é marcada, em 1979, pela Lei da Anistia¹³⁰; e consolida-se no início de 1985 com a eleição indireta de um

¹²⁸ MORAIS, Frederico. “Contra a arte culta. A liderança dos ‘velhos’. O público de volta”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 8 jan. 1982.

¹²⁹ SUGESTÕES PARA UMA PROGRAMAÇÃO DE EMERGÊNCIA NO MAM. Frederico Morais. Rio de Janeiro, MAM-RJ, 1982, p. 5.

¹³⁰ A Lei da Anistia, denominação popular dada à lei nº 6.683, promulgada pelo presidente João Batista Figueiredo em 28 de agosto de 1979, marca o início dos

presidente civil, Tancredo Neves – que viria a morrer sem assumir, sendo substituído por José Sarney¹³¹.

No percurso de Moraes essa fase de transição se caracteriza por:

a) O surgimento de dúvidas, aliado a certo sentimento de desencanto, antes inexistentes, em relação à, em suas palavras, “situação da vanguarda brasileira”.¹³²

b) A manifestação mais clara e sistemática do interesse do autor na questão do papel da arte latino-americana, seguida da atenção que passa a dedicar ao problema da arte regional no Brasil, bem como aos artistas de fora do Rio de Janeiro, caso de Humberto Espíndola, de Campo Grande (MS); Juraci Dórea, de Feira de Santana (BA); e João Câmara, de João Pessoa (PB), radicado em Recife (PE); entre outros.

Como veremos mais adiante neste capítulo, esses processos (dúvidas e desencanto com a vanguarda, de um lado, e aproximação às questões da arte latino-americana e do regional, de outro) possuem pontos de contato e justaposições ao longo dessa etapa, além de produzirem ressonâncias em seu segundo momento (1985-2012).

Por ora é suficiente lembrar que é justamente seu desânimo com a arte

últimos anos da ditadura civil-militar no Brasil, que terminaria em 1985 com a eleição do presidente civil Tancredo Neves. A lei, em acirrado debate até o momento atual, beneficiou mais de cem presos políticos e permitiu o retorno de 150 pessoas banidas e 2000 exiladas, que até então não podiam voltar ao país sob o risco de serem presas. Por outro lado, anistiou militares acusados de crimes de violação dos direitos humanos.

¹³¹ Sobre o processo de abertura política brasileira e suas implicações para o campo da arte e da cultura no país, ver nota 58.

¹³² Antes de prosseguir, ressalto que não é possível afirmar que toda a produção de Moraes desta fase é contaminada por essas dúvidas, esse desencanto. Estou me referindo à sua relação específica com as noções de arte e a vanguarda brasileiras, foco desta tese. E, mesmo no interior deste recorte, destaco um sentimento dominante – de pessimismo, de encerramento de uma etapa de contestação que havia sido muito intensa –, dentro do qual há, obviamente, algumas exceções, momentos que revelam otimismo e esperança, especialmente quando se aproximam os meados da década de 80, que anuncia o fim da ditadura e o início da redemocratização do Brasil.

nova e atual do país – pelo menos aquela que se produzia no Rio de Janeiro – que parece lançar as bases de seu inesperado interesse pelos problemas da latinidade e do regionalismo na arte brasileira.

Sensação de crise

O pessimismo de Moraes com a situação da vanguarda no país fica patente em diversos textos deste período. Irei comentar alguns desses artigos, mas antes farei um panorama sucinto do que se convencionou chamar “crise da vanguarda” no Brasil, pois é nesse contexto que se insere o desencanto do crítico – não apenas com a arte que se fazia na época, mas com seu sistema como um todo, incluindo os museus e a própria crítica.

Não há uma data precisa que determine o fim da vanguarda no país. Os meados da década de 1970, entre 1974 e 1976, costumam ser apontados por alguns críticos e historiadores como um início palpável desse processo.¹³³

Aracy Amaral, em entrevista de 1974, mencionava uma sensação de “estado de espera”, alertando para o isolamento e a marginalidade em que se encontravam os artistas no Brasil, quando não dispersos no exterior:

Um olhar pelo panorama atual revela que não está acontecendo nada de novo. Não há um ateliê que seja inovação; uma galeria que exiba coisa nova. Há, sim, muita gente boa, muita gente com ideias boas, mas a arte mesmo está em crise de criação no Brasil. (...) Uma das razões para

¹³³ Daisy Peccinini lembra que, àquela altura, já não havia mais condições de “sobrevivência histórica” para a vanguarda, que rapidamente “caminhou para uma liquidação, com o êxodo de artistas, desfeito o eixo Rio-São Paulo, e com a suspensão dos contatos mais frequentes e das discussões e seminários junto às exposições, para onde havia convergido parte da inteligência artística brasileira”. ALVARADO, Daisy Peccinini de. *Figurações Brasil anos 60: neofigurações fantásticas e neo-surrealismo, novo realismo e nova objetividade*. São Paulo: Instituto Itaú Cultural/Edusp, 1999, p. 152.

Segundo Artur Freitas, “por volta de 1974 começaram a aparecer os primeiros sinais públicos de algo que poderíamos chamar de crise das vanguardas no Brasil”. E, de 1976 em diante, “a ideia de ‘vanguarda’, paulatinamente diluída nos grandes temas do ‘fim da arte’ ou da ‘pós-modernidade’, pareceu cada vez menos adaptada ao revisionismo a princípio melancólico e na sequência otimista dos novos tempos”. FREITAS, Artur. “O fim das vanguardas?”. In: *Arte de guerrilha: vanguarda e conceitualismo no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2013, p. 316-321.

Otília Arantes aponta para dois sintomas daquele momento: “os jovens voltarem aos suportes tradicionais” e os artistas de vanguarda “retornarem ao construtivismo e, muitas vezes, à abstração”. ARANTES, Otília. De “Opinião 65” à 18ª Bienal. *Novos Estudos Cebrap* n. 15. São Paulo, jul. 1986, p. 77.

Ricardo Fabbrini usa o termo “esboroamento” das vanguardas, considerando seu “termo final” os meados da década de 1970. FABBRINI, Ricardo. *A arte depois das vanguardas*. Campinas: Editora da Unicamp, 2002, p. 23.

esse esvaziamento tem origem no fim da década passada, quando houve um grande êxodo de artistas de vanguarda para a Europa e EUA. Alguns ainda permanecem no exterior: Lygia Clark em Paris, Antonio Dias em Milão, Hélio Oiticica em Nova York.

Outros, como Sérgio Camargo e Edival Ramosa, Gerchman, Cildo Meireles e Raymundo Colares, retornaram nestes dois últimos anos com queixas unânimes: a ausência de debate teórico no colonismo de arte, a dificuldade de diálogo com os novos artistas, a diluição ou plágio descarado de suas obras e um mercado de arte totalmente dominado pela especulação e pelo amadorismo.¹³⁴

Os diagnósticos mais contundentes surgiram em 1975 com os ensaios “Análise do circuito”, de Ronaldo Brito, “Discurso aos tupiniquins ou nambás”, de Mário Pedrosa, e “A crise da vanguarda no Brasil”, do próprio Frederico Moraes.

Brito desloca e amplia a questão, perguntando qual “é a função da arte em nosso ambiente cultural?”, ao que responde: “Dominada pelas leis do mercado que valorizam o objeto-fetice em vez de o produto cultural, ela cumpre um papel quase que exclusivamente mundano junto às elites econômicas”. Os textos críticos funcionariam como “esotéricos apoios publicitários às obras”; e a própria noção de vanguarda estaria fadada a adentrar o sistema do consumo como mais um produto da vez:

A apropriação pelo mercado da produção contemporânea não transforma significativamente o circuito. No máximo, introduz modernizações urgentes: o incentivo a suportes menos gastos, a reforma da escritura tradicional das exposições, um maior apoio teórico etc. Uma atitude criticamente inteligente dos artistas (não só deles, mas de todos que se interessem por arte contemporânea), em defesa de um campo de ação mais livre para os seus trabalhos, envolve a formulação de uma estratégia de ação dentro do mercado e do circuito que reconheça esse fato. Convém não esquecer que, para certa faixa de consumidor, o termo

¹³⁴ ARTES plásticas: a crise generalizada. *Visão*, São Paulo, 5 ago. 1974. Reproduzido em ALVARADO, Daisy V. M. Peccinini de, op. cit., p. 152. A reportagem, na extinta revista *Visão*, mencionava ainda, como alguns dos “sintomas apontados por artistas, críticos e *marchands*” para caracterizar a crise: a “ausência de tendências coletivas, a falta de nomes culturalmente expressivos, o êxodo dos artistas de vanguarda para a Europa e Estados Unidos, a diminuição das atividades de laboratório e a substituição da crítica pelo colonismo social”. FREITAS, op. cit., p. 318.

Pedrosa – em texto já comentado nesta tese e que é considerado por Morais como aquele que na época lhe chamou a atenção de maneira mais objetiva para a situação terminal da vanguarda no Brasil¹³⁶ – ressalta que, se essa vanguarda se resumir a uma mera tentativa de atualização em relação aos “velhos países de franca civilização burguesa”, estará fadada à desimportância, a uma posição sempre subalterna. O diagnóstico do autor é preciso e implacável:

Nos países da periferia, na faixa do subdesenvolvimento, as vanguardas também aparecem, mas aqui seu propósito seria antes o de afirmar-se como *up to date*. Elas têm, entretanto, os olhos postos nas irresistíveis mudanças ditadas pela lei da civilização do consumo pelo consumo, quer dizer, a dos grandes mercados. Por isto nossos artistas “de vanguarda” estão sempre correndo atrás para alcançar a ultimíssima novidade. Esta corrida – as estatísticas o demonstram cada vez mais – é uma vã e triste ilusão. Os países pobres e subdesenvolvidos já não podem alcançar o avanço dos ricos. Esta disparidade verifica-se também no campo da arte. Aqui, igualmente, a quantidade se transforma em qualidade. Na fase histórica em que estamos vivendo, o Terceiro Mundo, para não marginalizar-se de todo, para não derrapar na

¹³⁵ BRITO, Ronaldo. Análise do circuito. *Malasartes*, Rio de Janeiro, set.-nov. 1975.

¹³⁶ Como referido pelo crítico em entrevista pessoal ao autor, 10 de março de 2017.

Em ensaio de 1988, Morais já havia se referido explicitamente ao texto de Pedrosa:

“A homenagem aos índios Tupiniquins e Nambás era um sintoma do profundo desgosto de Mário Pedrosa, então vivendo no exílio, com os descaminhos da arte de vanguarda na sociedade burguesa e capitalista. O crítico brasileiro via nessa evolução a decadência (da arte) e a morte (do artista, como ocorreu com um dos integrantes do grupo de ativistas de Viena). Da mesma maneira, Pedrosa localizava na América Latina a saída para o *cul-de-sac* da arte de vanguarda internacional. Afirma, então, como Breton, que “a tarefa criativa da humanidade começa a trocar de latitude. Avança agora pelas áreas mais amplas e dispersas do Terceiro Mundo”. “Puro visionarismo?”, pergunta o crítico. E responde: “dá no mesmo”. O sonho acalentado por muitos de que, com a crise da vanguarda dos anos 70, a América Latina teria vez no ecúmeno da arte internacional, esvaiu-se rapidamente. Europa e Estados Unidos descobriram o Terceiro Mundo em seus próprios territórios, enquanto o mercado multinacional de arte apressou-se em lançar novos modismos para preencher o vazio da cena artística mundial”.

MORAIS, Frederico. “Entre a construção e o sonho, o abismo”. In: *Modernidade: Arte brasileira do século XX*. Catálogo de exposição. Ministério da Cultura, Câmara de Comércio e Indústria Franco-Brasileira de São Paulo, 1988, p. 37. Textos de Aracy Amaral, Frederico Morais, Roberto Pontual e Marie-Odile Briot.

estrada do contemporâneo, tem que construir seu próprio caminho de desenvolvimento, e forçosamente diferente do que tomou e toma o mundo dos ricos do hemisfério norte.¹³⁷

Trata-se, como nota Pedrosa, de um problema, o da sensação de um descompasso histórico, muito mais complexo, e certamente anterior às tentativas de *aggiornamento*, se assim entendidas, promovidas pela vanguarda brasileira – além de serem infrutíferas, já que, em seu entendimento, uma visão desenvolvimentista da arte não serviria a um país como o Brasil.¹³⁸

Voltando ao contexto da produção de Moraes, seu ensaio definitivo sobre o tema é “A crise da vanguarda no Brasil”, que integra sua coletânea *Artes plásticas: a crise da hora atual* (1975). No artigo, o crítico faz um diagnóstico da vanguarda, em que critica a falta de liberdade de manifestação

¹³⁷ PEDROSA, Mário. “Discurso aos tupiniquins ou nambás”. Redigido em Paris em outubro de 1975. In: *Versus*, n. 4, 1976. Republicado em ARANTES, Otilia (org.). *Política das artes*. São Paulo: EDUSP, 1995, p. 333-340.

¹³⁸ Alguns poucos anos mais tarde, para Otilia Arantes, em “Depois das Vanguardas”, 1975 simboliza, precisamente, o início de um processo marcado pela revalorização da obra de arte, “em oposição a todos os vanguardistas anti- ou under-”:

“É evidente que pouco sobrou da irreverência dos anos 1960, e que toma corpo no mundo inteiro esta tendência, predominante nos EEUU, e que também já se faz sentir nas outras artes: de revalorização da *obra de arte*, em oposição a todos os vanguardistas anti- ou under; revalorização da *beleza*, em oposição ao feio, à arte de detritos, à arte pobre; de uma arte *decorativa*, isto é, para ser contemplada; do bem-feito, isto é, do *acabado*, em oposição ao fragmentário, ao inacabado, dando-nos uma arte que se utiliza dos recursos técnicos os mais sofisticados; do que dura, em oposição ao precário; da produção em oposição à atitude; e assim por diante... Parece ter-se encerrado o ciclo da experimentação e da contestação (o “cinemão”, em plano mundial, ao invés do cinema experimental, de autor, seria um exemplo disto). É como se, passados os anos loucos, estivéssemos voltando ao otimismo – ou ao conformismo complacente?”.

A autora consegue captar um sentimento de incerteza e ambiguidade que pairava tanto sobre a produção artística quanto sobre a crítica do período:

“Tudo isso deixa confusos artistas e críticos: estagnação? volta atrás? vazio? pobreza de inventividade? O que é importante? O que é válido? Para onde caminha a arte? Deve-se optar pelas tendências que começam a se mostrar dominantes no mercado, a ter receptividade? Ou se deve insistir em formas anti-mass-media, experimentais, de circulação restrita?”.

ARANTES, Otilia. “Depois das vanguardas”. *Arte em Revista*, São Paulo, Centro de Estudos de Arte Contemporânea, n. 7, p. 15, ago. 1983. Texto baseado em conferência proferida em junho de 1981 na FAU-USP. Partes em itálico no original.

artística, ainda em curso no país, convocando o pensamento de um então jovem sociólogo brasileiro, Fernando Henrique Cardoso:

Vanguarda é a atualização permanente. A arte como ação e engajamento. O artista de vanguarda não se restringe a produzir obras. Ele luta por impor suas ideias, que não se esgotam, evidentemente, no campo estético. Fernando Henrique Cardoso, em um excelente depoimento sobre os prejuízos que a censura vem trazendo à produção intelectual no Brasil, diz que “fazer arte é expressar o particular até o fundo”.¹³⁹

E prossegue, argumentando com base no uso do termo “nação”:

Certo. Mas a verdade particular de cada artista nos remete a um território comum, uma espécie de terreno baldio, onde prevalece a liberdade, indispensável não apenas ao indivíduo, ser pensante e criador, mas à vida social e à própria Nação, que não sobreviverá sem a canalização desta criatividade esparsa no seu projeto. Uma nação censurada, isto é, na qual o indivíduo e não apenas o artista não possa se manifestar livremente, é uma nação castrada.¹⁴⁰

Na introdução ao livro, o crítico já havia se referido mais claramente ao que entendia por “ideia de Nação”. Vejamos:

A afirmação pode parecer temerária. Mas tenho para mim que não existe a ideia de Nação, sem que ela inclua, automaticamente, a ideia de arte. Ela é parte de qualquer projeto de Nação, integra a consciência nacional. Noutro sentido, pode-se dizer, que a arte toca diretamente o problema da liberdade. Claro, também, que o exercício criador será tanto mais efetivo quanto maior for a liberdade em todos os níveis. (...) É problema de governo.¹⁴¹

¹³⁹ MORAIS, Frederico. “A crise da vanguarda no Brasil”. In: *Artes plásticas: a crise da hora atual*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975, p. 69.

¹⁴⁰ Idem.

¹⁴¹ Vale a pena citar na íntegra o trecho suprimido (indicado pelo sinal de reticências):

“O poeta-suicida Maiakovski afirmava que ‘a arte não é para a massa desde seu nascimento. Ela chega a isso no fim de uma soma de esforços. É preciso saber organizar a compreensão’. Entendo que organizar a compreensão é criar condições para que todos possam exercer sua liberdade criadora, treinar continuamente sua percepção. Pois a arte tem por objetivo ativar todos os sentidos do homem, criando-lhe condições para melhor captar e perceber seu ambiente, ou mesmo antecipar os novos ambientes. Trata-se, portanto, de um problema de ordem geral. Melhor, uma

No mesmo ano de 1975, durante uma intervenção em um simpósio sobre arte latino-americana na Universidade do Texas (Austin, EUA), fica claro que Moraes mantinha sua preocupação com o nacional, porém já marcada por certo pessimismo:

Assim como o sonho é fator de equilíbrio mental do homem, um país sem arte é um país enfermo, louco. A arte é o ouro das Nações, seu lastro, seu conteúdo mais profundo. Uma nação que não tenha artistas vivendo intensamente seus processos criativos, criando livremente, está doente. A função da arte é permitir às nações sonharem, buscarem seu próprio destino. Cabe, portanto, àqueles que detêm o poder, àqueles que têm a responsabilidade de conduzir os destinos da Nação, observar e interpretar o sonho dos artistas, integrando-os ao seu projeto. Uma nação que não sonha não tem futuro. Nem passado. Está fadada a morrer.¹⁴²

Voltando ao seu ensaio sobre a crise da vanguarda, Frederico Moraes estabelece relações entre uma arte brasileira e o que chama de “desenvolvimento”, referindo-se à indústria e sociedade do país, deixando mais claro seu quadro de referências teóricas, naquele momento baseado em larga medida em Celso Furtado e suas ideias sobre economia.

Desde 1962, em vários trabalhos venho procurando situar a arte brasileira – do barroco às tendências pós-modernas – e o design em suas estreitas vinculações com o desenvolvimento do país. O que resulta da convicção de que a arte é parte de qualquer projeto de Nação, que ela integra à nossa consciência nacional. Não importa se, individualmente, os artistas estão conscientes disso ou não, mesmo quando agrupados em movimentos ou escolas. A obra de arte depois

questão de mentalidade geral, de cada indivíduo, de cada professor, crítico ou artista, das instituições culturais.”

MORAIS, Frederico. *Artes plásticas: a crise da hora atual*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975, p. 10-11.

¹⁴² MORAIS, Frederico. *Arte é o que eu e você chamamos arte: 801 definições sobre arte e o sistema da arte*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1998, p.192. O trecho mencionado faz parte da seção “Arte e nação” e foi extraído de intervenção de Frederico Moraes em simpósio sobre arte latino-americana na Universidade do Texas, Austin, EUA, em 1975. Publicada na íntegra em BAYÓN, Damián. *El artista latinoamericano y su identidad*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1977.

de feita adquire autonomia em relação ao seu autor, vive sua própria vida, perdendo ou ganhando significados em função dos acontecimentos, dentro ou fora do país.¹⁴³

A prática de buscar correspondências entre a arte brasileira e a situação econômica do país é uma preocupação que se manifesta em todas as etapas da crítica de Moraes, porém de modo marcante nesta fase de transição. Com o objetivo de contextualizar “dentro do novo quadro brasileiro” o histórico da vanguarda nos dez anos anteriores, ou seja de 1965 a 1975, Moraes irá se basear em reflexões de Hélio Jaguaribe encontradas no ensaio “Brasil: estabilidade social pelo colonial-fascismo?”.¹⁴⁴

De par com ideias do sociólogo, sua tentativa será a de situar a cultura, e depois a produção artística de vanguarda no Brasil num quadro amplo e dinâmico, articulando-as com a economia, sociedade e política.

Como observa Hélio Jaguaribe, partindo de Georges Gurvitch, o desenvolvimento é um processo social global. Ou seja, os processos de desenvolvimento consistem sempre num incremento das possibilidades de racionalidade contidas em qualquer sociedade e importam por isso no seu incremento nos quatro planos estruturais da vida social: o econômico (geração e distribuição de utilidades), o cultural (geração e distribuição de símbolos), o social (geração e distribuição de atores e papéis) e político (geração e distribuição de poder). Em sendo assim, qualquer fato deve ser encarado simultaneamente sob estes vários ângulos, pois ele é parte de uma estrutura mais ampla, e apenas por questões didáticas ou metodológicas, aceita-se um enfoque que privilegie um aspecto e exclua os demais.¹⁴⁵

A questão do nacional ressurgirá dentro deste raciocínio, como premissa básica para o desenvolvimento de um país e de sua cultura:

Por outro lado, o desenvolvimento pressupõe uma ideologia, isto é, a existência de um quadro nacional. Como observa

¹⁴³ MORAIS, Frederico. “A crise da vanguarda no Brasil”. In: *Artes plásticas: a crise da hora atual*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975, p. 71-72.

¹⁴⁴ JAGUARIBE, Helio. “Brasil: estabilidade social pelo colonial-fascismo?”. In: *Brasil: Tempos Modernos*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1968.

¹⁴⁵ MORAIS, *op. cit.*, p. 72.

ainda Jaguaribe, “somente como sociedades nacionais, isto é, autônomas e endógenas, as sociedades se desenvolvem econômica, social, cultural e politicamente. As sociedades não-nacionais não logram constituir-se em sujeito e objeto de suas próprias decisões e não conseguem gerar os próprios fatores de seu crescimento, tornando-se, assim, objeto da apropriação colonial de outras sociedades”.¹⁴⁶

É importante lembrar que o temor do estrangeiro, da “apropriação colonial”, já se manifestava na crítica de Moraes desde seu período anterior (1966-1973), como vimos no Capítulo 1. Agora, nesta sua fase de transição (1974-1984), ganhou a companhia de argumentos de base econômica, em diálogo com Celso Furtado e Hélio Jaguaribe. Sofreu ainda o impacto da “crise da vanguarda”, reforçando nele a noção de que a saída estaria na busca por um Brasil mais autêntico, menos afeito às influências de “outras sociedades”. Este país voltado para suas qualidades inerentes seria encontrado não mais nos circuitos profissionalizados dos grandes centros artísticos de Rio e São Paulo, mas no interior do Brasil, como veremos ainda neste capítulo.

Onda nostálgica: a crítica se confunde com a saudade

Além do amplo problema econômico, um dos motivos que mais contribuíam, na década de 1970, para “paralisar a ação da vanguarda no Brasil”, de acordo com Moraes, era a “ausência de crítica” – comparativamente aos anos 1950, quando havia surgido o concretismo e o neoconcretismo, momento marcado por intenso debate público:

Não por acaso, [*a década de 1950*] foi o melhor período da nossa crítica de arte. Eis aqui o cerne do problema atual, o que explica as dificuldades da vanguarda. A ausência de crítica. O crítico é essencialmente um ser que dialoga, que debate, opina, manifesta-se, é ele que ao criar novos valores (entregando-os imediatamente à fruição), anima os movimentos de arte, ativando a criação em todos os níveis e a própria vida cultural. É neste sentido que se pode dizer que o crítico está no centro da crise brasileira. Ele não pode falar – é a censura. Ou não quer falar – é a autocensura.¹⁴⁷

¹⁴⁶ MORAIS, *op. cit.*, p. 72.

¹⁴⁷ MORAIS, *op. cit.*, p. 78.

Ou seja, em sua reavaliação, Morais estabelece uma relação entre a crise da vanguarda e a fragilidade da crítica e do crítico de arte no país. Outro problema, em sua visão, era o que ele considerava uma “onda nostálgica”, marcada por um “excesso de retrospectivas”, situação decorrente de uma “ausência de renovação em nossa arte”.

Fenômeno mundial (uma espécie de epidemia, à semelhança do que foi o *Art Nouveau*), a nostalgia, impulsionada pela sociedade de consumo e pelos meios de comunicação de massa, vai recuperando rapidamente os anos 20, 30, 40, 50 e agora os *sixties*, na forma de objetos (inclusive eletrodomésticos), móveis, moda, arquitetura, artes gráficas e, num crescendo, formas de arte, movimentos culturais e políticos, atitudes, comportamentos. Se antes, entre os futuríveis, o que impressionava era a aceleração do próprio ritmo da mudança, mais do que a própria mudança, hoje, num processo inverso, o passado começa a ser recuperado (?) revivido com a mesma pressa do futuro.

(...) No Brasil, até bem pouco tempo, falava-se nos bons velhos tempos do desenvolvimento de JK, mais recentemente, passou a se sonhar com o retorno do clima contestatário-festivo de Costa e Silva etc etc. (...) Afinal, transformada em moda, objeto de consumo, a nostalgia não pode permitir uma demorada digestão.¹⁴⁸

O texto consegue captar uma percepção característica daquele momento, como também vimos nos textos de outros críticos: a fase experimental da vanguarda, no Brasil e no mundo, havia passado. No entanto, apenas Morais aponta para uma particularidade: a produção artística da época transmitia uma incontornável sensação de *déjà vu*, de repetição.

Morais também identifica o que ele enxerga como um problema ainda maior que o consumo da nostalgia como produto: a “ausência de perspectivas” e o “medo do futuro”:

É um sentimento de vazio e de impotência: a ausência de debate, de discussões, impede a formulação de novos modelos, a busca de soluções. Parte-se então, para uma reflexão sobre o passado, para o levantamento de dados retrospectivos do passado. (...) Em todos os setores, inclusive

¹⁴⁸ MORAIS, op. cit., p. 113.

na economia e na política, multiplicam-se os retrospectos. E nestas análises retrospectivas, mesmo as econômicas, percebe-se um sentimento difuso: a crítica confunde-se com a saudade.¹⁴⁹

Como se vê, ele insere um dado novo no debate: a ânsia por retrospecto ao lado de uma estagnação das vanguardas.

No entanto, o cerne de sua crítica irá se dirigir, novamente, para a Semana de 22 – e para a linhagem modernista que dela se originou. Desta vez por um motivo inédito em sua produção: o fato de que obras de artistas cujos nomes estarem associados ao modernismo serem dominantes no segmento mais valorizado do mercado:

O comportamento *retro* tem sido incentivado sobretudo pelo mercado de arte, inclusive, indiretamente, pressionando os museus e a crítica de arte. Neste sentido, 1972 é um ano chave: ele assinala o “boom” do mercado de arte e o cinquentenário da Semana de Arte Moderna. As comemorações oficiais da Semana fizeram tudo para sacralizar o movimento e, assim, tirar-lhe ou pelo menos amenizar seus conteúdos mais revolucionários.

O problema estaria no fato de o mercado, pelo menos até aquele momento, não ter trazido “nenhuma contribuição efetiva” no sentido de uma “renovação de nossa arte”.

Até hoje, depois de quase seis anos de crescimento, seus “blue chips” continuam sendo sete: Tarsila, Segall, Rego Monteiro, Portinari, Di Cavalcanti, Pancetti e Guignard. (...) Como tal, quem ganhou com as comemorações oficiais de 22 foi o mercado de arte, que teve suas ações, perdão, seu acervo de modernistas, amplamente valorizado.¹⁵⁰

Os parágrafos finais de seu texto são dedicados a questionar o papel do mercado como agente integrante do sistema de arte, por não desempenhar um

¹⁴⁹ MORAIS, op. cit., p. 114.

¹⁵⁰ MORAIS, op. cit., p. 112.

esperado papel de renovação, em direção a uma arte mais atual e “próxima da realidade”.

Com a atividade de vanguarda colocada à margem e com o afastamento (ou demissão) da crítica de suas funções específicas, a única renovação havida neste início de década [1970] foi, de fato, a do mercado de arte. Renovação que significa a passagem de uma fase “artesanal” (a pequena galeria ou o mercador que sai com os quadros debaixo do braço à procura do possível cliente e que para vender usa argumentos relativos às suas qualidades intrínsecas) para outra, francamente capitalista, cuja base é a lei da oferta e da procura.¹⁵¹

Crítica, mercado e vanguarda

Antes de prosseguir gostaria de lembrar que o tema da influência excessiva do mercado e sua interferência na relação entre o artista e o espectador era, nas décadas de 1970 e 1980, comum entre os críticos brasileiros.¹⁵²

Em Moraes, a associação entre decadência da vanguarda e da crítica no Brasil, de um lado, e o crescimento da importância do mercado e seus agentes, de outro, é uma ideia por ele sistematizada inicialmente em “A crise da vanguarda no Brasil”, de 1975, mas que seguiria presente em outros ensaios desta fase de transição. Em seu período seguinte, porém, o crítico não voltaria a ela, passando a fazer, na direção contrária, considerações elogiosas ao mercado, de modo geral, e à importância dos leilões, em particular¹⁵³.

No texto de 1975, suas ressalvas – e parte da responsabilidade pela crise da vanguarda, em seu entendimento – recaíam também sobre as galerias, que “se transformaram em grandes e luxuosos edifícios, verdadeiros

¹⁵¹ MORAIS, op. cit., p. 114.

¹⁵² Por exemplo: AMARAL, Aracy. “O dilema da desfunção da arte”. In: *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira 1930-1970*. São Paulo: Nobel, 1984, p. 4.

¹⁵³ Como veremos no Capítulo 3, seus textos emblemáticos em defesa dos leilões seriam publicados em 2011, no contexto de sua profícua colaboração com a marchande Soraia Cals, que resultou em textos assinados em 37 catálogos. Por exemplo, “Conversando com Soraia e Evandro sobre leilões” (maio de 2011), e a série “Leilões e história da arte” (três volumes entre julho e novembro de 2011).

supermercados por ocasião dos leilões”. Morais acusa os “mercadores de arte” de estarem fazendo “grandes investimentos publicitários e promocionais”, inclusive nos jornais e na televisão, de par com o “aliciamento da crônica social e mesmo do colunismo de arte”, havendo, sobretudo, “uma estreita vinculação com os poderosos organismos financeiros”.¹⁵⁴

Como uma possível solução, o crítico convoca uma reflexão conjunta “de todos os elementos implicados no sistema das artes” – que seriam artista, público, obra, crítico, mercado, museu e ensino. E a vanguarda, no contexto dessa estrutura, assumiria “função de laboratório”, pois teria capacidade para “ativar a linguagem e renovar o repertório”.

Uma agenda em comum entre a crítica e o mercado será estabelecida então, por Morais, pela primeira vez:

O colunismo de arte e o mercado podem desempenhar neste particular um papel importante: diluir para um público maior as proposições da vanguarda, paralelamente à revisão, em alto nível de seriedade, e não por pressões espúrias do mercado de arte, dos valores do passado.

Também de modo inaugural nesse contexto – de uma possível relação do mercado com a vanguarda – o crítico irá cobrar daquele um papel no impulso às mudanças que considerava necessárias:

A contribuição do mercado foi praticamente nula no sentido de uma renovação de valores na arte brasileira. (...) o domínio do mercado de arte está nas mãos de umas poucas famílias – os mesmos compradores que especulam com poucas obras de um pequeno número de artistas do passado (temática e formalmente desligados da realidade brasileira atual).

Teoricamente para o mercado crescer (no sentido capitalista) precisa aumentar o número de compradores, os quais viriam basicamente da pequena burguesia ou da classe média (comerciantes, profissionais liberais, executivos, pequenos industriais, intelectuais etc.). Este novo público comprador por sua própria formação cultural e urbana exigirá uma arte nova, não a vanguarda, à qual reage, mas

¹⁵⁴ MORAIS, op. cit., p. 114.

pelo menos uma arte que revele um conteúdo mais próximo de suas realidades quotidianas.

A seguir Morais irá tecer considerações sobre o papel dos museus, que ele considera importante como elemento de impulso à vanguarda, de par com o necessário suporte da crítica:

A promoção da vanguarda caberá, em primeiro lugar, ao museu, com o apoio da crítica de arte. O mercado virá em seguida. Museu e mercado não devem se excluir, mas se completar. O objetivo do museu não é lucro (e atualmente nem mesmo a constituição de um acervo) logo ele está livre para levar à frente, sem compromissos, sua ação cultural. O papel do museu no sistema das artes é de coordenação e suplementação. Deve propor os valores, deixando a comercialização para o mercado de arte. No entanto, não é isto o que se tem visto ultimamente. O museu, que deveria ser um moderador do mercado, funciona a reboque deste. Deixando de patrocinar a vanguarda, de lançar novos valores, cresce a mediocridade do mercado.

Ao museu caberia inclusive parte da culpa pela ausência de avanço nas escolhas do mercado:

Para se desenvolver horizontalmente, o mercado precisaria avançar no tempo (sair do terreno já exangue de 22), tentar chegar pelo menos à década de 60. Mas não consegue porque na sua retaguarda o Museu não cumpre seu papel.¹⁵⁵

Curiosamente, as duas próximas ações de Frederico Morais no campo da curadoria vão se dar em espaços comerciais. A primeira, em 1976, na Galeria Arte Global, com a exposição “Arte brasileira século XX: Caminhos e tendências”¹⁵⁶. E a segunda, em 1982, na Acervo, “Núcleo Bernardelli”, ambicioso projeto de livro e exposição sobre a arte carioca dos anos 1930-1940, que analisamos no Capítulo 3.

¹⁵⁵ MORAIS, op. cit., p. 116.

¹⁵⁶ A mostra, em agosto de 1976, no galeria de propriedade da Rede Globo de Televisão, em São Paulo, reuniu obras de Anita Malfatti, Ernesto de Fiori, Fernando Lemos, Guignard, Hélio Oiticica, Humberto Espíndola, Lasar Segall, Maria Leontina, Milton Dacosta e Tarsila do Amaral. MORAIS, Frederico. *Arte brasileira século XX: Caminhos e tendências*. São Paulo: Galeria Arte Global, 1976.

Naquele momento (meados da década de 1970), Moraes estava defendendo, de maneira um tanto inesperada, uma maior presença, no mercado de arte, do que chamava “uma arte nova”, em oposição aos “artistas do passado”, deixando para o museu a responsabilidade pela “promoção da vanguarda”.

Essa posição causa surpresa, já que vinda de um crítico que desde 1968 investia sua energia em militar por uma produção considerada experimental, em eventos e situações que aconteciam sobretudo fora dos muros dos museus – caso de “Arte no Aterro” (em julho de 1968, no Aterro do Flamengo, Rio de Janeiro), “Do corpo à terra” (em abril de 1970, no parque municipal de Belo Horizonte) e “Domingos da criação” (de janeiro a julho de 1971, na área externa do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro).

*

Se por um lado é preciso levar em consideração que parte das dúvidas e do desencanto presentes nos textos de Moraes desta fase – especialmente antes da Lei da Anistia¹⁵⁷ – decorrem da situação política do país, ainda sob a ditadura, por outro é fato que no conjunto dos textos do crítico não é possível perceber um interesse continuado e profundo pelo tema das relações entre arte e censura¹⁵⁸. No entanto, certamente atento ao problema, dedicou a ele

¹⁵⁷ Sobre Lei da Anistia ver nota 130.

¹⁵⁸ Aproveito para lembrar que não é objetivo desta tese se ocupar da questão específica das influências ou pressões políticas sofridas pela crítica em particular e o sistema de arte no Brasil de modo geral durante a ditadura civil-militar. Sobre o assunto ver:

BULHÕES, Maria Amelia . O estado militar no Brasil: repressão e estímulo às artes plásticas. In: Jornadas de teoria y historia de las artes, 5. Anais. Buenos Aires, 1993, v. 1, p. 206-215.

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro - Artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

GASPARI, Elio. BUARQUE DE HOLLANDA, Heloísa. VENTURA, Zuenir (orgs.). *70/80 - Cultura em trânsito: da repressão à abertura*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

FREITAS, Artur. *Arte e contestação. Uma interpretação relacional das artes plásticas nos anos de chumbo. 1968-1973*. Dissertação de mestrado. Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2003.

SCOVINO, Felipe. Driblando o sistema: um panorama do discurso das artes visuais brasileiras durante a ditadura. 18º Encontro da Anpap (Associação Nacional de

tanto críticas pontuais, quanto alguns ensaios mais extensos.

No texto de 1975 sobre a crise da vanguarda, Moraes chama a atenção para as consequências da promulgação do Ato Institucional nº 5, em 13 de dezembro de 1968, implantando no país “um clima de medo e violência”:

No plano cultural, o AI-5 oficializou a censura prévia, o que iria repercutir obviamente sobre a produção intelectual e artística. “O AI-5 paralisou tudo: cinema novo, teatro, música, tropicalismo”, afirmava Glauber Rocha, refletindo a situação de quase desespero em que se encontravam os artistas.¹⁵⁹

Desde o final de 1968 até o início da nova década, a arte brasileira viveria momentos “de grande inquietação”, até se estabilizar, “negativamente”, com a autocensura, “numa aceitação passiva do status quo”. O grande problema seria o fato de a vanguarda ter se colocado “em uma posição de marginalidade em relação ao sistema”.

O diagnóstico de Moraes aponta para os seguintes fatores representativos do momento político-cultural a partir da transição para os anos 1970: agravamento sensível do conflito com a censura; surgimento do que ele chama de uma “contra-arte” ou “arte de guerrilha”¹⁶⁰; êxodo crescente de artistas e intelectuais para o exterior.

O seu ensaio mais consistente sobre o tema da censura é “Arte e crítica de arte nos tribunais militares”, escrito em 1978, em que lamenta a existência

Pesquisadores em Artes Plásticas). Transversalidades nas Artes Visuais. 21 a 26 de setembro de 2009, Salvador (BA). Disponível em:

http://www.anpap.org.br/anais/2009/pdf/chtca/felipe_scovino_gomes_lima.pdf. Acesso: 10 fev. 2017.

NAPOLITANO, Marcos. *Coração civil: arte, resistência e lutas culturais durante o regime militar brasileiro (1964-1980)*. Livre-docência. FFLCH-USP. São Paulo, 2011.

CALIRMAN, Claudia. *Arte brasileira na ditadura militar: Antonio Manuel, Artur Barrio e Cildo Meireles*. Rio de Janeiro: Reptil, 2013.

Sobre o processo de abertura política no Brasil ver nota 58.

¹⁵⁹ MORAIS, Frederico. “A crise da vanguarda no Brasil”. In: *Artes plásticas: a crise da hora atual*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975, p. 101.

¹⁶⁰ Sobre as noções de “contra-arte” ou “arte de guerrilha” ver nota 62.

de “condições objetivas e subjetivas que impedem o livre exercício da criatividade artística no país”, citando, como exemplos de fatos que tem repercutido negativamente na criação plástica brasileira: a censura e a autocensura, “o fechamento de várias exposições de 1967 para cá” e a ausência de estímulos à arte experimental por parte dos museus e galerias de arte.

Nossos melhores artistas continuam ativos, mas nem sempre sua produção chega ao público, entre outras razões porque, devido ao clima de indecisões e ameaças, preferem se recolher. E o resultado é que nossa arte encontra-se também recolhida e tolhida. (...) Como diz Suzanne Langer, “a educação artística é a educação do sentimento e uma sociedade que dela descuida entrega-se à emoção informe, favorece a corrupção do sentimento”.¹⁶¹

A conclusão do ensaio se dá em tom de contestação, afirmando que “corromper os sentimentos é o que fazem todos os regimes ditatoriais, os regimes de exceção, sejam eles de direita ou de esquerda”, e convoca a uma defesa da arte e da sensibilidade, pois “educar os sentimentos é lutar contra o fascismo”. Não parece ser por acaso que Moraes não o tenha publicado na íntegra naquele momento, ainda sob o regime militar, mas quase vinte anos depois.

Arte latino-americana como saída para a crise da vanguarda

No ano de 1976 começa a se manifestar na crítica de Moraes um interesse que irá perdurar com regularidade até o fim da década: a arte latino-americana. Lembro que não é objetivo desta tese analisar detidamente esse

¹⁶¹ MORAIS, Frederico. “Arte e crítica de arte nos tribunais militares” [1978]. In: SEFFRIN, Silvana (org.), *op. cit.*, p. 17-25.

O texto permaneceu inédito até 1997, quando integrou uma coletânea publicada por ocasião da I Bienal do Mercosul, que tinha Moraes como curador geral. REVISTA Continente Sul Sur. Arte latino-americana: manifestos, documentos e textos de época. Instituto Estadual do Livro, Porto Alegre, n. 6, nov. 1997.

Suzanne Langer (1895-1985), filósofa norte-americana a que Moraes se refere, foi uma especialista em filosofia da arte, seguidora de Ernest Cassirer (1874-1945). Sua obra mais conhecida é *Filosofia em nova chave* (1942).

aspecto de sua produção, por si só complexo e merecedor de um estudo próprio. No entanto irei destacar alguns pensamentos do autor produzidos nesse contexto, pois são úteis para a análise dos demais temas que concernem a este estudo. Especialmente porque o desencanto generalizado que marca esta fase de transição acaba por também contaminar suas aproximações ao tema da latinidade na arte. Vejamos o seguinte trecho de “América Latina e a crise da vanguarda”:

Não é o colunista que inventa os acontecimentos. Ele apenas procura acompanhá-los e dar sua opinião. Se a cada domingo, no roteiro da semana, lamento a ausência de boas exposições, é porque o marasmo tem sido a tônica da temporada de 78. Se por outro lado, nos últimos dois anos, tenho falado com frequência da América Latina é porque ela está na moda, entre nós. Afinal desde que o Grupo de los Treze, de Buenos Aires, logrou obter, pela primeira vez, o grande prêmio da Bienal de São Paulo, a América Latina tem estado na crista dos acontecimentos.¹⁶²

Para Moraes, o interesse pela produção dos latinos, tanto no Brasil como na Europa e Estados Unidos, seria mais um modismo, fenômeno passageiro que ele vê como consequência de interesses de mercado, mas também um reflexo do que ele chama neste mesmo texto de “arrefecimento da vanguarda”:

A redescoberta da América Latina principalmente pelos críticos de diferentes gerações e pontos de vista coincide com o arrefecimento que se nota na atividade da vanguarda no plano internacional. Porém, se a crítica europeia, na maioria dos casos, limita-se a constatar e lamentar a ausência de novidades e de novos caminhos (Pierre Restany, Tommazo Trini); ou contrariamente rejubila-se pelo fato de que “finalmente nada de novo acontece” (Achille Bonito Oliva) (...); a crítica latino-americana, pelo contrário, vê a crise da vanguarda como uma situação irreversível. Daí a veemência com que tem condenado os descaminhos da vanguarda dos anos 60 para cá (...).¹⁶³

¹⁶² MORAIS, Frederico. América Latina e a crise da vanguarda. *O Globo*, Rio de Janeiro, 1 set. 1978.

¹⁶³ Idem.

O crítico convoca então seus pares na América Latina e suas respectivas posições sobre os “descaminhos da vanguarda”: de Marta Traba (1930-1983) resgata a preocupação com “o terrorismo das vanguardas no vazio”; Ida Prampolini (1925) pede atenção ao “perigo que representa para nós a adoção do irracionalismo Dada”, enquanto Ferreira Gullar (1930-2016) avalia que, “passado o tempo da grande badalação e do show, volta a reinar a calma”; e por fim Mário Pedrosa, mais duro, considera o momento como de “regressão patética sem retorno: decadência”.¹⁶⁴

No entanto Morais via a “ausência de novidades”, a “sensação de crise” como uma possibilidade para uma “reflexão mais atenta” em direção à própria produção brasileira e latina, fazendo ressalvas a uma postura condescendente em relação à vanguarda:

(...) é preciso estar alerta para os subprodutos dessa atitude: a valorização de tendências ou estéticas regionais decididamente superadas diante da nova realidade política e social do continente, ou a valorização de artistas ditos “progressistas”, mas de produção medíocre, como vem ocorrendo no Brasil.¹⁶⁵

¹⁶⁴ Idem. Morais não faz referência à origem das citações elencadas.

Marta Traba, crítica colombiana de origem argentina, cria o epíteto “terrorismo das vanguardas” durante sua apresentação no Simpósio sobre Arte e Literatura da Universidade do Texas, em Austin, 1975. Sua posição sobre o que considerava uma postura subalterna dos artistas latinos em relação à arte norte-americana pode ser compreendida em: TRABA, Marta. *Duas décadas vulneráveis nas artes plásticas latino-americanas, 1950-1970*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977. Publicado originalmente pela Siglo Veintiuno Editores em 1973.

O comentário da crítica mexicana Ida Prampolini se encontra no seguinte artigo de periódico: PONTUAL, Roberto. Encontro de Caracas (II). Em busca da identidade esquecida. *Jornal do Brasil. Caderno B*, Rio de Janeiro, 15 jul. 1978.

No caso de Mário Pedrosa, o trecho completo é o seguinte: “O ciclo da pretensa revolução fecha-se sobre si mesmo. E o que resulta é uma regressão patética ‘sem retorno: decadência [...] Chegam ao *cul de sac* perfeito. Entretanto, abaixo da linha do hemisfério saturado de riqueza, de progresso e de cultura, germina a vida. Uma arte nova ameaça brotar”. PEDROSA, Mário. “Discurso aos tupiniquins ou nambás”. Redigido em Paris em outubro de 1975. In: *Versus*, n. 4, 1976. Republicado em ARANTES, Otilia (org.). *Política das artes*. São Paulo: EDUSP, 1995, p.340.

Não localizei, durante a pesquisa, referência à frase de Ferreira Gullar.

¹⁶⁵ Idem.

Segundo Moraes, a alternativa para o “beco sem saída” da vanguarda internacional estaria, justamente, na América Latina.¹⁶⁶

O referido texto do crítico deixa transparecer, mais uma vez, certo ressentimento com a vanguarda, comum nesta sua fase de transição – em que termos como “marasmo” e “tédio” voltarão a ser usados por ele, mais de uma vez, para se referir ao estado da arte brasileira de então.

O tema da identidade latino-americana, e o papel do Brasil nessa discussão, começam a perder força a partir do final da década de 1970, devido em grande parte a dois motivos. Primeiro, o trágico incêndio no MAM-RJ, na noite do dia 8 de julho de 1978, onde se perderam 200 obras da exposição “Arte Agora III, América Latina: Geometria Sensível”.¹⁶⁷ E a seguir a duramente criticada I Bienal Latino-Americana de São Paulo, com seu polêmico tema “Mitos e magia”, no final do mesmo ano – projeto que, por decisão da Fundação Bienal de São Paulo, não teve continuidade.

O interesse de Moraes pelo assunto também arrefeceu, e ele só voltaria

¹⁶⁶ O ensaio de Moraes foi duramente contestado por Aracy Amaral, curadora da I Bienal Latino-Americana, em 1978, que chegou a sugerir que a tese sobre o “arrefecimento da vanguarda” pertenceria originalmente ao crítico peruano Juan Acha. Em texto publicado no contexto das polêmicas envolvendo a I Bienal Latino-Americana de 1978, Amaral faz uma menção direta a Frederico Moraes, sugerindo inclusive que ele teria se apropriado de ideias de outro crítico sem lhe dar crédito:

“E a América Latina não está ‘na moda’ como quer incorretamente ver Frederico Moraes, só porque o Grupo dos Treze, de Buenos Aires, ganhou o prêmio da última Bienal (ou talvez isso se refira à reação que ele vive no Rio de Janeiro, mas não corresponde ao interesse pela América Latina nos últimos cinco anos, sobretudo, em vários pontos do continente). Inclusive no texto desse crítico (*O Globo*, “América Latina e a crise da vanguarda”, 1 set. 78) a tese de que o ‘arrefecimento que se nota na atividade da vanguarda no plano internacional’ seria coincidente com este atual interesse pela América Latina, é tese de Juan Acha, crítico peruano que exatamente sobre esse tema realizou uma palestra em São Paulo por ocasião da abertura da Bienal de 75 na FAAP, à qual, se não me falha a memória, também esteve presente o crítico do Rio. E isso de que a alternativa para este ‘beco sem saída’ da vanguarda internacional estaria aqui na América Latina me parece pura imaginação de Frederico Moraes.

AMARAL, Aracy. “O regional e o universal na arte: por que o temor pelo latino-americanismo?”. *O Estado de S. Paulo, Suplemento Cultural*. São Paulo, 8 out. 1978.

¹⁶⁷ Incluindo 80 pinturas da fase construtiva do uruguaio Joaquín Torres-Garcia, além de cerca de mil peças do acervo do museu, incluindo duas telas de Picasso e duas de Miró. No exterior o prestígio do Brasil na área museológica foi severamente abalado, e apenas a partir dos anos 1990 as instituições internacionais voltariam a confiar no país para abrigar exposições de grande porte.

ao problema esporadicamente, por ocasião de alguma mostra retrospectiva temática¹⁶⁸, até abandoná-lo na década de 1980, paralelamente ao seu processo de institucionalização pelo sistema brasileiro de arte.¹⁶⁹

*

No final da década de 1970, as dúvidas e o sentimento de desencanto de Moraes com a vanguarda atingem o seu ápice. O ensaio “Arte brasileira, anos 70: o fim da vanguarda?”, publicado em 1979, é sintomático desse clima de fechamento de um ciclo, de uma etapa que dava a sensação de se encerrar¹⁷⁰.

¹⁶⁸ Este é o caso de: MORAIS, Frederico. América Latina no MAC: a busca da identidade cultural. *O Globo*, Rio de Janeiro, 2 abr. 1985.

¹⁶⁹ É importante destacar que no ano de 1997 Frederico Moraes seria curador da Bienal do Mercosul, em sua edição de estréia, trabalhando com o tema genérico da América Latina como território geográfico, político e cultural. Não irei analisar este momento de seu percurso. No entanto lembro que ele não deixa de revelar interesse para as demais preocupações centrais desta tese, uma vez que, no contexto da exposição, ao buscar uma definição do que seria uma “arte latino-americana”, o crítico é levado a tentar circunscrever, também, uma “arte brasileira”. Isso fica claro, por exemplo, quando considera que “do encontro do que vem de fora com a realidade interna do país que teremos uma cultura brasileira forte e independente”. MORAIS, Frederico. “Arte brasileira: lo de afuera, lo de adentro”. In: CATÁLOGO DA I BIENAL DE ARTES VISUAIS DO MERCOSUL. Porto Alegre: Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 1997.

¹⁷⁰ A noção de crise da vanguarda, no Brasil, se deu simultaneamente a questionamentos sobre a noção de “arte brasileira”, como fica claro no conhecido texto de José Resende e Ronaldo Brito, “Mamãe Belas-Artes”, de 1977, sob o item “Arte brasileira: um compromisso e seus sintomas histéricos”:

“Um ponto específico que gostaríamos de tocar agora é o da Arte Brasileira, sintagma que pretende ter uma inscrição crítica e renovadora em nosso meio de arte. De início é necessário por a nu a demanda ideológica desse sintagma, a sua reivindicação de naturalidade. Aparentemente nada mais natural do que a solicitação de uma arte pertinente à realidade nacional, que ponha em questão os dados dessa realidade. É claro que a posição Arte Brasileira não significa apenas isto. Na verdade, como toda ideologia de produção, ela implica compromissos com determinados esquemas de mercado, e mais ainda, pressupõe um projeto cultural amplo em função do qual opera, com ou sem consciência, não importa. Isso para deixar explícito que não vamos discutir o problema abstrato de uma arte brasileira, mas uma posição concreta que exprime uma preocupação nacionalista.

“É o seguinte: enquanto se discute a questão Arte Brasileira não se discute a questão da transformação das linguagens; enquanto não se discutir a questão da transformação das linguagens, não se discute a questão da transformação do meio de arte brasileiro. Desse modo, a questão Arte Brasileira vai surgir como álibi, como compromisso para não se discutir o espaço da contemporaneidade. Em sua

O que foi agravado pela fatalidade do já referido incêndio do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Essa tragédia causou grande impacto no ambiente cultural brasileiro, particularmente no meio carioca, como atesta o seguinte trecho escrito pelo crítico em seu balanço da década:

O incêndio do Museu de Arte Moderna do Rio, como símbolo maior da maneira irresponsável como são administradas as coisas culturais no Brasil, o declínio da Bienal de São Paulo, este ano agravado com o cancelamento da realização do Congresso Internacional de Críticos de Arte completam o trabalho de erosão realizado pela censura, comprometendo seriamente a imagem do Brasil no exterior, tendo como consequência um crescente isolamento de nosso país, excluído dos grandes circuitos internacionais de exposições. O incêndio do MAM, afora outros efeitos nefastos, atingiu principalmente a produção dita experimental ou de vanguarda, já devidamente marginalizada pelo circuito de galerias comerciais e sem ter se estruturado em circuitos alternativos, o universitário, por exemplo. Assim, depois de ter alcançado sua melhor performance em 1975, com a apresentação no MAM de uma

materialidade cultural, por meio de seus esquemas formais, a posição Arte Brasileira vai ter uma inscrição conservadora em nosso meio de arte. (...)

“Como todo compromisso, este vai reaparecer, deslocado, num sintoma histérico: o grito pela união nacional, a ânsia de fazer penetrar o povo nesse domínio tradicionalmente elitista. Um humanismo às vezes patético escorre dessas manifestações tão grandiloquentes quanto defasadas. As ideias de povo, brasilidade, latino-americanidade funcionam nesse contexto como autênticos fetiches, tem o poder mágico de acender a alma e apagar as contradições reais. As pequenas contradições reais que dizem respeito à divisão de classes, monopólio do saber, poderes institucionais e outros detalhes.

“(...) O que se apresenta na posição Arte Brasileira (...) é uma vontade de democracia abstrata, senão delirante, que repousa precisamente sobre o recalque da luta política concreta no campo cultural. Porque escamoteia a base institucional onde se dá essa luta, o contexto que vai definir estrategicamente o peso e o sentido das linguagens em seu confronto atual. O choque das linguagens, eis o que não interessa a essa posição ocupada em erguer o monumento de uma arte em si brasileira. A realidade do trabalho de arte é isolada para longe de qualquer embate cultural possível: afinal, como politizar as relações entre o trabalho de arte e essa totalidade platônica e intangível que é a nação ou o povo brasileiro, formulação ideológica em nome de quem essa formulação fala?”.

RESENDE, José; BRITO, Ronaldo. “Mamãe Belas-Artes”. In: Arte brasileira contemporânea: Caderno de textos I, Rio de Janeiro, Espaço ABC, Funarte, 1980, p. 29-31. Publicado originalmente em jornal O BEIJO, n. 2, 1977, Rio de Janeiro, Editora Boca.

produção estocada nos anos anteriores, a arte experimental sentiu-se orfã com o incêndio.¹⁷¹

Apesar da desolação pelo episódio, Moraes irá lembrar que a questão é bem mais complexa, pois a vanguarda “vem prolongando sua crise há bastante tempo”, o problema não podendo ser limitado à sua “rejeição ou orfandade” e que, “como nas bienais”, não se restringe ao Brasil, mas é internacional.

Antecipando a noção do chamado retorno à pintura da década seguinte, o crítico irá remeter à associação entre o fato de a vanguarda ter acabado e, como consequência, ter se apresentado aos artistas a chance de estarem “livres para fazer o que bem entendem”:

Para alguns artistas, a sensação é quase de alívio: a vanguarda acabou. Libertos da camisa de força da vanguarda, que os obrigava a estar sempre na linha de frente, na guerra diária da arte, e que nos anos 60 transformou-se em autêntica guerrilha artística, sentem-se, hoje, livres para fazer o que bem entendem, por exemplo, pintar e desenhar. E redescobrem, com indisfarçável alegria, a importância do gesto, da cor e do traço e sentem outra vez o prazer de realizar um trabalho simples, direto, comunicativo e, naturalmente, mais modesto em seus objetivos, mas quem sabe, socialmente mais eficaz, e menos egocêntrico no seu conteúdo.¹⁷²

A seguir Moraes irá estabelecer um contraponto ao que ele chama de “alívio” pelo fim da pressão para “estar sempre na linha de frente”. Se para alguns artistas este ocaso da vanguarda representou uma espécie de libertação, para outros trouxe “um clima de desamparo e solidão, e mesmo de frustração e desespero: o sonho acabou”.

Como resposta ao dilema, irá oferecer duas das alternativas comuns que se apresentavam aos artistas da época: “retroceder”, voltando aos modos de fazer e atuar pré-vanguarda, ou fazer “a revisão” e se adaptar à “nova realidade do país”, no caso o regime ditatorial e a censura às artes. Em sua

¹⁷¹ MORAIS, Frederico. Arte brasileira, anos 70: o fim da vanguarda? In: *Módulo*, Rio de Janeiro, set. 1979, p. 50-60. Grifos meus.

¹⁷² Idem.

reflexão sobre o problema, irá, mais uma vez, valer-se de uma tentativa de atualização de ideias lançadas, na década de 1940, por Mário de Andrade:

O que fazer? Retroceder, começando tudo de novo por caminhos quiçá mais tradicionais, ou avaliar criticamente a contribuição da vanguarda ao desenvolvimento da arte brasileira e, feita a revisão, propor alternativas para seu trabalho mais condizentes com a nova realidade do país? Em sua famosa conferência de 1942 sobre o Movimento Modernista, diz Mário de Andrade: “deveríamos ter inundado a caducidade utilitária do nosso discurso de maior angústia do tempo, de maior revolta contra a vida como está”. Lamentando que os modernistas não promoveram o melhoramento político e social do homem, conclui com este apelo à participação: “Façam ou se recusem a fazer arte, ciência, ofícios. Mas não fiquem apenas nisto, espões da vida, camuflados em técnicos da vida, espionando a multidão passar. Marchem com as multidões”.¹⁷³

No contexto da produção crítica de Moraes nesta fase de transição, essa convocação a marchar “com as multidões”, feita pelo escritor paulista em 1942¹⁷⁴, parece deslocada, anacrônica, neste momento de reavaliação da vanguarda, e no qual o crítico se mostra melancólico e sem esperanças:

Esta autocrítica de Mário de Andrade assume, neste momento, um caráter quase profético. Porque a eficácia das vanguardas esbarra sempre diante dos fatos concretos. Como falar em “barricada sandinista” a propósito de uma “instalação” no Café des Arts do Hotel Meridién, se nas ruas o povo em passeata pede a anistia geral, ampla e irrestrita, se nas cadeias os presos políticos correm risco de vida com sua greve de fome (...)?¹⁷⁵

¹⁷³ Idem. No Capítulo 3 desta tese irei abordar mais detidamente o uso, pela crítica de Frederico Moraes, de ideias de Mário de Andrade.

¹⁷⁴ Ver: ANDRADE, Mário de. *O Movimento Modernista*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1942.

¹⁷⁵ MORAIS, Frederico. Arte brasileira, anos 70: o fim da vanguarda? In: *Módulo*, Rio de Janeiro, set. 1979, p. 50-60. A instalação a que o crítico se refere se chamava *Ovos de vento* e havia sido concebida por Lygia Pape. Ela e Hélio Oiticica (com o ambiente penetrável *Rijanviera*) produziram obras novas para a inauguração de um espaço de exposições no Rio, o Café des Arts do Hotel Meridién, aberto no dia 2 de julho de 1979. “Novo ponto de encontro do artista carioca”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 1 jul. 1979.

Gostaria de chamar a atenção para o fato de *Arte brasileira, anos 70: o fim da vanguarda?* ter sido publicado em setembro de 1979, ou seja no mês seguinte à promulgação, no Brasil, da Lei da Anistia¹⁷⁶. Deve portanto a isso, em parte, o tom mais otimista adotado pelo crítico em alguns momentos, mas especialmente na conclusão, como mostro a seguir:

Na previsão de filósofos e intelectuais de importância como Marcuse e Octavio Paz, diferentemente do que se pode imaginar, o papel da arte tende a crescer nas sociedades futuras. Marcuse deixa como herança de seu pensamento revolucionário a dimensão estética: “Ao mundo mergulhado em coisas prosaicas é preciso dar novamente uma dimensão estética (...), a única capaz de galvanizar um mundo ávido de pensar, amar e admirar e que só é decepcionante para aqueles de quem foram tirados os meios de fazer isto”. Porque não imaginar que isto também ocorrerá no Brasil, que tanto quanto a anistia, a volta da plenitude democrática, a arte será um instrumento de liberação e pacificação dos espíritos, de comunhão e de não violência.¹⁷⁷

De par com o sentimento de desencanto com a arte de vanguarda, os termos “revisão” e “balanço” serão bastante usados por Frederico Moraes nessa fase, com o objetivo analítico de buscar uma compreensão mais precisa do que se passou – mas ainda deixando transparecer certa surpresa.

Em *Balanços e equívocos: nova revisão dos anos 70* (1980), ele lembra que, em sua coluna periódica na imprensa, tem procurado “questionar a própria noção de vanguarda e a eficácia de um certo experimentalismo em arte, quase sempre vazio e ocioso”; e chama ainda a atenção para o fato de que passada a “euforia do novo”, muitos críticos respiraram aliviados, “mesmo aqueles mais engajados na defesa da vanguarda”¹⁷⁸.

Observa ainda que está em curso um “desprestígio das artes plásticas”, pois segundo ele “parcela considerável do mercado de arte preocupa-se apenas em disseminar a praga dos leilões, quando os artistas não conseguem

¹⁷⁶ Sobre a Lei da Anistia ver nota 130.

¹⁷⁷ MORAIS, Frederico. *Arte brasileira, anos 70: o fim da vanguarda?* In: *Módulo*, Rio de Janeiro, set. 1979, p. 50-60.

¹⁷⁸ MORAIS, Frederico. *Balanços e equívocos: nova revisão dos anos 70*. Rio de Janeiro, *O Globo*, 4 jan. 1980.

se organizar como classe”¹⁷⁹.

Balanços e equívocos é também testemunha do esmorecimento em seu ímpeto renovador. Moraes propõe uma retomada do passado recente, particularmente no campo em que havia sido um dos mais destacados pioneiros e promotores, a vanguarda. No percurso, aproveita para atacar o que chama de “poder acadêmico”:

Mas está claro que a “crise da vanguarda”, que seria mais internacional que nacional, está sendo usada como álibi para justificar decisões equivocadas ou mesmo o retorno de tendências ou correntes retrógradas ou acadêmicas, bem como o endeusamento de artistas medíocres. O “poder acadêmico” nunca esteve tão forte.¹⁸⁰

Seu balanço do ano de 1981 não é menos desencantado, mas desta vez a crítica se volta claramente para os “jovens artistas”. Publicado em 8 de janeiro do ano seguinte, *Contra a arte culta. A liderança dos ‘velhos’. O público de volta*, faz considerações sobre a ausência dos “jovens” no circuito, em um ano dominado por nomes maduros e consolidados. Abaixo do subtítulo *Velhos lideram*, escreve:

Num país em que os gênios morrem aos 42 anos (Hélio Oiticica, Glauber Rocha), acompanhando assim a vida média da população, foram os “velhos” que se destacaram em 1981, demonstrando muita garra e juventude, foram eles que disseram as coisas mais ousadas e no momento certo: Mário Pedrosa, Gilberto Freire, Barbosa Lima Sobrinho, Tristão de Athayde.¹⁸¹

A seguir ele elenca artistas que, segundo listas publicadas por ele em *O Globo*, além das revistas *Veja* e *Isto É*, realizaram as melhores exposições do ano anterior, citando Hércules Barsotti (1914-2010), Milton Dacosta (1915-

¹⁷⁹ Idem.

¹⁸⁰ MORAIS, Frederico. “Balanços e equívocos: nova revisão dos anos 70”. Rio de Janeiro, *O Globo*, 4 jan. 1980.

¹⁸¹ MORAIS, Frederico. *Contra a arte culta. A liderança dos “velhos”. O público de volta*. *O Globo*, Rio de Janeiro, 8 jan. 1982.

1988), Sergio Camargo (1930-1990) e Krajcberg (1921), entre outros, todos com mais de 50 anos de idade à época. Menciona também nomes algumas gerações à frente: Antonio Henrique Amaral (1935), João Câmara (1944) e José Resende (1945). E então lança a pergunta:

O que está acontecendo com a arte brasileira? Onde estão os jovens? E as novas propostas? Claro, quando o futuro é incerto e o horizonte pouco claro, o melhor é rever o passado e buscar, nele, lições para o presente. Ou então, a questão é outra: os jovens estão aí, trabalham, apenas sua produção não está circulando, porque mercado e museus não querem correr o risco de apoiá-los. Em parte pode ser isso. Mas pode ser, também, que os jovens não estejam conseguindo pegar o pulso do momento, de sua época, se encontram tão perdidos quanto a arte de hoje, dando voltas em torno dos mesmos e velhos problemas, sem encontrar a saída, numa espécie de autofagia criativa.¹⁸²

Ele irá concluir o texto atacando, mais uma vez, o que considera um “hermetismo” presente em parte da arte produzida no Brasil

Ou talvez eles tenham percebido que o hermetismo de suas propostas não levando a nada, ao contrário, afastou o público de suas exposições. Chega de frieza, distanciamento, intelectualismo exacerbado, chega de tautologias, de arte sobre arte.¹⁸³

Ao colocar no mesmo plano o que chama, neste texto, de “arte culta, distanciada e fria” e “os vanguardismo oficiais”, vai ao encontro de uma crítica corrente naquele início da década de 1980: a de que a vanguarda da década anterior havia se intelectualizado em excesso, fechada sobre si mesma, o que contribuiu para o “afastamento do público”.

Morais parece ter captado esta sensação de esgotamento, tanto na produção quanto na crítica, e no ano seguinte investiria sua energia em duas ações que, decididamente, se afastavam tanto de uma ideia de vanguarda como da geração com ela identificada: um projeto de livro e exposição sobre os “pintores proletários” no Rio dos anos 1930 e 1940 (Núcleo Bernardelli, de

¹⁸² Idem.

¹⁸³ Idem.

que trato no capítulo seguinte); e uma mostra coletiva em torno da “redescoberta da cor” pelos artistas brasileiros, em nome de uma pintura “liberta e emotiva” (batizada “Entre a mancha e a figura”¹⁸⁴, ocorrida no MAM-RJ em setembro de 1982).

¹⁸⁴ Moraes considera que a mostra “Entre a mancha e a figura”, concebida por ele, foi precursora de “Como vai você, Geração 80?” (Parque Lage, 1984). Ver notas 202 e 431.

O Rio pré-vanguarda e a tese da “interiorização” da arte moderna brasileira

No final de 1981, durante o simpósio “Metropolização das artes visuais no Brasil”, no contexto do II Encontro Nacional de Críticos de Arte, em Recife, Moraes realiza uma conferência que sinaliza tanto uma posição clara em relação às “linguagens internacionais”, como antecipa um movimento que marcaria o segundo momento em sua crítica: seu interesse pela produção artística e a história da arte no Rio de Janeiro anteriores às décadas de 1950 e 1960, ou seja, a arte produzida no Rio de Janeiro antes dos movimentos renovadores do concretismo, neoconcretismo e vanguarda.

Sob sua curadoria, a já mencionada exposição do Núcleo Bernardelli é inaugurada em 19 de abril de 1982, na Acervo, galeria comercial no Rio de Janeiro. No dia 17 de maio, encerramento da mostra, acontece o lançamento de *Núcleo Bernardelli - Arte brasileira nos anos 1930 e 1940*, livro em que defende a tese da “interiorização” da arte moderna a partir da então capital.

Em 1984 Moraes dá início à ambiciosa série batizada “Ciclo de exposições sobre arte no Rio de Janeiro”, que dura até 1987, na Galeria Banerj.¹⁸⁵

Sua palestra no simpósio de Recife, publicada em 1983 na *Revista Crítica de Arte*, da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA), oferece pela primeira vez indícios claros que sinalizam essa mudança de rumos em seu pensamento crítico.

Nessa comunicação, Moraes sugere, como saída para o que ele considerava um impasse da arte brasileira no momento, um afastamento do que chamava de “arte internacional”. Em oposição a um processo “universalizante”, propunha a busca por uma identidade própria:

Como as linguagens internacionais, forjadas ou intensificadas nas bienais, trienais ou quadrienais e outras

¹⁸⁵ Ambas iniciativas (Núcleo Bernardelli e Galeria Banerj) são abordadas no Cap. 3.

mostras esparsas atuam sobre as culturas nacionais, especialmente aquelas de países ou continentes periféricos, como o Brasil e a América Latina?

Para responder a essa questão, é preciso ver como atua o próprio circuito da arte entre nós. O problema está em localizar, dentro do país, os intermediários dessa cultura dominante, quais seus agentes, veículos ou canais de divulgação, quais são as estruturas e estratégias de ação; exposições, bolsas de estudo, prêmios de viagem ao exterior, revistas, bienais, crítica de arte, etc.¹⁸⁶

Em geral colocado de maneira tímida, este é um dos raros textos do autor em que ele explicita com mais objetividade o argumento segundo o qual as “línguas internacionais” seriam prejudiciais a uma “cultura local”:

Numa primeira etapa, é preciso localizar a origem e significado dessas línguas internacionais e, em seguida, saber como são usadas dentro das nações periféricas e independentes, para então localizar como elas anulam ou impedem o surgimento de outras tendências vinculadas às raízes nacionais e às necessidades das culturais locais. A esse respeito, creio ser possível usar o conceito de Gunnar Myrdal (“Teoria Econômica e regiões subdesenvolvidas”) no campo da arte: as desigualdades internacionais têm sua exata correspondência nas desigualdades regionais, ou melhor, elas acentuam as desigualdades regionais.¹⁸⁷

De acordo com a perspectiva de Moraes, a Bienal de São Paulo diluía, “com atraso”, as exposições internacionais, funcionando a reboque das bienais europeias. E o Rio de Janeiro e São Paulo, “tal como Nova York ou Paris”, pretendiam “colonizar o grande vazio brasileiro”.

Fica, portanto, mais evidente sua posição sobre as relações de poder internas ao sistema brasileiro de arte, em analogia com a geopolítica internacional e o modelo das “grandes exposições”, que teriam o poder de impulsionar “tendências mundiais”:

¹⁸⁶ MORAIS, Frederico. “O Núcleo Bernardelli e a interiorização da arte brasileira”. Rio de Janeiro, ABCA, *Revista Crítica de Arte. Metropolização das artes no Brasil*, n. 5, 1983, p. 45-52. A edição reúne os artigos apresentados no simpósio “Metropolização das artes visuais no Brasil”, do II Encontro Nacional de Críticos de Arte, Recife, 1981.

¹⁸⁷ Idem.

É sabido que à época colonial, na América Latina, o Barroco serviu ao “conquistador” como instrumento de dominação política e espiritual. Ou melhor, para o indígena, para o crioulo, ou mulato, a pintura barroca chegou a determinar o seu próprio modo de perceber o mundo. Naqueles tempos, o colonizador português ou espanhol mandava o artesão, os modelos e, às vezes, até a matéria prima, impedindo o nativo de descobrir ou criar seus próprios caminhos.¹⁸⁸

As grandes exposições internacionais funcionariam da mesma forma, como “postos avançados de colonização cultural”. E, “de conluio com as multinacionais do mercado de arte”, determinariam o nascimento e obsolescência das tendências mundiais, valorizando ou minimizando as “mitologias individuais”, decretando “a vida ou morte dos suportes e mídias”, e por fim impondo os temas e seus modos de representação.

Como essas bienais são europeias e sofrem pressão do mercado europeu e norte-americano, as tendências vigentes na arte são europeias e norte-americanas. Como lembra Michel Ragon, os fluxos e refluxos da vanguarda acompanham os fluxos e refluxos do dólar e do marco. Em todas as épocas as tendências internacionais foram ditadas pelos países ricos ou metrópoles culturais e, dentro dos países, regra geral, pelas capitais.¹⁸⁹

Para Morais, deve ser “no interior mesmo dos países que estimularam este internacionalismo” que seria necessário um processo de autocrítica.

A seguir, convoca o pensamento da crítica francesa Catherine Millet, editora da revista *Art Presse*, para defender a presença das “expressões nacionais ou raciais”, argumentando que elas seriam necessárias também para o “desenvolvimento da arte internacional”:

Catherine Millet, no catálogo da penúltima bienal de Paris (1978), observa que como consequência da internacionalização dos estilos de Los Angeles e Belgrado, “produz-se hoje a mesma ‘arte conceitual’ à base de Kodakolor que não deixa qualquer chance à cor local”. Ou

¹⁸⁸ Idem.

¹⁸⁹ Idem.

seja, verifica-se hoje “um academismo da vanguarda internacional”. Pergunta Milliet: “Se a internacionalização tem como efeito essencial aplainar as contradições, quais podem ser as consequências para a transformação e renovação das formas artísticas?”; e responde, ela mesma: “Os grandes momentos da arte moderna nasceram do choque do encontro com uma expressão totalmente estrangeira”. As expressões nacionais ou raciais são fundamentais ao próprio desenvolvimento da arte internacional. A arte negra foi fundamental ao Cubismo.¹⁹⁰

Morais conclui esse tópico defendendo que a “questão regional” não é um problema que se limitaria aos países considerados periféricos, mas também às “grandes nações”, em busca de afirmar suas “diferenças nacionais”:

Em recente viagem por alguns países europeus, pude constatar que, em meio à sensação incômoda de que a internacionalização da arte teve como consequência uma espécie de achatamento criador, italianos, alemães e franceses buscam, desesperados, sua própria identidade, querem afirmar suas diferenças nacionais. Mostras exaustivas e enciclopédicas como as que foram realizadas neste ano [1981] em Paris (“Lês Realismes”, “Paris-Paris”, “Identité Italienne”, todas no Centro Pompidou, e “Art Allemagne Aujord’hui”, no Museu de Arte Moderna de Paris) colocaram de forma dramática a questão da busca da identidade nacional.

Conclusão: a questão regional não é uma discussão menor ou apenas vinculada a complexos de inferioridade de brasileiros ou latino-americanos. É uma questão vital, cuja discussão interessa também às grandes nações.¹⁹¹

Ou seja, o que em grande parte sustenta a opção de Frederico Moraes por rever seu posicionamento centralizador (voltado para a arte produzida no Rio de Janeiro) é a cena internacional do final dos anos 1970 e início dos 1980, a qual reage, muitas vezes de maneira conservadora, ao internacionalismo. De todo modo, ele se sentirá livre para abraçar sem culpa esse pensamento, mesmo tendo sido, no passado recente, um paladino do experimentalismo e da vanguarda.

¹⁹⁰ Idem.

¹⁹¹ Idem.

No contexto de sua argumentação sobre as tensões entre uma arte internacional, de um lado, e a opção pela “identidade nacional”, de outro, o crítico se refere ainda à necessidade de uma agenda que só viria a entrar de fato no debate cultural brasileiro a partir dos anos 2000: as minorias.

Da mesma maneira, não é uma questão isolada de várias outras igualmente graves ou urgentes. Há hoje, em todo o mundo, uma expectativa quase unânime de que a década de 1980 virá aprofundar o debate em torno das minorias e dos grupos marginalizados dentro de cada sociedade, a brasileira, inclusive.

Importa, hoje, discutir as questões concretas e particulares que nos afligem, como indivíduos e sociedade: minha cor, meu corpo, meu sexo, minha origem racial, e também a minha região, a minha cidade, a comunidade do meu bairro. Política do corpo, a delimitação das terras indígenas, ecologia, direitos dos consumidores, as questões do negro e da base, tudo isso é parte de um mesmo debate.¹⁹²

No parágrafo a seguir Morais evidencia onde pretendia chegar com seu encadeamento de ideias: a genealogia do modernismo no Brasil, e o que chama de seu “deslocamento” para o Rio de Janeiro, tema que ganharia protagonismo no projeto do Núcleo Bernardelli, na série de mostras da Galeria Banerj e em muitos de seus textos a partir de então.

No que diz respeito às artes plásticas, não se trata de um regionalismo temático, que, entretanto, não se exclui, mas de uma atuação na região ou, ainda, de uma descentralização e interiorização da arte brasileira.

¹⁹² Idem. As minorias a que se refere o crítico seriam nomeadas no ano seguinte, 1982, na proposta de recuperação do MAM-RJ apresentada por ele:

“Em relação a essa década de 80, vencida a neurose da vanguarda, da novidade a qualquer preço, as grandes questões serão aquelas das minorias – negros, índios, homossexuais, mulheres, loucos, presos, exilados, enfim, todos os humilhados e oprimidos, aqui e lá fora. E também as questões regionais – a nível nacional e continental, inclusive, a ênfase na província. Queremos viver concretamente nossos problemas – nossa cor, nossa sexualidade, nossa loucura, nossa opressão, nossa região ou província, nosso continente. Os museus terão de entrar no debate ou ficarão definitivamente por fora”.

SUGESTÕES PARA UMA PROGRAMAÇÃO DE EMERGÊNCIA NO MAM. Frederico Morais. Rio de Janeiro, MAM-RJ, 1982, p. 5.

(...) Depois da festa de 1922, ocorrida em São Paulo, o Modernismo transferiu-se, nos anos 1930, para o Rio de Janeiro, de onde expandiu-se para todo o país, sedimentando-se nos anos 1940/1950 nas capitais regionais: Belo Horizonte, Recife, Salvador, Fortaleza, Porto Alegre, Curitiba, Florianópolis.¹⁹³

O texto sistematiza a tese que ele seguiria defendendo ao longo de sua produção, até a maturidade: um modernismo de fato, mais modesto e “proletário”, foi implantado no Rio de Janeiro nos anos 1930, e dali se expandiu para o restante do Brasil¹⁹⁴.

Em oposição à vida frugal dos modernistas da Semana de 1922 e sua busca pelas “modas vanguardistas” europeias, o crítico destaca uma ética do trabalho e do fazer, de par com o interesse pelas particularidades da paisagem brasileira, elementos tão bem representados pelo estoicismo do Bernardelli – e que encontrariam eco, nos anos 1950, em iniciativas como o Ateliê Coletivo, em Recife (PE), e o Clube de Gravura de Porto Alegre (RS).

Sobre esse último, em seu ensaio Moraes toma emprestada uma colocação do artista Glauco Rodrigues (1929-2004), um dos fundadores do grupo: “De Porto Alegre partíamos para o interior, nessa busca do específico gaúcho. Quanto mais particular, mais universal, quanto mais gaúcho, mais brasileiro”. E endossa a posição do crítico gaúcho Carlos Scarinci (1932-2015), que defendia o emprego das técnicas da gravura na abordagem de uma “temática regional” como parte de um “projeto de arte nacional”.¹⁹⁵

Interesse pela produção “regional”

Como estamos percebendo, suas aproximações a uma ideia de arte brasileira, no início dos anos 1980, também dialogam com a questão do regional. Esse interesse do crítico pelo problema irá, em meados da década, ao encontro da noção, defendida por ele, de que o Rio de Janeiro deveria passar a

¹⁹³ Idem.

¹⁹⁴ Essa tese sobre o modernismo carioca dos anos 1930 seria uma das obsessões do crítico no período seguinte de sua trajetória, como veremos no Capítulo 3 desta tese.

¹⁹⁵ Idem.

se ver como uma região particular do país e, assim como as demais, olhar para seus próprios assuntos e produção, e não mais apenas como a “capital cultural” do Brasil.¹⁹⁶

Praticamente encerradas as discussões em torno da crise da vanguarda, e não havendo então nenhum outro grande debate unificador em evidência no meio de arte brasileiro, é de certa forma esperado que as dúvidas e o desencanto tenham se apossado de Morais.

E nesse contexto parece óbvio que ele passe a olhar para a Europa e se dar conta que seus respectivos circuitos de arte, também em crise, estão em busca das especificidades regionais. É esse movimento que ele tentará replicar no Brasil e no Rio de Janeiro, seja com o Núcleo Bernardelli, seja com o interesse pela produção de artistas como Humberto Espíndola, em Campo Grande (MS), ou Juraci Dórea, em Feira de Santana (BA).

Morais menciona de maneira recorrente a “sensação de crise”. Consequência em parte de um contexto cultural, o do Rio de Janeiro à época, que ele considera pouco estimulante, o crítico passa, pela primeira vez em sua trajetória, a refletir de maneira regular sobre a produção de artistas e circuitos de arte para além do Rio. Até então, só costumava se referir a eles de maneira breve e pontual, ao sabor dos convites que recebia para integrar júris de salões em outras capitais ou cidades do interior.

Um índice decisivo de que Morais estava se voltando para os regionalismos no país, e não mais apenas para o que chamava, no seu período anterior, de “arte carioca”, é o fato de ter dedicado um artigo exclusivo ao tema: *A arte do Centro-Oeste e a posição de Brasília*, publicado em *O Globo* no dia 12 de maio de 1980. Nele, o autor discorre sobre as possibilidades abertas para a arte realizada “fora dos grandes centros”, que ele considera promissoras, reafirmando sua convicção de que a década de 1980

¹⁹⁶ Sobre o entendimento do crítico em relação à, segundo ele, necessidade de o Rio de Janeiro abandonar sua preocupação com as grandes questões nacionais, e passar a se pensar como uma região, voltando-se para seu importante passado cultural, ver: MORAIS, Frederico. Revisão histórica da arte no Rio. In: RIBEIRO, Darcy (org.). *Revista do Brasil. Edição especial. Política cultural no Rio de Janeiro*. Governo do Estado do Rio de Janeiro, 1986, p. 128-131. O tema é abordado ainda no Capítulo 3 desta tese, no item “O Rio que é pioneiro, mas esquece”.

vai dar ênfase não apenas às minorias, no plano cultural e político, (...) mas também às formas regionais de arte, ou melhor, à atividade criadora dos núcleos regionais. Ou seja, a década de 80, ampliando o que já vem ocorrendo nos últimos anos, vai apoiar todas as formas de particularismos – étnicos, estéticos, geográficos etc. –, deixando a cada um, a cada grupo, a cada região, que afirme sua individualidade, depois de tanto tempo de imposição dos mitos universalistas, da padronização de gostos e comportamentos, do predomínio das capitais sobre a província.¹⁹⁷

Morais deixa claro que, em seu entendimento, “o regional”, no Brasil, é representado pelo “Centro-Oeste, o Nordeste, o Norte e o Extremo Sul, ou, no interior dos Estados mais desenvolvidos, certos municípios que começam a ter uma vida cultural própria”¹⁹⁸.

No início do ano seguinte, 1981, coloca em prática seu novo interesse, ao realizar, no MAM-RJ, a curadoria de uma mostra centrada no tema: “Brasil/Cuiabá: pintura cabocla”, para a qual convida artistas nascidos ou radicados na capital mato-grossense: Adir Sodré, Alcides, Benedito Nunes, Dalva, Gervane de Paula, Humberto Espíndola, João Sebastião e Nilson Pimenta.

No texto de apresentação, em um pequeno catálogo em preto e branco, reforça a ideia de que “tudo indica, cada vez mais, que a renovação da arte brasileira virá da província”:

Chegou a vez da província falar e ser ouvida. Saturados da hegemonia do eixo Rio-São Paulo, que reproduz, entre nós, o mesmo esquema de dominação internacional, alguns dos mais expressivos artistas brasileiros decidiram assumir, de vez, sua região. Nela permanecendo, nela buscando sua temática e sua linguagem.

E ao permanecerem, desenvolvendo com a maior liberdade e ousadia seu próprio trabalho criador, servem de estímulo para os novos artistas, tornam-se líderes de sua comunidade, movimentando artisticamente suas regiões com a criação de ateliês, núcleos, espaços alternativos para exposições. Este é o caso de Vera Chaves Barcellos, em Porto Alegre, Lindolf Bell, em Santa Catarina, Amílcar de Castro,

¹⁹⁷ MORAIS, Frederico. A arte do Centro-oeste e a posição de Brasília. Rio de Janeiro, *O Globo*, 12 maio 1980.

¹⁹⁸ Idem.

em Belo Horizonte, Rubem Valentim, em Brasília, João Câmara, em Pernambuco, Raul Córdula, na Paraíba, Sérvulo Esmeraldo, em Fortaleza.¹⁹⁹

Sua projeção se coloca, a seguir, como um diagnóstico e, em certa medida, como uma autocrítica:

Creio, aliás, que esta ativação do processo criador nas diferentes regiões é o fato mais significativo da vida cultural brasileira desde a década passada [*anos 1970*]. Assunto ainda não devidamente analisado. Falou-se muito da ausência de novas tendências, de novos ismos, da crise da vanguarda, do vazio cultural, do êxodo de alguns de nossos artistas, da ação da censura, dando-se pouca atenção, porém, à crescente movimentação das artes plásticas na Província.²⁰⁰

Em ensaio publicado em 1984, por ocasião da mostra da coleção Gilberto Chateaubriand no MAM-SP, sob sua curadoria, adota uma imagem simbólica, a do movimento pendular, que será recorrente em sua próxima fase: “Quando o pêndulo orienta-se para dentro, o que se constata é a década de 1980 aprofundando seu interesse pela província”.²⁰¹

Esse interesse do crítico pela questão do regional no contexto da arte brasileira, da mesma maneira que a preocupação com a latinidade, será abandonado na segunda metade dos 1980, quando tem início e se aprofunda seu processo de institucionalização, como veremos no Capítulo 3.

*

Nos anos finais desta fase de transição, notadamente entre 1982 e 1984, seu sentimento de desencanto com a vanguarda no país passará a se manifestar paralelamente a uma nova e recente manifestação: a adesão à

¹⁹⁹ MORAIS, Frederico. Brasil/Cuiabá: pintura cabocla. Catálogo de exposição. MAM-RJ, 27 de janeiro a 22 de março de 1981.

²⁰⁰ Idem. “Província” aparece com inicial maiúscula no original.

²⁰¹ Importante notar que permanece nele a ideia de que a “província” é constituída apenas por regiões para além de Rio e São Paulo. Como exemplos ele menciona a presença, em Cuiabá, de Humberto Espíndola, Adir Sodré e Gervane de Paula.

MORAIS, Frederico. *Coleção Gilberto Chateaubriand: retrato e autorretrato da arte brasileira*. São Paulo: MAM, 1984.

vertente do “retorno à pintura” e a tendência da “Geração 80”²⁰². Porém será um entusiasmo de curta duração, perdurando apenas pelo tempo em que esta nova agenda se fez presente no circuito e na imprensa cultural do país, ou seja, até o final da década.

A crítica de Moraes será uma das defensoras do mote do “prazer de pintar”, buscando estabelecer relações entre o declínio das vanguardas e o novo momento da arte brasileira. Um conhecido texto seu sobre a, publicado em edição especial da *Revista Módulo*, é exemplar dessa postura:

²⁰² Geração 80 é o termo usado para se referir genericamente a um conjunto heterogêneo de artistas que despontou no início dos anos 1980 e que, via de regra, recusavam o “hermetismo” da década anterior e adotavam a pintura como suporte, em nome de uma maior liberdade para se expressar, “sem amarras”, configurando uma “versão nacional da volta à pintura”, processo que já era percebido nos Estados Unidos, Alemanha, Itália, França e outros países da Europa.

A mostra emblemática do grupo, “Como vai você, Geração 80?”, aconteceu na Escola de Artes Visuais do Parque Lage (EAV-PL), sob curadoria de Marcus Lontra, Paulo Roberto Leal e Sandra Magger, reunindo 123 artistas, a maioria do Rio de Janeiro (ligado à própria EAV-PL), um pequeno grupo de São Paulo (oriundo da faculdade de artes plásticas da FAAP), e um outro nome de fora do eixo Rio-São Paulo. Dentre os artistas que tem seus nomes associados ao evento estão Daniel Senise, Beatriz Milhazes, Cristina Canale, Alex Vallauri, Ana Tavares, Leonilson, Leda Catunda e Sergio Romagnolo.

Sobre o tema, ver: MORAIS, Frederico. *Entre a mancha e a figura*. Rio de Janeiro, MAM-RJ, 1982. AMARAL, Aracy. *Pintura como meio*. São Paulo: MAC-USP, 1983. MORAIS, Frederico. “Gute nacht herr Baselitz ou Hélio Oiticica onde está você?”. *Revista Módulo*. Edição especial. Catálogo oficial da exposição “Como Vai Você, Geração 80?”. Rio de Janeiro, Escola de Artes Visuais do Parque Lage, jul./ago. 1984. CHIARELLI, Tadeu. *Imagens de segunda geração*. São Paulo: MAC-USP, 1987. CHAIMOVICH, Felipe. *2080*. São Paulo: MAM-SP, 2003. FARIAS, Agnaldo (org.). *80/90, modernos, pós-modernos etc.* São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2009.

Frederico Moraes tentará abraçar a ideia de “Geração 80”, porém sem o mesmo senso de ineditismo, e sem alcançar o mesmo sucesso que obteve com a “vanguarda carioca”. De todo modo, é importante destacar em seus textos sobre o assunto uma postura recorrente: o entendimento da nova tendência como algo que teve sua origem e pólo de difusão nacional a partir do Rio de Janeiro. Lembrando também que ele irá reivindicar para si um papel fundamental, pioneiro, no contexto da vertente oitocentista, afirmando que a exposição “Entre a mancha e a figura”, realizada por ele em setembro de 1982, antecipou a noção de “retorno à pintura” no Brasil.

A mostra, que aconteceu no MAM-RJ, reuniu obras de Artur Barrio, Carlos Fajardo, Charles Watson, Claudio Kuperman, Dudi Maia Rosa, Ernesto De Fiori, Flávio de Carvalho, Flávio Shiró, Humberto Espíndola, Iberê Camargo, Granato, Ivan Serpa, Jorge Guinle, José Cláudio, José Roberto Aguilar, Luiz Aquila e Rubens Gerchman.

Diferentemente das vanguardas dos anos 60 (artísticas ou políticas), que sonhavam em colocar a imaginação no poder, que acreditavam ser a arte capaz de transformar o mundo, que se iludiam com as utopias sociais, os jovens artistas de hoje descrêem da política e do futuro. E, na medida em que não estão preocupados com o futuro, investem no presente, no prazer, nos materiais precários, realizam obras que não querem a eternidade dos museus nem a glória póstuma.²⁰³

A maneira como Moraes aborda a noção de “retorno à pintura” na “Geração 80” é representativo não só da maneira como ele se aproxima de uma proposta possível para a arte brasileira do período, mas também do tipo de agenciamento que promove quando decide fomentar uma ideia ou um programa, tal como havia feito com a noção de vanguarda em seu primeiro período (1966-1973), no entanto sem a mesma segurança que exibiu anteriormente.

Nesse caso, além da vitrine que possuía em um dos maiores e mais influentes jornais da época, *O Globo*, o crítico faria um retorno estratégico ao Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, ao assumir o cargo de coordenador de artes plásticas, entre 1982 e 1984. Foi no MAM-RJ que Moraes promoveu a mostra “Entre a Mancha e a Figura” (1982), que considera precursora, no Brasil, da vertente que culminaria com a exposição “Como vai você, Geração 80?”, dois anos depois, no Parque Lage.

O interesse de Moraes pelo “retorno à pintura” foi algo tópico e passageiro, que se dissipou em seu período seguinte (1985-2012). Ele tratou da questão em alguns textos da segunda metade dos 1980, mas sem se aprofundar em suas análises, deixando o problema de lado nos anos 1990.²⁰⁴

*

O fim deste período na trajetória do crítico é marcado pela publicação de *A crise mundial e uma nova ordem estética* (1984), emblemático texto que

²⁰³ MORAIS, Frederico. “*Gute nacht herr Baselitz* ou Hélio Oiticica onde está você?”. *Revista Módulo*. Edição especial. Catálogo oficial da exposição “Como Vai Você, Geração 80?”. Rio de Janeiro, Escola de Artes Visuais do Parque Lage, jul./ago. 1984.

²⁰⁴ Retornou a ele apenas por ocasião de homenagens e mostras comemorativas, caso de BR/80, no Itaú Cultural, em 1991, mas já em registro retrospectivo.

prova, de maneira eloquente, a permanência, até o final desta fase de transição, de seu interesse pelo problema do nacional:

A arte especula sobre o futuro, isto é, sobre o destino do homem – André Malraux definiu-a como “o anti-destino”. (...) O mundo do artista é nebuloso e nevoento, mas a arte funciona como um farol aceso que, no meio da noite, ilumina e descobre novos caminhos. E por um momento tudo parece diáfano e transparente. (...)

Mas o artista para aí, na sua arte. Caberia aos governantes, aos homens públicos, captar a intuição do artista e projetá-la na definição de um projeto de Nação, encará-la como um instrumento útil e necessário. (...) um país com uma imagem ou projeto cultural definidos tem mais presença no contexto universal, um país que tenha seus artistas produzindo com liberdade e ousadia, que tenha um passado cultural, tem mais força para falar e ser ouvido, para vender sua imagem e seus produtos, sejam esses produtos máquinas, serviços ou arte.²⁰⁵

Morais destaca que “uma nação não se faz apenas com grandes projetos na área tecnológica”, mas também com a arte, e que “nenhum país pode prescindir de seus artistas e intelectuais, de um projeto cultural”, de sua memória artística. “A cultura, isto é, seu acervo espiritual, tem valor de lastro, como o ouro, para as Nações”, compara o crítico, apontando para uma aproximação entre a proposta de uma “nova ordem estética” e a necessidade de se definir uma nova ordem econômica.

Ele está então retomando as relações entre economia e cultura, na mesma direção que havia anunciado no início desta fase de transição (ver págs. 68 e 69), baseado nos diálogos com Celso Furtado e Hélio Jaguaribe:

Não podemos, os brasileiros, continuar pagando, eternamente, uma dívida cultural que temos com outras nações. Não podemos continuar *rolando* esta dívida, solicitando novos empréstimos culturais, para pagar o serviço dessa dívida. Continuar rolando esta dívida é prosseguir numa política de diluição cultural, é continuar aceitando, sem qualquer perspectiva de solução imediata, modelos e

²⁰⁵ MORAIS, Frederico. “La crisis mundial y un nuevo orden estetico”. *Plastica Latinoamericana. Revista de la Liga de Arte de San Juan*. San Juan, Puerto Rico, vol. 1, n. 12, set. 1984, p. 39-41. Texto originalmente publicado em espanhol. A versão em português utilizada se encontra no arquivo digital do International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston (ICAA-MFAH) e pode ser encontrada no endereço <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/>. Acesso em 15 mar. 2017.

modismos internacionais, quando poderíamos encontrar aqui mesmo alternativas culturais e artísticas que definam nossa identidade como povo e nação e atendam nossas necessidades internas no plano intelectual e artístico.

O certo é que nessa “economia de trocas simbólicas”, nosso déficit tem sido muito grande, isto é, importamos muito mais do que necessitamos e não conseguimos exportar aquilo que temos de mais original e criativo. Oferecemos todas as facilidades para que nos empurrem seus produtos culturais, pagando um juro altíssimo, que é a descaracterização de nossa cultura, enquanto nossos produtos culturais encontram, lá fora, rígidas barreiras alfandegárias.

Há quem afirme que já pagamos, com sobra, nossa dívida externa. Já pagamos, contribuindo para o patrimônio mundial, com Ouro Preto, Olinda, Brasília, as Missões, com o barroco mineiro, com o carnaval carioca, com o futebol, com Carlos Drummond de Andrade, Guimarães Rosa, Glauber Rocha, com o neoconcretismo, os juros dessa dívida.²⁰⁶

Morais defende que se teria de olhar “para dentro do país”, e usar de criatividade “para superarmos a crise e nos impormos como nação independente”, com o objetivo de estabelecer, com os países ricos, “um diálogo de igual para igual”. Essa proposta pode explicar, em parte, o interesse do crítico, nesta fase, pela produção considerada “regional”.

Portanto, pelo que vimos neste capítulo, é possível afirmar que as dúvidas e o desencanto trazidos pela “crise das vanguardas” foram responsáveis por levar Frederico a um processo de se voltar para o regional: seja seu súbito interesse pelos artistas de Mato Grosso e da Bahia, seja para o Rio de Janeiro como polo catalizador do processo de “interiorização” do moderno no país.

Nessa fase de transição seus textos parecem estar diante de um ponto de esgotamento e limite, de um beco sem saída, um nó que só começará a ser desatado no início do período seguinte, quando seus esforços dedicados às revisões e balanços não olharão mais para o passado recente, os anos e décadas imediatamente anteriores, mas justamente para aquele momento ainda mais distante no tempo: a história da arte como se desenvolveu na antiga capital do Brasil a partir da década de 1930, com o Núcleo Bernardelli.

²⁰⁶ Idem.

Essa questão será abordada no próximo capítulo, em que trato das publicações que consolidam seu interesse por revisões históricas da arte brasileira – buscando nelas, sempre que possível, o questionamento da importância da Semana de Arte Moderna de 1922 e do papel de São Paulo no movimento. Também será nesse segundo momento do crítico (1985-2012) que seu discurso irá assumir um tom conciliatório, em paralelo com seu processo de institucionalização no interior do sistema brasileiro de arte.

Capítulo 3

Segundo momento do crítico (1985-2012). Conciliação.

Institucionalização: Banerj, Itaú, Sudameris e Soraia Cals. Discurso busca moderação. Desejo de revisão histórica da arte brasileira se consolida, voltado para a Semana de 1922. Instrumentalização de Mário de Andrade

“Obviamente o permanente não é a cisão estética, a obra fora de série, mas, ao contrário, a estabilidade, a regularidade, o estilo, como se houvesse uma lei de desenvolvimento interno a explicar a persistência da arte ao longo dos séculos, algo que se sobrepõe aos movimentos, tendências, países ou continentes. Enfim – e é preciso ter coragem de usar a palavra – há uma tradição (...)”²⁰⁷ – Frederico Morais, 1989

“Acredito piamente que a arte é um elemento conciliador. Não resolve todas as questões econômicas e sociais, mas torna as pessoas mais pacíficas. Não se pode pensar em um conceito de nação sem arte. Todas grandes nações têm uma grande arte. (..) A arte é o lastro, o ouro das nações. Ela unifica, dá sentido e sintetiza o imaginário de um país.”²⁰⁸ – Frederico Morais, 1995

Neste capítulo analiso o segundo e último momento na trajetória de Frederico Morais, delimitado pelos anos de 1985 a 2012. Defendo que, nesta fase, suas opiniões sobre quais rumos deve tomar a arte brasileira vão se tornando gradativamente menos incisivas e o tom de seus textos, conciliatório. E que isso acontece simultaneamente ao seu processo de assimilação por parte do sistema brasileiro de arte – ou seja, sua

²⁰⁷ MORAIS, Frederico. “Construção e lirismo na arte brasileira”. In: PINTURA Brasil séc. XIX e XX: obras do acervo Banco Itaú. Catálogo de exposição. Apresentação de Ernest Robert de Carvalho Mange. Textos e curadoria de Frederico Morais e Aracy Amaral. São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 1989, p. 26-27.

²⁰⁸ GATTI, Pupa. Frederico Morais: “A arte é uma necessidade vital”. *A Gazeta*, Vitória (ES), 11 jun. 1995.

institucionalização.

Este segundo período de Frederico Moraes se inicia, em suas próprias palavras, “na aurora da Nova República”²⁰⁹. Ele estava se referindo ao momento em que a ditadura civil-militar havia de fato chegado ao fim, processo que se consolidaria na segunda metade da década de 1980, com a posse de um presidente civil e o início da redemocratização do país após 21 anos de regime repressivo. Na visão de Moraes, “estamos todos nós, brasileiros, os artistas inclusive, nos esforçando para criar uma nova imagem do país, depois de um longo período de dificuldades”. E “um país não se constrói sem a contribuição imaginativa do artista”.²¹⁰

É também nessa época que se dá por concluído o longo processo durante o qual o crítico foi gradativamente abdicando da militância pela vanguarda – até então entendida por ele como o principal caminho para a arte feita no Brasil.

Nota-se a partir daí um abrandamento do seu discurso, em direção a posturas menos assertivas – especialmente quando se refere ao experimental e ao “novo” na arte.²¹¹ Saem definitivamente de cena as certezas do crítico radical, aquele que se colocava “contra a arte afluyente”²¹², para dar lugar ao profissional estável, mais cuidadoso com os termos que utiliza.

Enfim, seu discurso se torna mais palatável e ele começa a adotar posições conciliatórias em relação ao que entende como possibilidades para uma “produção artística brasileira”. A análise de seus textos mostra então que eles assumem um caráter menos combativo e provocador, se comparado às fases anteriores, especialmente seu primeiro momento (1966-1973),

²⁰⁹ MORAIS, Frederico. *Opinião 65. Ciclo de exposições sobre arte no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Galeria de Arte Banerj, 1985. Sobre a abertura política ver nota 58.

²¹⁰ Idem.

²¹¹ Sobre o uso que o crítico faz do termo “novo”, ver notas 29 e 60.

²¹² Durante as décadas de 1960 e 1970 Moraes criticava com frequência o que ele via como uma dependência do sistema brasileiro de arte e seus artistas, uma postura “ancilar”, subalterna, diante da “arte afluyente”, aquela produzida nos países afluentes, ou seja, ricos, do Primeiro Mundo. Um de seus ensaios mais conhecidos é batizado *Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da “obra”* (Revista de Cultura Vozes, Rio de Janeiro, janeiro/fevereiro 1970, vol.1, no. 64, p. 45-59).

“engajado”. Menos aguerrido, vai operando aos poucos um distanciamento das práticas e da linguagem que havia utilizado no passado.

Também suas opiniões diante da arte produzida no Rio Janeiro irão sofrer uma importante inflexão: no lugar da defesa sistemática do que ele chamava “vanguarda carioca”, das ações públicas e efêmeras em eventos como *Arte no Aterro* (1968), *Do corpo à terra* (1970) e *Domingos da criação* (1971), envolvendo então jovens artistas como Antonio Manuel, Antonio Dias, Cildo Meireles e Artur Barrio, seu interesse a partir dos 1980 se voltará para o passado.

O movimento inicial de Moraes nessa direção aponta para a pintura realizada no Rio de Janeiro nos anos 1930, década que marca o surgimento, na capital carioca, do Núcleo Bernardelli, cuja atuação ele insere na tentativa de criar uma outra narrativa para a história do modernismo no país – mais proletária, desvinculada das elites, em oposição ao que ele entende como um caráter aristocrático dos modernistas de 1922.

Este segundo momento do crítico, na divisão cronológica desta tese, encerra-se em dezembro de 2012, quando ele publica um de seus últimos textos inéditos para os catálogos da casa de leilões Soraia Cals, com que colaborava regularmente desde 2002, ou seja, havia dez anos: *Sobre a importância da arte para os homens e as nações*²¹³.

Evolução gradativa, contra rupturas

Outro aspecto decisivo para este segundo momento (1985-2012) é que as reflexões de Moraes passam a se basear cada vez menos na ideia de uma modernização acelerada e instantânea, uma vontade permanente de ruptura (como na defesa que fazia, em seu primeiro momento, da vanguarda e do “novo”), e mais em uma evolução constante, gradativa.

²¹³ MORAIS, Frederico. *Sobre a importância da arte para os homens e as nações*. Rio de Janeiro: Soraia Cals Escritório de Arte, 2012.

Esse movimento, anunciado inicialmente em 1984, último ano de sua fase de transição²¹⁴, será amadurecido e consolidado agora, como pode ser percebido nos textos *Barroco na passarela* (1987)²¹⁵, *Entre a construção e o sonho, o abismo* (1988)²¹⁶ e, sintomaticamente, no ensaio para o catálogo da primeira grande exposição que, já no papel de consultor de artes visuais do Itaú Cultural, organizou para a recém-nascida instituição: “Pintura Brasil Séc. XIX e XX”, em 1989, com obras do acervo do banco, em que ele relativiza a importância da “ruptura” na história da arte e, de maneira que considero surpreendente, lembra da importância da tradição, “que é o que faz da arte um dos instrumentos mais eficazes de aprofundamento e de conhecimento do ser humano e do mundo”²¹⁷.

Em texto do ano anterior, 1988, publicado no catálogo de “Modernidade - Arte Brasileira do Século XX”, mostra que aconteceu no Museu de Arte Moderna de Paris e a seguir no MAM-SP, tendo Moraes como co-curador, ele já havia apontado para a ideia de uma arte brasileira “menos radical”, que se faz “em trânsito”, em “continuidade sem compromisso”, como mostra o trecho a seguir:

Recentemente, analisando a arte brasileira a partir da coleção Chateaubriand, revi algumas dessas posições [*relativas a posturas menos conciliatórias, mais fechadas*]. Observei, então, que a arte brasileira se apresentava mais expressionista que o habitual, levemente surrealista e menos radical do que supunha ser.

Concluí que nossa arte é alguma coisa se fazendo, a caminho, em trânsito. Não é, porém, o esboço de uma obra futura, mas alguma coisa que quer permanecer como croquis, como algo inacabado, sem deixar de ser isto para se tornar aquilo, sem

²¹⁴ MORAIS, Frederico. *Coleção Gilberto Chateaubriand: retrato e autorretrato da arte brasileira*. São Paulo: MAM, 1984.

²¹⁵ MORAIS, Frederico. “Barroco na passarela”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 1 mar. 1987. Reproduzido em SEFFRIN, Silvana (org.). *Frederico Moraes*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004, p. 147-151.

²¹⁶ MORAIS, Frederico. “Entre a construção e o sonho, o abismo”. In: *Modernidade: Arte brasileira do século XX*. Catálogo de exposição. Ministério da Cultura, Câmara de Comércio e Indústria Franco-Brasileira de São Paulo, 1988. Textos de Aracy Amaral, Frederico Moraes, Roberto Pontual e Marie-Odile Briot.

²¹⁷ PINTURA Brasil Séc. XIX e XX: obras do acervo Banco Itaú. Catálogo de exposição. Apresentação de Ernest Robert de Carvalho Mange, textos e curadoria de Frederico Moraes e Aracy Amaral. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1989, p. 26-27.

se fixar no que foi ou no que pretende ser. É uma continuidade sem compromisso, sem ponto de partida ou meta a ser alcançada, uma coerência que se move na diversidade e na diferença. Uma espécie de equilíbrio no caos – não se pretende sair da crise, mas conviver com ela, criativamente.²¹⁸

Esse texto traz uma colocação importante: é a primeira vez nessa fase, e uma das raras vezes em seu percurso, em que ele assume que “reviu posições”. No caso, no sentido de assumir que “há na arte brasileira uma componente lírica”, elemento que confere a ela “equilíbrio emocional”, que impede que “levemos nossa arte a situações extremas, sem possibilidade de retorno”.

O crítico prossegue mencionando dois contra-exemplos do que ele considera “fechamento de questões”: na posição de Siqueiros sobre o muralismo mexicano e, mais uma vez, no “dogmatismo concretista”:

Esse lirismo, que é nosso humanismo, visível ou legível em Guignard, Volpi, Antônio Bandeira ou Maria Leontina, transparece até mesmo numa obra de forte denúncia social, como *Homenagem a Cara de Cavalo*, de Hélio Oiticica. De um modo geral, o artista brasileiro é contra fechar questões, quer dizer, é contra qualquer forma de autoritarismo. Uma afirmação como a de Siqueiros sobre o muralismo mexicano, “la unica ruta es la nuestra”, parece inviável no Brasil. Uma exceção terá sido, talvez, o dogmatismo concretista.²¹⁹

Morais defende que a arte brasileira está “sempre, continuamente estabelecendo pontes: entre o informalismo e a construção, entre a construção e o surrealismo, entre o surrealismo e o informalismo, entra a pop e a minimal, entre construção e sonho”²²⁰. Não é o caso de se alongar sobre o fato

²¹⁸ MORAIS, Frederico. “Entre a construção e o sonho, o abismo”. In: *Modernidade: Arte brasileira do século XX*. Catálogo de exposição. Ministério da Cultura, Câmara de Comércio e Indústria Franco-Brasileira de São Paulo, 1988, p. 35. Textos de Aracy Amaral, Frederico Moraes, Roberto Pontual e Marie-Odile Briot.

²¹⁹ Ibidem, p. 73.

²²⁰ Idem. O crítico irá concluir seu texto de maneira ambígua, apoiado em leituras de obras de Tunga, Cildo Meireles e outros artistas: “Nesse país inventado, nada funciona com a habitualidade com que estamos acostumados, tudo tem um duplo sentido, com outro e obscuro sentido. Os fios da vassoura se alongam por quilômetros, as giletes não cortam, nos rodos a borracha e os cabos de madeira que sustentam tem escalas impróprias ao seu uso, seus cadeados não abrem etc. Para

óbvio de que não foram os artistas brasileiros a estabelecer as “pontes” entre esses movimentos à época já consagrados pela história da arte²²¹. Quero chamar a atenção para um outro aspecto de seu pensamento nesse tópico, que é o entendimento segundo o qual o artista brasileiro será aquele capaz de promover atravessamentos suaves entre lugares aparentemente contrastantes, assumindo, em suas palavras, o papel de “passagem” e não de “obra fechada”.

Nos seus textos sobre arte brasileira escritos nesse período, especialmente quando trata do modernismo, é comum que ele inicie suas análises baseado na definição de campos opostos, bem marcados, que confrontam posições derivadas do embate nacional versus internacional (o dentro e o fora; o atualizar e o interiorizar; o esforço simultâneo de *aggiornamento*, de um lado, e de “redescoberta de nossas raízes culturais”, de outro). Em suas palavras:

Há no modernismo brasileiro uma tensão permanente entre forças antagônicas: entre atualizar e interiorizar, entre ruptura e continuidade, entre exportar e importar. Ação pendular. Oswald, internacionalista, viaja constantemente ao exterior para atender à sua fome de novidade. Tem seus olhos voltados para o futurismo de Marinetti, o Canibalismo de Picabia, o Surrealismo de Breton. Mário, nacionalista, escreve cartas. Prefere sair à cata do Brasil, conhecer os mitos amazônicos e o barroco mineiro.²²²

Na abordagem da questão das ressonâncias modernistas no restante do país, Morais também irá se utilizar da imagem das “forças antagônicas”:

Esta oscilação é também visível quando confrontamos as ideias e ações dos diferentes grupos que fundaram e ajudaram a expandir

vivenciar estes objetos-armadilhas, para compreender este país que os abriga, é preciso muita imaginação e agilidade mental. Pois estes objetos e este país, tão preciosos e definidos, são também ausências e indefinições”. Ibidem, p. 42.

²²¹ Sobre as relações entre surrealismo e informalismo ver, por exemplo: NADEAU, Maurice. *História do surrealismo*. São Paulo: Perspectiva, 1985. Sobre as aproximações entre a pop art e a minimal, ver: BATTCOCK, Gregory (org.). *Minimal Art. A critical anthology*. Nova York: E. P. Dutton, 1968. BAKER, Kenneth. *Minimalism: art of circumstance*. Nova York: Abbeville Press, 1988.

²²² MORAIS, Frederico. *Modernismo: anos heróicos: marcos históricos (Cadernos história da pintura no Brasil)*. São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 1993, p. 10.

o Modernismo no País. Os mineiros queriam “construir o Brasil dentro do Brasil ou, se possível, Minas dentro de Minas”. Gilberto Freyre propunha uma “articulação inter-regional, o Nordeste e o Brasil”, enquanto a Sociedade Pró-Arte Moderna e o Clube dos Artistas Modernos, de São Paulo, liderados respectivamente por Segall e Flávio de Carvalho, revelam também uma vocação nitidamente internacionalista e atualizadora.²²³

A defesa de uma “transição tranquila” para os movimentos da arte brasileira, de um percurso sem solavancos, do artista que prefere estabelecer “pontes” no lugar de se desviar da direção prevista, continuaria a ser a tônica de seu discurso ao longo dessa etapa. E, já em meados dos anos 1990, sua mensagem em relação a uma ideia de arte, e de arte nacional, se mostra definitivamente menos litigiosa, mais moderada, como se pode notar no trecho a seguir, extraído de uma entrevista concedida em 1995:

Acredito piamente que a arte é um elemento conciliador. Não resolve todas as questões econômicas e sociais, mas torna as pessoas mais pacíficas. Não se pode pensar em um conceito de nação sem arte. Todas grandes nações têm uma grande arte. Mesmo um país como o México. A arte é o lastro, o ouro das nações. Ela unifica, dá sentido e sintetiza o imaginário de um país. Os artistas estão o tempo todo criando imagens. E essas imagens formam uma espécie de arquivo. Qualquer pessoa que queira estudar o país tem de consultar este arquivo. Os artistas ajudam a formar a imagem de um país. O sociólogo Guerreiro Ramos dizia que “a obra de Djanira ensinava o estudioso a entender o Brasil.”²²⁴

²²³ Idem. Quanto à frase citada, “construir o Brasil dentro do Brasil ou, se possível, Minas dentro de Minas”, pertence ao crítico e ensaísta Francisco Martins de Almeida, que integrava o mais conhecido grupo de modernos mineiros, ao lado de Carlos Drummond de Andrade, Pedro Nava, Emílio Moura e João Alphonsus, entre outros, responsáveis pelo lançamento da publicação modernista *A Revista* em 1925. Sobre o assunto ver: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 até hoje*. Petrópolis: Vozes, 1983.

²²⁴ GATTI, Pupa. Frederico Moraes: “A arte é uma necessidade vital”. *A Gazeta*, Vitória (ES), 11 jun. 1995. Grifos meus.

Ainda antes, em 1990, ele já dava indícios dessa transformação em seu discurso. Em entrevista concedida ao *Jornal de Brasília*, questionado “em que sentido fez uma revisão de sua posição em relação à arte brasileira”, respondeu: “Hoje eu tenho uma postura mais aberta. Eu tento não ser dogmático”. FRANCISCO, Severino. Arte é urgência urgentíssima no Brasil. *Jornal de Brasília*, DF, 28 jul. 1990.

O espaço físico e cultural adequado para essas transições “suaves”, naturais, sem grandes rupturas e radicalismos, seria, segundo Morais, a cidade do Rio de Janeiro.

“A vanguarda carioca nunca foi traumática”

Neste sentido, mesmo o que ele chama de “vanguarda carioca” não teria sido “traumática”, já que gestada em um lugar habituado à informalidade, extroversão e convívio de diferentes classes sociais. Reproduzo a seguir um trecho da introdução à *Cronologia das Artes Plásticas no Rio de Janeiro*, de 1995, que representa esse ponto de vista:

A geografia do Rio de Janeiro, situado entre o mar e a montanha, suas belezas naturais e o calor constante, estimulam no carioca um comportamento alegre, lúdico, extrovertido e informal. O Rio é um *happening* permanente, não importa se há violência na cidade. O carioca vive antes de tudo na rua – ele não gosta dos espaços confinados, escuros, vetustos, excessivamente organizados. Sua criatividade explode de preferência do lado de fora, muitas vezes de forma coletiva, espontânea e anárquica. Por outro lado, a praia, o carnaval, a proximidade das favelas, a abertura dos túneis ligando as zonas Sul e Norte, aproximam cariocas de diferentes níveis econômicos e culturais, o pobre e o rico, o marginal e o artista, gerando uma outra cultura, mais aberta, interracial, democrática. Por isso, também, a vanguarda carioca nunca foi traumática, sendo aceita com mais naturalidade.²²⁵

Sem entrar em considerações sobre o problema da visão excessivamente positiva – e esvaziada de conflitos – que o autor apresenta sobre a aproximação entre os “diferentes níveis econômicos e culturais, o pobre o rico” – parece contraditório que um crítico como ele, que sempre defendeu em seus textos a prevalência do “novo” sobre o “antigo” no contexto do meio artístico brasileiro²²⁶, ateste então que a “vanguarda carioca nunca foi

²²⁵ MORAIS, Frederico. *Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro, 1816-1994, Da missão artística francesa à geração 90*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995, p. 45-46.

²²⁶ Como exemplo de postura combativa do crítico quando o tema era a presença da vanguarda no Rio de Janeiro, ou “o novo”, retomo a referência a um texto de 1967, já citado no Capítulo 1 desta tese: MORAIS, Frederico. Tópicos & ETC. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 20 jul 1967. Ver notas 28, 29 e 60.

traumática”, e que tenha sido aceita, de acordo com ele, “com mais naturalidade”.

Morais não especifica como ou por quem se deu essa aceitação. E é fundamental ressaltar que não houve unanimidade em relação a todas as ações associadas à “vanguarda carioca”.

Isso havia ficado claro, por exemplo, nas posições do crítico Ronaldo Brito e do artista José Resende, externadas de maneira contundente no texto *Mamãe Belas-Artes*, de 1980, em que as “manifestações do esquema Arte nas Ruas” eram classificadas como “sintomas histéricos de tipo furioso, com matizes simultaneamente eufóricos e nostálgicos”.

O desejo de invadir a cidade criativamente, “espalhar arte por viadutos e túneis”, seria uma estetização à força da vida miserável das metrópoles, uma “espécie de frenesi que insiste em passar por cima da realidade”.²²⁷

“Arte nas ruas” era exatamente o termo comum associado a alguns dos mais conhecidos projetos de Frederico Moraes, notadamente “Arte no Aterro” (1968), “Do corpo à terra” (1970) e “Domingos da criação” (1971). E o título do texto do crítico sobre “Arte no Aterro”, no *Diário de Notícias*, assinado por ele, era justamente esse.

É notável como Moraes, em plena década de 1990, não havia revisto suas ideias sobre as supostas particularidades da arte produzida no Rio de

²²⁷ Brito e Resende, prosseguindo a argumentação, afirmavam que era necessário esclarecer “o real que se encontra por trás desse delírio”, já que “a pólis sai intacta de toda essa agitação, ninguém toma conhecimento, tudo passa ao largo do real”. Os autores viam no desejo de Arte nas Ruas uma grande contradição, que seria a adesão aos limites da instituição, uma vez que a vontade de levar arte às ruas, e com isso “escapar ao confinamento”, dependeria estritamente “da instituição que existe para confiná-la”.

Essa crítica faz sentido particularmente no caso dos eventos abertos que marcaram “Domingos da Criação”, projeto de “arte pública” realizado no MAM-RJ, em 1971, durante o período em que Moraes atuava como coordenador de cursos do museu – um espaço institucional de grande peso no Rio de Janeiro que, se por um lado sediou e viabilizou as ações, por outro contribuiu para seu confinamento nos “limites da instituição”.

RESENDE, José; BRITO, Ronaldo. “Mamãe Belas-Artes”. In: *Arte brasileira contemporânea: Caderno de textos I*, Rio de Janeiro, Espaço ABC, Funarte, 1980, p. 29-31. Publicado originalmente em jornal O BEIJO, n. 2, 1977, Rio de Janeiro, Editora Boca.

Janeiro, ou em São Paulo e outras regiões, reforçando um entendimento característico do século XIX: o da influência do meio sobre a arte ali construída, pensamento de base positivista que foi disseminado pelo filósofo e historiador Hippolyte Taine (1828-1893), para quem a arte seria a “flor”, ou o reflexo, do meio físico e psicológico de um país.²²⁸

Antagonismos: o método de Henrich Wölfflin

O Frederico Morais deste segundo momento, tendente sempre a promover conciliações, irá caminhar de par com outra prática marcante desse período em sua crítica: o hábito de dispor os argumentos, inicialmente, por meio de antagonismos para, no passo seguinte, promover sua harmonização.

Esse modo de operar é exemplarmente representado por um pequeno livro, em formato de enciclopédia, chamado *Panorama das artes plásticas - Séculos XIX e XX*, editado pelo Itaú Cultural em 1989 e até hoje bastante popular nas graduações e nos cursos de formação em história da arte no país²²⁹.

²²⁸ Hippolyte Adolphe Taine é autor de *Filosofia da Arte* (1865), obra que converteu o ideário positivista de Auguste Comte (1798-1857) em toda uma teoria estética, que por sua vez preparou as bases para que Emile Zola (1840-1902) criasse, na literatura, sua escola naturalista. Baseado no pensamento de Comte, Taine funda uma psicologia científica sobre premissas fisiológicas. Ou seja, busca explicar a conduta humana, e a criação artística, por meio de fatores físicos, genéticos e sociais. Em *Filosofia da arte*, se utiliza do determinismo para defender que a obra de arte é consequência de heranças artísticas e do meio social, que condicionariam suas características. Portanto a raça, o momento histórico e o meio social determinariam a arte de uma época, que ele qualifica como o “testemunho espiritual e moral da sociedade”. Deste modo, associa o determinismo social à produção artística.

Benedito Nunes explica que Taine, adotando o método naturalista que o positivismo lhe inspirou, concebeu a sociedade humana como um sistema de fatores associados: o meio físico determinaria a diversidade racial, as diferenças de raça determinariam certos traços físicos e psíquicos que se refletiriam nos sentimentos dos indivíduos e no caráter das instituições. As características biológicas, psíquicas e institucionais de um grupo social corresponderiam a determinados pendores e inclinações, que formariam, em conjunto, um meio moral e espiritual, que por sua vez se refletiria na atividade artística e no conteúdo da arte. Do mesmo modo que a temperatura física, com as suas variações, determinaria a aparição desta ou daquela espécie de planta, existiria uma temperatura moral, que, com as suas variações, determinaria a aparição desta ou daquela espécie de arte. NUNES, Benedito. *Introdução à filosofia da arte*. São Paulo: Desa, 1966.

²²⁹ Os padrões que são característicos de um manual, seja uma enciclopédia ou cronologia (gêneros amplamente utilizados por Frederico Morais), baseiam-se em

Para estruturar seu manual didático Morais se apoia no método de Henrich Wölfflin (1864-1945), historiador da arte alemão que influenciou muitos pensadores do século XX. Morais, num primeiro momento do texto, se vale do método de Wölfflin, baseado no uso de conceitos antagônicos. Na sequência, porém, seu intuito será demonstrar como, no contexto da arte brasileira, se torna possível a superação desses antagonismos.²³⁰

Mesmo que esquemático, e com isso muitas vezes deixando de lado nuances que só poderiam ser evidenciadas num estudo menos panorâmico, o método de Wölfflin pode funcionar como estratégia pedagógica, de aproximação à história da arte.²³¹

uma organização simples, direta, linear, facilitadora da leitura, indo ao encontro da conhecida capacidade e *expertise* do crítico para formatos didáticos, já amplamente adotados em seu trabalho na imprensa e também em algumas publicações institucionais, por exemplo nos guias de história da arte para o MAM-RJ, na década de 1970, e nos projetos do Núcleo Bernardelli e “Ciclo de exposições sobre arte no Rio de Janeiro”, nos anos 1980.

No caso do *Panorama das artes plásticas*, o próprio crítico explica, ao final do texto de introdução: “Este livrete pode ser útil ao especialista, seja ele historiador, crítico de arte, museólogo, galerista ou colecionador. Contudo, ele se destina fundamentalmente àqueles que estão se iniciando nos mistérios da arte: o artista jovem, o estudante, o visitante anônimo dos museus, o profissional liberal que começa adquirir suas primeiras obras de arte”. MORAIS, Frederico. *Panorama das artes plásticas - Séculos XIX e XX*. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1989, p. 18.

²³⁰ Por exemplo, quando reflete sobre a Semana de 1922 e os desdobramentos do modernismo no Brasil, nos anos 1930, fica evidente o uso próprio que Morais faz do método do historiador alemão, adaptado aos argumentos que defende.

“Foi uma década de polêmicas, provocações, invenções, brigas estéticas, enfim, uma farra que parecia inesgotável, levando Mário de Andrade a afirmar que os oito anos que se seguiram à ‘festa’ do Teatro Municipal foram ‘a maior orgia intelectual que a história artística registra’. Mas este comportamento ‘destrutivo’ deve ser entendido em seu sentido correto, vale dizer, como um esforço simultâneo de *aggiornamento* e de redescoberta de nossas raízes culturais”.

MORAIS, Frederico. *Modernismo: anos heróicos. Marcos históricos*. São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 1993, p. 10.

²³¹ O método de Wölfflin procura entender o valor de uma obra por meio de sua forma plástica, em suas palavras o “denominador comum óptico”, bem como sua autonomia em comparação com tantas outras produções artísticas de uma mesma época. Pode-se dizer que Wölfflin foi quem melhor sistematizou o projeto de uma história da arte interpretativa, partindo da ideia de que a própria história possui um “fluxo ininterrupto”.

Segundo essa visão, o surgimento de um estilo diferente não significa necessariamente um envelhecimento das formas, mas uma mudança de atitude perante o mundo, e que seria “traduzido” esteticamente. Em seu trabalho *Conceitos*

E é justamente a partir desse aspecto que Moraes vai se valer dele, no caso para investigar os percursos das artes plásticas no Brasil, nos séculos XIX e XX, em *Panorama das artes plásticas*, mas também em outras publicações dedicadas a compilar – e revisar – a história da arte brasileira, em geral em relação à história da arte canônica de base europeia e americana²³².

Ele inicia da seguinte maneira seu texto de introdução ao *Panorama*:

Heinrich Wölfflin vê a história da arte evoluindo na forma de uma díade, exemplificada pela oposição Renascimento/Formas Fechadas x Barroco/Formas Abertas. Díade pode ser traduzida também por dualismos do tipo ordem x caos; razão x emoção; construção x crise. Os artistas concretos (Construção), ao invés de representarem o homem dilacerado e dividido, optaram pela ordem, realizando uma arte de estrutura. Os expressionistas (Crise) mostraram em suas pinturas os conflitos de ordem política, social e existencial que eclodiram com a I Guerra Mundial.²³³

Na sequência, anuncia a ideia segundo a qual, entre os “dualismos” de Wölfflin, haveria espaço para posições a meio caminho, portanto mais moderadas:

É certo que mesmo o caos indica a existência de algum tipo de estrutura, assim como a obra mais rigorosa pode incluir uma nota lírica ou emotiva. Entre os extremos da Crise (parte

fundamentais da história da arte, Wölfflin analisa a passagem do Classicismo ao Barroco e descreve os dois estilos antagonicamente: um é linear e plástico, o outro é pictórico; um se caracteriza por composições fechadas, já o outro, abertas.

Apesar de se concentrar num período específico, o autor estende essa antinomia a outros períodos e estilos da história da arte: as concepções de mundo se alternando em vontades clássicas e barrocas.

Os críticos desse método o consideram demasiadamente sistemático. No caso de Frederico Moraes, chama a atenção o fato de ter escolhido um historiador europeu do século XIX para pensar a arte produzida no contexto brasileiro.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da história da arte*. Prefácio à sexta edição. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

²³² Caso da série com oito volumes *Cadernos história da pintura no Brasil* (Itaú Cultural, 1993); e *Cronologia das Artes Plásticas no Rio de Janeiro - 1816-1994* (Topbooks, 1995).

²³³ MORAIS, Frederico. *Panorama das artes plásticas - Séculos XIX e XX*. São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 1989, p. 13.

superior do gráfico) e da Construção (parte inferior) há espaço para matizar a localização de cada ismo.²³⁴

Como ele mesmo coloca: entre os extremos, “há espaço para matizar”. Nessa sua segunda fase esta é justamente uma das características marcantes, a que a diferencia das fases anteriores: ao se aproximar da arte brasileira, suas transformações e seus artistas, Morais irá se afastar das extremidades, buscando, em suas análises, os pontos médios, que possibilitem a construção de “pontes” e “passagens” (termos seus) entre lugares, aparentemente, incompatíveis. Nesse processo que tende à harmonização o crítico irá se afastar, definitivamente, das posições anteriores em seu percurso, mais fronteiriças e pouco afeitas a conciliações.

Este manual inclui um extenso gráfico de movimentos e escolas artísticas no mundo, atravessando cerca de 200 anos, desde o século XVIII até o XX. Nele, os diversos movimentos e “ismos” são associados à “Crise/Emoção”, de um lado, ou “Construção/Razão”, de outro, entre outras soluções didático-visuais.

Aliado ao pensamento por antagonismos herdado de Wölfflin, o crítico deixa claro uma visão historicista e cronológica, calcada em circunscrições de movimentos e processos, evoluções e superações. Em um trecho da introdução do *Panorama* escreve:

É difícil dizer com precisão quando e como começa ou termina um estilo ou ismo. O Neoclassicismo teria nascido em 1748 com Piranesi ou em 1750 com Winckelman? O manifesto do Romantismo alemão data de 1777, mas alguns autores consideram-no apenas um neoclassicismo adjetivado.

Este se opõe ao Renascimento, aquele ao Barroco. A história da arte atua como um pêndulo. A um período de rigor e disciplina corresponde outro, logo a seguir, de frivolidade e liberdades; a um período de maior abertura ao exterior segue-se outro, voltado para suas raízes nacionais.²³⁵

²³⁴ Idem.

²³⁵ Idem, p. 16. Grifos meus.

O crítico continuaria se utilizando do método de Wölfflin, criando antagonismos de certa forma elementares, para depois buscar apresentar suas possíveis superações, com base na imagem das “pontes” e “passagens”.

Isso é evidente, por exemplo, em outra publicação do Itaú Cultural, articulada com uma exposição sob sua curadoria (“BR 80 Pintura - Brasil Década de 80”), cujo propósito era rever, em 1991, a década anterior. Em seu texto, batizado “Rio de Janeiro: prazer e reflexão”, procura demonstrar de que maneira a produção da chamada Geração 80, no Rio de Janeiro, foi bem sucedida em conciliar, de um lado, a necessidade de ser “reflexiva, inteligente e renovadora” com, de outro, “o fundamento de toda criação artística, a beleza que emociona e dá prazer”. Beleza essa que estaria na paisagem e natureza da cidade²³⁶.

A alegoria do movimento pendular havia sido usada pouco antes por Moraes, ao lançar uma ideia a que voltaria com frequência neste período de sua crítica: as constantes formais “no interior da arte brasileira”, que se alternam como um pêndulo balançando entre dois extremos:

Existem dois pólos ou constantes formais no interior da arte brasileira: o Barroco, como raiz e permanência, e a construção, como disposição e vontade. Começamos com o Barroco, arte essencialmente moderna e anticlássica. Subtraídos à influência do Renascimento, escapamos ao racionalismo da tradição clássica. Essa constante barroca na arte brasileira é localizável na escultura e na arquitetura do Aleijadinho, na pintura de Ataíde, no cinema de Glauber Rocha, no Tropicalismo de Oiticica e Chacrinha e na música popular. A segunda constante formal é o que eu tenho chamado de “vocalização construtiva”, verificável também no Aleijadinho, na Fase Pau Brasil de Tarsila, no Concretismo e Neoconcretismo dos anos 50, em Brasília.²³⁷

²³⁶ *BR 80 - Pintura Brasil década 80*. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1991. Catálogo de exposição.

²³⁷ MORAIS, Frederico. “Entre a construção e o sonho, o abismo”. In: *Modernidade: Arte brasileira do século XX*. Catálogo de exposição. Ministério da Cultura, Câmara de Comércio e Indústria Franco-Brasileira de São Paulo, 1988. Textos de Aracy Amaral, Frederico Moraes, Roberto Pontual e Marie-Odile Briot. Reproduzido com outro título, “Tradição e contemporaneidade nas artes plásticas brasileiras” em: SEFFRIN, Silvana (org.). *Frederico Moraes*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004, p. 69-81.

De acordo com Moraes não haveria, no Brasil, uma contradição entre o Barroco (Crise/Emoção) e a Construção (Ordem/Razão), pelo fato de o país ter sido capaz de produzir leituras próprias, para além das influências europeias e americanas. Aqui, nossa “vontade construtiva” não seria asséptica ou “ideologicamente neutra”, mas “sensual e envolvente”:

Aparentemente há uma contradição entre raiz barroca e vontade de ordem. Não há. No Brasil, o Barroco se despojou do fausto europeu, particularmente em Minas Gerais, assim como nossa arte construtiva escapa dos modelos europeus e norte-americanos, não sendo afluente, puritana e ideologicamente neutra, mas emergente, sensual e envolvente. O lado mais peculiar de nossa arte construtiva é o Neoconcretismo carioca (1959-1962), que tem sido uma das bases permanentes da criatividade plástica brasileira pós-1960. Um dos méritos do movimento foi introduzir no universo da racionalidade construtiva e europeia a emoção, dando-lhe uma dimensão lírica e humanista. Por vezes, também, esta arte construtiva se enraíza em nossa cultura afro-brasileira, como em Rubem Valentim, ou capta e expressa uma sensibilidade popular, como em Volpi e Djanira.²³⁸

É como se o Brasil contaminasse tudo o que vem de fora. Tal argumento é recorrente nos escritos de Moraes e podem apontar tanto para a mudança de paleta em Lasar Segall, quanto para a carga política na produção nacional de vertente construtiva.

Mudança no discurso e institucionalização: um crítico mais cauteloso

O processo de busca pela conciliação, pautado pelo comedimento do discurso, e associado à opção pelas transições suaves no lugar das rupturas bruscas, é concomitante à sua institucionalização como crítico. É nesse seu segundo momento que ele irá se ligar fortemente a três instituições bancárias – Banerj, Itaú e Sudameris – e a uma casa de leilões – Soraia Cals –, seja

²³⁸ MORAIS, Frederico. Op. cit., p. 72.

como curador, consultor de artes visuais ou assinando textos em publicações de natureza corporativa.²³⁹

Importante ressaltar que todas essas participações se distanciam decididamente de qualquer projeto alternativo, em direção a propostas de vanguarda, experimentalismo ou ruptura no que se refere a um entendimento da arte brasileira e seus circuitos estabelecidos.

Não podemos esquecer que estamos diante do mesmo autor que havia pontificado, no passado recente, que “nosso material não é o acrílico, bem comportado; tampouco almejamos as ‘estruturas primárias’ higiênicas”²⁴⁰; o mesmo crítico que atacou a representação estrangeira na mostra “Opinião 66” porque ela se apresentava não com artistas “de vanguarda”, mas por meio de pintores “(ainda!), umbilicalmente ligados à Escola de Paris”²⁴¹.

Ou seja, creio que exista uma relação entre a opção pelo discurso conciliatório, mais palatável, e a institucionalização do crítico pelo sistema brasileiro de arte. De resto uma transição que aconteceu sem maiores sobressaltos, de maneira “natural”. Tratam-se de movimentos sincrônicos, pois é fato que a atuação de Frederico Moraes como crítico foi sendo incorporada de maneira mais confortável, em um processo que passou a envolver sua presença como coordenador de espaços culturais (Galeria Banerj), consultor de exposições (Itaú Cultural) e editor de publicações especializadas (em contribuições para Sul América Seguros, Banco Sudameris e Soraia Cals Escritório de Arte).

²³⁹ Lembrando que esse movimento já havia se anunciado anteriormente, com o projeto sobre o Núcleo Bernardelli, patrocinado por um espaço comercial (Galeria Acervo), baseado em uma proposta de resgate histórico, com exposição e livro sobre um grupo de artistas até então pouco valorizados – tanto pela crítica e historiografia como pelo mercado de arte brasileiros.

²⁴⁰ O trecho completo dessa entrevista, concedida por Moraes a Francisco Bittencourt, é o seguinte: “Somos os bárbaros de uma nova raça. Os imperadores da velha ordem que se guardem. Nosso material não é o acrílico, bem comportado; tampouco almejamos as “estruturas primárias” higiênicas. Trabalhamos com fogo, sangue, ossos, lama, terra ou lixo. O que fazemos são celebrações, ritos, rituais sacrificatórios. Nosso instrumento é o próprio corpo – contra os *computers*. Nosso artesanato é mental”. BITTENCOURT, Francisco. A geração tranca-ruas. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 9 maio 1970.

²⁴¹ MORAIS, Frederico. A opinião brasileira de 66. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 8 set. 1966.

É também neste segundo período que Moraes passa a coordenar ou participar como organizador de exposições, livros e projetos de abordagem panorâmica sobre arte brasileira com o propósito de apresentar e circunscrever o que seria essa produção para um público que supostamente a desconhece, no Brasil e no exterior.²⁴² Em todos esses projetos, reafirma seus propósitos de rever a história da arte brasileira sob novas abordagens.

As propostas de revisão e reavaliação da história da arte brasileira teriam continuidade durante toda a década de 2000, até pelo menos 2012. Inicialmente com uma série patrocinada pelo Banco Sudameris²⁴³ e a seguir na colaboração regular com os catálogos das casas de leilões de Evandro Carneiro e Soraia Cals.

Entre 2002 e 2012, quando passa a trabalhar de modo contínuo para a empresa de Carneiro-Cals, seus leitores se constituem em um público mais restrito, bastante especializado: os compradores de obras do mercado de arte.²⁴⁴

²⁴² Esse é o caso de *Modernidade: Arte Brasileira do Século 20* (Museu de Arte Moderna de Paris, 1987), *Brazil Projects* (PS1, Nova York, 1988), *Viva Brasil Viva* (Konstavdelningen och Liljevalchs Konsthall, Estocolmo, 1991)²⁴², *1ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul* (Porto Alegre, 1997), *Brasil Europa, Encontros no século XX* (Caixa Cultural, Brasília, 2000), e *Brazilian Art Book* (Editora Jardim Contemporâneo, São Paulo, vol. 4, 2003).

²⁴³ A série se chama *O Brasil na Visão do Artista* e trazia três volumes ilustrados, publicados entre 2001 e 2003: *O país e sua gente*, *O país e sua cultura* e *A natureza e as artes plásticas*.

²⁴⁴ Os catálogos são oferecidos apenas para colecionadores, marchands e demais participantes das sessões de venda das obras, passando, alguns anos depois, a itens raros de sebos especializados. O fato de não possuírem ficha catalográfica com o número ISBN contribui para sua reduzida disponibilidade em acervos públicos. Em São Paulo, o setor de artes da Biblioteca Mário de Andrade possui volumes esparsos.

Ao longo de dez anos, Moraes escreveu textos para um total de 37 desses livros, cuja relação apresento a seguir, por ordem cronológica: *Pequena história de uma coleção, Amália e Marcos Lomacinsky* (maio de 2002); coletânea de textos: *Sobre o desenho; Anos 60: a explosão criativa; Vertente construtiva; Informalismo: a contribuição japonesa; Tempos de Guerra, tempos de arte; Impressionismo no Brasil* (maio de 2002); *Sobre gêneros e temas* (novembro de 2002); *A caricatura* (novembro de 2002); *O colecionismo no sistema da arte* (maio de 2003); *Para que serve a arte?* (outubro de 2003); *No ateliê do artista: os mecanismos de criação - 1* (maio de 2004); *No ateliê do artista: os mecanismos de criação - 2* (agosto de 2004); *Sobre a crítica de arte* (outubro de 2004); *Arte brasileira: grupos e gerações* (abril de 2005); *Arte brasileira: manifestos e polêmicas 1* (agosto de 2005); *Arte brasileira:*

Se nos textos produzidos para a imprensa o desejo de revisão se colocava de maneira intermitente, pouco conclusiva e esparsa, será nas exposições patrocinadas pelas empresas financeiras e seus respectivos catálogos, sob sua coordenação, que o projeto de Frederico Moraes de reavaliações históricas será apresentado de modo objetivo e organizado, como atestam suas exposições para a Galeria Banerj²⁴⁵, as curadorias para o Instituto Itaú Cultural²⁴⁶, e o projeto “Brasil Europa, Encontros no século XX” (Caixa Cultural, Brasília, 2000). O mesmo se dá nos livros que levam as marcas de empresas, grandes compilações de ensaios e fatos históricos que se valem do formato enciclopédico-cronológico adotado pelo crítico.²⁴⁷

manifestos e polêmicas 2 (outubro de 2005); série *Pequena história da arte moderna e contemporânea*, com cinco volumes: *O Campo figurativo* (maio de 2006); *O campo abstrato* (novembro de 2006); *Do objeto ao conceito* (março de 2007); *Década de 1980: de volta à pintura* (março de 2007); *Anos 1990-2000* (julho de 2007); *Gastão Worms: um solitário da pintura* (julho de 2007); *Colar, acumular, soletrar* (setembro de 2007); *Fotografia como arte, arte como fotografia* (novembro de 2007); série *Arte brasileira, cortes e recortes*, com oito volumes, publicados entre agosto de 2008 a novembro de 2010, e que abarcam desde a chegada da Missão Francesa, em 1816, até o ano de 1998: *Primeira parte (1816-1912)*, agosto de 2008; *Segunda parte (1912-1936)*, abril de 2009; *Terceira parte (1937-1951)*, agosto de 2009; *Quarta parte (1952-1964)*, novembro de 2009; *Quinta parte (1965-1973)*, março de 2010; *Sexta parte (1974-1981)*, maio de 2010; *Sétima parte (1981-1988)*, julho de 2010; *Oitava parte (1989-1998)*, novembro de 2010; *Ateliê Bonadei* (novembro de 2010); *Conversando com Soraia e Evandro sobre leilões* (maio de 2011); *Leilões e história da arte-1* (julho de 2011); *Leilões e história da arte-2* (outubro de 2011); *Leilões e história da arte-3* (novembro de 2011); *Entrevistas* (março de 2012); *Emeric Marcier, “A pintura em busca da paisagem essencial”* (maio de 2012); *Anna M. Niemeyer: ética e paixão no mercado de arte* (outubro de 2012); *Sobre a importância da arte para os homens e as nações* (dez. de 2012).

²⁴⁵ Caso de “Rio, Vertente Construtiva”, “Rio, Vertente Surrealista” e “O Rio é Lindo”, todas em 1985; “Depoimento de uma Geração”, 1986; e “Rio de Janeiro, Fevereiro e Março: do Modernismo à Geração 80”, 1987.

²⁴⁶ Caso de “Pintura Brasil séc. XIX e XX”, 1989; “Figurativismo/Abstracionismo: O vermelho na pintura brasileira”, 1990; e “BR/80 - Pintura Brasil década 80”, 1991.

²⁴⁷ *Arte brasileira do modernismo à contemporaneidade vista através do acervo da Sul América* (Sul América Seguros, 1985), *Da coleção - Os caminhos da arte brasileira* (Júlio Bogoricin Imóveis, 1986) e *O Brasil na visão do artista* (Sudameris, 2001-2003).

Núcleo Bernardelli, o modernismo proletário no Rio. “Retorno à ordem” apresentado como desejo de mudança

Apesar de o projeto (pesquisa, exposição e livro²⁴⁸) sobre o Núcleo Bernardelli ter sido lançado em 1982, durante o que considero a fase de transição do crítico (1974-1984), ele antecipa a série regular de enciclopédias, cronologias e materiais de revisão em geral que marcou fortemente a etapa seguinte (1985-2012). Em outras palavras: trata-se de um fato isolado naquele momento, mas decisivo, que iria pavimentar o caminho para a produção mais eloquente do crítico neste novo ciclo, quando Moraes aprimora os formatos de reexame histórico em relação à arte brasileira²⁴⁹. É neste sentido, portanto, que, para efeitos de sistematização, tratarei do interesse de Moraes pelo Núcleo Bernardelli neste capítulo.

Tanto a mostra quanto o respectivo livro (*Núcleo Bernardelli - Arte brasileira nos anos 30 e 40*) foram patrocinados e produzidos pela Pinakothek, uma então recente organização comercial, de propriedade do marchand carioca Max Perlingeiro, que começara a atuar no campo editorial em 1980. Voltada para a história da arte brasileira, também marcava forte presença no mercado secundário de obras de arte, por meio da Galeria Acervo, estabelecendo, portanto, uma dinâmica entre as três áreas: editorial, exposições e comercialização de obras de arte.

O lançamento da publicação ocorre na Acervo, simultaneamente a uma exposição coletiva, inaugurada em 19 de abril de 1982, com os artistas do Bernardelli por ela representados e/ou comercializados: Ado Malagoli, Borges da Costa, Bruno Lechowski, Bustamante Sá, Eugenio Sigaud, Manoel Santiago, José Pancetti e outros, num total de 52 obras.

Como se vê, a estratégia de reinserção dessa produção – tanto no mercado como na história da arte brasileira – foi articulada por uma galeria

²⁴⁸ A Pinakothek ainda hoje se mantém em plena atividade, com espaços permanentes no Rio de Janeiro, São Paulo e Fortaleza.

²⁴⁹ Como irão mostrar *Panorama das artes plásticas - Séculos XIX e XX* (Itaú Cultural, 1989); *Cadernos história da pintura no Brasil* (Itaú Cultural, 1993); e *Cronologia das Artes Plásticas no Rio de Janeiro - 1816-1994* (Topbooks, 1995).

comercial, que convidou para dar lastro ao projeto um crítico respeitado à época, além de colunista de artes em um dos mais influentes jornais do Brasil (*O Globo*), que abriu grande espaço em suas páginas culturais para o projeto integrado exposição-livro Bernardelli.²⁵⁰

Tal projeto é a primeira manifestação mais ambiciosa dentro da linha de revisão de Moraes. O livro sobre o grupo de artistas-operários no Rio de Janeiro dos anos 1930 tem como tese central que o modernismo teria sido iniciado, de fato, em São Paulo com a Semana de Arte Moderna de 1922, mas só teria encontrado sua legítima vocação, próxima do artista operário e distante da aristocracia paulista, no Rio de Janeiro, e desde aí se disseminado pelo restante do Brasil, devido ao fato de a cidade ser a capital política e cultural do Brasil naquela época.

Ou seja, Moraes busca construir uma raiz carioca para o modernismo no Brasil. Isso fica claro na abertura do livro, onde o crítico constrói o argumento que advoga pelo pioneirismo do Núcleo na fixação do movimento. Vejamos:

O primeiro fato a destacar é o pioneirismo do Núcleo Bernardelli. Com efeito, depois do movimento modernista de 1922, que teve sede em São Paulo e seguramente já refletindo a nova situação política do país, o Núcleo Bernardelli é o primeiro esforço bem sucedido de uma atuação coletiva. Mas, enquanto o modernismo de 1922 teve um caráter anárquico, destrutivo, elitista, intelectual, refletindo uma certa aristocracia de espírito, fruto da economia do café e da industrialização nascente, o Núcleo Bernardelli revelava um outro comportamento – aberto,

²⁵⁰ Esse estratagema já havia sido realizado, com relativo sucesso, em duas ações anteriores da Pinakothek, os livros e exposições simultâneas sobre o Grupo Grimm, em outubro e novembro de 1980, e sobre o pintor Antônio Parreiras (1860-1937), em julho de 1981. E se repetiu logo após o projeto Bernardelli, desta vez com a obra do pintor Giovanni Battista Castagneto (1851-1900), entre setembro e outubro de 1982. Todos, Grimm, Parreiras e Castagneto, ganharam livros ricamente ilustrados, secundados por ensaios do historiador e crítico Carlos Maciel Levy, defendendo a importância desses artistas para a história da arte brasileira.

LEVY, Carlos Roberto Maciel. *O Grupo Grimm: paisagismo brasileiro no século XIX*. Prefácio Quirino Campofiorito. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1980. *Antônio Parreiras: pintor de paisagem, gênero e história (1860-1937)*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1981. *Giovanni Battista Castagneto: 1851-1900, o pintor do mar*. Prefácio Alcídio Mafra de Souza. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1982.

construtivo, coletivo, artesanal.

Enquanto a luta dos modernistas se restringiu unicamente ao seu próprio espaço cultural, visando muito mais a auto-satisfação intelectual, o Núcleo Bernardelli abriu suas baterias diretamente contra o sistema, contra os dois pilares do poder acadêmico institucional: a Escola Nacional de Belas Artes e o Salão Nacional de Belas Artes.

Lutou, assim, desde o início, contra o ensino e o mecenato oficiais. Neste sentido, seus integrantes foram esteticamente menos rebeldes, porém, de certa maneira, mais eficazes que os modernistas e o resultado de sua atuação interessou a um número maior de artistas. Ou por outra, optando pela auto-satisfação pessoal, os modernistas de 22 buscavam o apoio do público, enquanto os rapazes do núcleo, com sua atuação coletiva, queriam a profissionalização do artista através dos canais existentes na época.

Parece claro, hoje [1982], que a criação de uma divisão moderna no Salão oficial, em 1941, como primeiro passo para um Salão Nacional de Arte Moderna, que afinal surgiria em 1951, foi resultado da atuação do Núcleo Bernardelli. E não deixa de ser simbólico que Pancetti tenha sido o primeiro vitorioso na Divisão Moderna.²⁵¹

Apesar de defender essa tese com insistência desde o início dos anos 1980, e repisá-la sempre que possível durante todo este seu segundo momento, Moraes não comprova objetivamente que o Grupo Bernardelli tenha sido de fato responsável pela interiorização do modernismo no país. Tampouco apresenta dados ou pesquisas que atestem a relação entre a atuação dos “nucleanos” e a criação da divisão moderna no Salão de 1941. Deste modo, podemos dizer que seus argumentos sobre esse tema ficam no terreno das ilações, carecendo de futuras pesquisas que lhe deem embasamento e confirmação.²⁵²

²⁵¹ MORAIS, Frederico. *Núcleo Bernardelli - Arte brasileira nos anos 30 e 40*. Rio de Janeiro: Pinakothke, 1982, p. 61-62.

²⁵² Durante meus trabalhos para esta tese, não localizei outro pesquisador ou estudo voltado à presença e atuação do Núcleo Bernardelli. O crítico e curador Paulo Herkenhoff menciona o grupo em um ensaio crítico à centralidade assumida pela Semana de 1922 na história da arte brasileira, mas não encampa a tese da “interiorização” do modernismo a partir do Núcleo ou do Rio Janeiro. Sobre o Bernardelli, afirma apenas que “oferecia um sólido programa técnico com a visão moderna de Bruno Lechowsky, tendo coesão política e integração étnica”. HERKENHOFF, Paulo. *Arte brasileira na coleção Fadel*. Catálogo de exposição. Rio de Janeiro: CCBB, 2002, p.81.

O crítico advoga ainda pelo caráter precursor do grupo carioca por ter, de acordo com ele, servido de inspiração para o surgimento de seu congênere paulista, o Grupo Santa Helena:

Dessa forma, o Núcleo se antecipa ao grupo que lhe é mais próximo, o Santa Helena, criado em São Paulo, em 1935, em torno do pintor Rebolo, e base da chamada Família Artística Paulista. Quirino Campofiorito, que acompanhou de perto o movimento artístico paulista entre 1936 e 1938, nos anos em que dirigiu a Escola de Belas Artes de Araraquara, e que abriu bastante espaço em seu jornal, o *Bellas Artes*, para São Paulo, está convencido de que o Grupo Santa Helena nasceu sob o impulso do Núcleo Bernardelli.²⁵³

Morais irá opinar, ainda, no sentido de que haveria “uma excessiva centralização dos estudos de arte brasileira” na Semana de 1922²⁵⁴, o que teria impedido que o Núcleo Bernardelli, “apesar da sua amplitude e profundidade da contribuição dada ao desenvolvimento da arte brasileira a partir dos anos 30”²⁵⁵, fosse estudado, nesse contexto, por historiadores e críticos de arte até então, 1982, ano do lançamento de seu livro.

Reproduzo abaixo trecho do texto publicado em *O Globo* – de autoria do próprio Moraes – por ocasião da abertura da exposição com obras do Núcleo Bernardelli, em que fica claro o que ele entende como um empecilho que prejudicou a devida apreciação do grupo carioca:

²⁵³ Idem. Apesar de ter sido uma referência importante para o Santa Helena, creio que não é possível afirmar que o grupo nasceu “sob o impulso” do Bernardelli. Como aponta Walter Zanini, havia outras referências importantes para os artistas paulistas na década de 1930, especialmente o que ele chama de “espírito comunitário dos artistas modernos de São Paulo”, e não apenas os da elite, como mostra a prática, desde os anos 1920, de encontros de artistas proletários nos ateliês de Paulo Rossi Osir, Bruno Giorgi e do médico, escritor e crítico Osório César, marido de Tarsila do Amaral. Ver: ZANINI, Walter. *A arte no Brasil nas décadas de 1930-1940: o Grupo Santa Helena*. São Paulo: Nobel/Edusp, 1991, p. 36.

²⁵⁴ Paulo Herkenhoff, conhecido por uma crítica análoga, criou o termo “semanismo” para se referir ao mesmo fenômeno. HERKENHOFF, Paulo. “1922, um ano sem arte moderna”. In: *Arte brasileira na coleção Fadel*. Catálogo de exposição. Rio de Janeiro: CCB, 2002, p.30-44.

²⁵⁵ MORAIS, Frederico. O Núcleo Bernardelli – Exposição inicia hoje a análise do grupo que minou no Rio a fortaleza do academicismo. *O Globo*, Rio de Janeiro, 19 abr. 1982.

Apesar da amplitude e profundidade da contribuição dada ao desenvolvimento da arte brasileira a partir dos anos 30, o Núcleo Bernardelli, até hoje, não havia sido estudado pelos nossos historiadores e críticos de arte. Nem a obra pictórica por eles deixada tinha sido reunida em museus ou galerias para uma análise conjunta, especialmente de seus aspectos técnico e estético.

Isto se deve, em parte, à excessiva centralização dos estudos de arte brasileira na Semana de Arte Moderna de 1922; em parte ao caráter não elitista da proposta do Núcleo.²⁵⁶

Antes de prosseguir gostaria de sublinhar que a produção dos “nucleanos”, se analisada despida das questões políticas e institucionais de que fez parte, como a luta contra o poder acadêmico no Rio de Janeiro, é bastante convencional. Apesar de evitarem os maneirismos acadêmicos mais tradicionais, as repetições estilísticas, suas pinturas nada trazem de “novo”²⁵⁷ em termos de experimentação, como mostram as paisagens de Bustamante Sá, os retratos de João José Rescala e os nus femininos de Ado Malagoli, entre outros, quase sempre fiéis a tentativas de assimilação do real ou de representação do espaço tridimensional.

Segundo Tadeu Chiarelli, o Bernardelli deveria ser analisado sob a ótica do “retorno à ordem” – movimento de superação das vanguardas e retorno a uma ordem supostamente imutável, circunstanciada pelo momento histórico particular do entre-guerras²⁵⁸ – e não apenas “dentro do contexto discutível da ampliação/solidificação do Modernismo de 22 nos anos 30 e 40”:

²⁵⁶ MORAIS, Frederico. *O Núcleo Bernardelli: Exposição inicia hoje a análise do grupo que minou no Rio a fortaleza do academicismo*. O Globo, Rio de Janeiro, 19 abr. 1982, p.19. Durante a pesquisa para esta tese não foram localizados, além do livro de Moraes,§ outros estudos aprofundados e dedicados exclusivamente à produção do Núcleo Bernardelli, seja no contexto acadêmico ou fora dele.

²⁵⁷ “Novo” no sentido adotado pelas vanguardas. Ver notas 28, 29 e 60.

²⁵⁸ Para o autor o Núcleo Bernardelli pode ser entendido como uma manifestação local do “retorno à ordem internacional”, tendência que buscou resgatar certos valores considerados “eternos” da arte, a partir de um ponto de vista muitas vezes bastante conservador e contrário às vanguardas históricas. Esse movimento muitas vezes assumiu uma posição hegemônica no âmbito da arte internacional no entre-guerras com fortes ressonâncias na cena artística brasileira. CHIARELLI, Tadeu. “Tropical, de Anita Malfatti: reorientando uma velha questão”. *Novos Estudos Cebrap*, n. 80, mar. 2008, p. 163-72.

Sem dúvida alguma, no âmbito da pintura carioca da passagem da década de 20 para a seguinte, a produção daquele núcleo representa uma transformação positiva, no sentido de retirar da produção dos jovens artistas da época o ranço do que pior existia no academismo brasileiro. No entanto, de maneira alguma sua significação estaria na suposta continuidade dada por aqueles artistas à modernização proposta pelos artistas e intelectuais de 22. Muito pelo contrário, o Núcleo Bernardelli parece ser uma outra ramificação do retorno à ordem no Brasil.²⁵⁹

Nessa mesma direção, o autor assinala ainda que o Bernardelli – assim como outros grupos e artistas que representam as várias ramificações que o retorno à ordem produziu no país entre as décadas de 1930 e 1950, como Bruno Giorgi, Lasar Segall, Portinari e os muitos participantes dos Clubes de Gravura – poderiam ser estudados “dentro do que de fato suas produções significaram em termos formais e não pelo prisma que insiste em perceber esses produtores como ‘continuadores’ das vanguardas históricas no Brasil quando, na verdade, eles foram seu reverso”.²⁶⁰

Creio ser justamente nesse ponto, da busca por uma análise “formal” da produção dos artistas e movimentos que defende, que a crítica de Moraes encontra um de seus limites mais claros.

Não apenas no caso do Núcleo Bernardelli, mas também em seus ensaios sobre movimentos posteriores de que tomou partido²⁶¹, são raros os momentos em que ele se dedica a analisar criticamente os trabalhos por um viés que não seja carregado de questões políticas e/ou institucionais, no contexto de disputas sobre discursos hegemônicos e pioneirismos, como fica claro, exatamente, em suas reflexões, em geral ligeiras e superficiais, sobre os artistas da Semana de 22 e aqueles do Núcleo Bernardelli, além de Lasar

²⁵⁹ CHIARELLI, Tadeu. O Novecento e a arte brasileira. In: *Arte internacional brasileira*. São Paulo: Lemos, 1999, p. 60-85. O texto foi produzido para uma conferência no ciclo “Presença da cultura italiana nas artes plásticas brasileiras” (Centro Cultural São Paulo, 14 a 30 de maio de 1990).

²⁶⁰ Idem.

²⁶¹ Caso da chamada “vanguarda carioca” e da Geração 80.

Segall²⁶². Por outro lado, e isso não parece ser gratuito, suas análises formais mais detidas, complexas e relevantes se dirigem a artistas desvinculados dessas disputas a que se entregou ao longo da carreira. É o caso de seus textos sobre Guignard²⁶³, Krajcberg²⁶⁴ e Franz Weissmann²⁶⁵, entre outros.

Desejo de revisão e Semana de 22

Com exceção do projeto sobre o Núcleo Bernardelli, como vimos, o desejo de reexame histórico por parte de Moraes ainda não havia se assumido como um propósito definido em seus textos e publicações até a fase de transição (1974-1984). É no período entre 1985 e 2012 (segundo momento do crítico) que se consolida sua decisão de encampar, de maneira mais aplicada e sistemática, a tarefa de promover reconsiderações sobre a história, o percurso da arte brasileira e alguns de seus momentos decisivos.

Apesar de serem projetos panorâmicos, em que não ficam claros os critérios adotados para a seleção ou a ausência de determinados fatos e autores, é possível notar nessas “enciclopédias” e cronologias de Moraes algumas constantes, como a ênfase dada ao que ele considera “contradições do modernismo brasileiro” nascido na Semana de Arte Moderna de 22; o interesse pelo barroco “de feições brasileiras”, que seria “mais austero” que o Europeu; o papel dos núcleos operários dos anos 1930 (especialmente o Bernardelli, no Rio de Janeiro, e em geral deixando de lado ou minimizando a importância do Grupo Santa Helena, de São Paulo); a oposição elementar

²⁶² Sobre a maneira como Frederico Moraes aborda a presença de Lasar Segall no Rio de Janeiro, ver nesta tese págs. 154-158.

²⁶³ MORAIS, Frederico. Guignard. São Paulo: Centro de Artes Novo Mundo, 1974.

MORAIS, Frederico. “O humanismo lírico de Guignard”. In: MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES. *O Humanismo Lírico de Guignard*. Rio de Janeiro: Associação dos Amigos do Museu Nacional de Belas Artes, 2000.

²⁶⁴ MORAIS, Frederico. “Frans Krajcberg: A arte como revolta”. In: *Frans Krajcberg - Natura/Revolta*. Rio de Janeiro: GB Arte/Marcia Barrozo do Amaral Galeria, 2000. Esta publicação foi lançada oficialmente, em setembro de 2000, na sede do Instituto Itaú Cultural.

²⁶⁵ MORAIS, Frederico. A usina criativa de Franz Weissmann. Piracema Revista de Arte e Cultura. Rio de Janeiro, Funarte/IBAC, ano 2, n. 2, 1994.

entre o concretismo e o neoconcretismo (em que ele repisa a mesma narrativa de racionalismo exacerbado dos concretos paulistas versus a emoção libertadora dos neoconcretos cariocas); e a noção de uma “vanguarda brasileira”, que teria surgido e se mantido no Rio de Janeiro durante as décadas de 1960 e 1970.

Também chama a atenção o destaque dado à trajetória de artistas como Lasar Segall e Arpad Szenes, não por acaso marcados por experiências de trabalho e vivência artística tanto no exterior como no Rio de Janeiro, o que para Moraes define e redefine a relação de suas obras com uma ideia de Brasil e de arte brasileira – especialmente quando eles têm contato com, nas palavras do crítico, a “paisagem carioca” e o ambiente social e cultural da cidade.

Entre as suas propostas de reinterpretação de alguns fatos e movimentos na história da arte brasileira, um caso notável, que Moraes irá revisitar com frequência, é a noção de modernidade surgida com a Semana de Arte Moderna de 1922, ocorrida em São Paulo.²⁶⁶

*

Ao analisar criticamente o conjunto das publicações organizadas e/ou escritas por Frederico Moraes neste período, muitas vezes apoiando-se nos formatos da cronologia e da enciclopédia, é possível dizer que elas concorrem para reafirmar uma das teses mais presentes em sua produção de natureza retificadora: a ideia de que a Semana de 1922 se resumiu a um evento importante, mas sem repercussão em nível nacional, diferente das mudanças

²⁶⁶ É importante ressaltar que o ano de 1922 marca o centenário da independência do Brasil e o tema do nacional ganha especial destaque. A partir desse momento, diversos grupos de críticos, artistas e intelectuais estarão imersos num grande e complexo debate, verdadeiro *tour de force*, a fim de construir um início “legítimo” para as artes plásticas no Brasil. Fazem parte dessa disputa – além da Semana de 1922, que funcionou como um estopim para se pensar numa arte brasileira – elementos emblemáticos como o barroco mineiro e Aleijadinho, Lasar Segall e Mestre Valentim, o Núcleo Bernardelli no Rio e o grupo Santa Helena em São Paulo, e ainda o pintor Almeida Júnior. Não por acaso, Moraes irá discorrer sobre cada um desses tópicos, invariavelmente chamando a atenção para o que seria mais ou menos “autêntico” em termos do que definiria uma arte produzida no Brasil.

que se deram no Rio de Janeiro, estas sim, segundo ele, capazes de semear o ideário modernista para o restante do país.

O entendimento que Moraes tem da Semana e do modernismo fica bastante claro no ensaio de abertura para publicação dedicada ao movimento, *Modernismo: Anos heroicos*, lançada em 1993 pelo Itaú Cultural, parte da série em oito volumes *Cadernos História da Pintura no Brasil*²⁶⁷. Ele inicia seu texto lembrando que a Semana de Arte Moderna de 1922 não foi certamente “um fato isolado”, mas que possui “antecedentes e desdobramentos”.

Os antecedentes seriam as mostras de Segall e Anita em São Paulo, respectivamente em 1913 e 1917. Quanto aos desdobramentos, entre eles estaria a “fase proletária” do modernismo (representada pelo Núcleo Bernardelli, no Rio), que seria, segundo Moraes, a fase responsável por disseminar as ideias modernistas nas “capitais regionais” do Brasil.²⁶⁸

“Assim, mais importante que a Semana, que é inquestionavelmente um marco e um divisor de águas na história da arte brasileira deste século, foram os desdobramentos ocorridos ainda nos anos 20”, escreve ele, em referência aos manifestos de cunho modernizador que foram lançados em São Paulo (Manifesto da Poesia Pau-Brasil, 1924, e Manifesto Antropófago, 1928), Minas Gerais (Para os Céticos, 1925, por Carlos Drummond de Andrade) e Pernambuco (Manifesto Regionalista, 1926, por Gilberto Freyre).²⁶⁹

Nesta e em outras análises críticas da Semana transparece uma tentativa de minimizar o impacto e o dado de originalidade do evento, bem como de colocar em questão o fato de sua centralidade estar associada, naquele momento inicial, a São Paulo. Moraes irá ressaltar ainda que: a ideia

²⁶⁷ Os oito volumes da série *Cadernos história da pintura no Brasil*, lançados durante 1993 e 1994 pelo Instituto Cultural Itaú, são os seguintes: *Pintura colonial; Academismo; Gêneros na pintura; Modernismo: anos heróicos; Modernismo: desdobramentos; Abstracionismo; Anos 60: a volta à figura; Do conceitual à arte contemporânea*.

²⁶⁸ MORAIS, Frederico. *Modernismo: anos heróicos: marcos históricos (Cadernos história da pintura no Brasil)*. São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 1993, p. 9-10.

²⁶⁹ MORAIS, Frederico. *Modernismo: anos heróicos. Marcos históricos (Cadernos história da pintura no Brasil)*. São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 1993, p. 9-10.

da Semana foi de Di Cavalcanti, em conversa com Paulo Prado; que as “cores caipiras” de Tarsila do Amaral foram descobertas por ela em viagem a Minas Gerais, em 1924, junto com Blaise Cendrars e o grupo de modernistas²⁷⁰; e que, mais tarde, Mario de Andrade, em 1942, em conferência no Rio de Janeiro, fez uma dura autocrítica da Semana, chamando a atenção para seus aspectos “aristocrático”, “festivo”, “a maior orgia intelectual que a história artística registra” – o que de fato foi colocado pelo intelectual paulista, em meio a análises de outra ordem, em um texto mais amplo e complexo, que não se resume às considerações em tom de *mea-culpa* que Moraes reiteradamente destaca²⁷¹.

O crítico também irá sublinhar que foi no Salão de 1931²⁷² que, “pela primeira vez no Brasil”, os modernistas tiveram “presença significativa em uma exposição oficial”²⁷³.

Para alguns autores, como Lucia Gouvêa Vieira, o evento teria sido tão

²⁷⁰ Lembrando que as obras de Tarsila não fizeram parte da Semana de 1922.

²⁷¹ Em sua produção crítica Moraes se refere com frequência à conhecida conferência realizada por Mário de Andrade no salão de conferências da biblioteca do Ministério das Relações Exteriores do Brasil, Palácio do Itamaraty, Rio de Janeiro, no dia 30 de abril de 1942, por ocasião do vigésimo aniversário da Semana de Arte Moderna de 1922. A palestra se baseou no ensaio *O Movimento Modernista*, escrito por solicitação do escritor Edgard Cavalheiro (1911-1958). No evento, Mário recapitula a história do modernismo sob perspectiva bastante pessoal e melancólica, retomando momentos de sua trajetória literária, em tom autobiográfico, revendo personagens e situações, mas também realizando uma avaliação do modernismo, dividindo-o em fases e caracterizando cada uma delas.

Ver: ANDRADE, Mário de. *O Movimento Modernista*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1942.

²⁷² Também conhecido por Salão Revolucionário, nome pelo qual ficou conhecida a 38ª Exposição Geral de Belas Artes, que aconteceu na Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), no Rio de Janeiro, entre os dias 1º e 29 de setembro de 1931. O salão era um tradicional reduto da arte acadêmica, porém naquele ano recebeu uma presença inédita de modernistas. O motivador dessa mudança foi o arquiteto Lúcio Costa, que estava à frente da ENBA desde dezembro de 1930 e pretendia rejuvenescer a instituição.

²⁷³ Sempre que possível nas publicações de revisão desse seu segundo período Moraes irá incluir o “Salão Revolucionário” como parte integrante da narrativa do surgimento e desenvolvimento do modernismo no país, valendo da estrutura em linha do tempo, em que o “Salão de 31” aparece estrategicamente posicionado logo depois da Semana de Arte Moderna, em 1922, e imediatamente antes da Sociedade Pró Arte Moderna (SPAM) e Clube dos Artistas Modernos (CAM), que surgiram em São Paulo no ano de 1932. MORAIS, Frederico. Op. cit, p. 16.

ou mais relevante que a Semana de 1922. Em seus textos sobre o assunto Moraes costuma ecoar as ideias da pesquisadora carioca, que em 1984 publicou, pela Funarte, o livro *Salão de 1931: Marco da revelação da arte moderna em nível nacional*. Segundo ela, a Semana de Arte Moderna só teria ganho projeção nacional após a conferência de Graça Aranha sobre o “espírito moderno”, realizada na Academia Brasileira de Letras, no Rio, em 1924. E que, se o evento no Teatro Municipal de São Paulo havia garantido a realização do “trabalho de choque”, o Salão de 31 “sedimentou e irradiou o novo”, por ser mais que um “evento artístico de destaque” e assumir “um significado político-cultural revelador da arte moderna em nível nacional”²⁷⁴.

Tadeu Chiarelli, refletindo sobre os postulados estéticos de Mário de Andrade a partir da resenha sobre a exposição publicada no *Diário Nacional*²⁷⁵, lembra que o chamado “salão modernista” – na verdade a XXXVIII Exposição Geral de Belas Artes do Rio de Janeiro, patrocinada pela Escola Nacional de Belas Artes, antiga Academia Imperial – é resultado de um “processo conciliatório entre o então jovem diretor da Escola Nacional, o arquiteto e urbanista Lúcio Costa, e setores mais conservadores daquela instituição e do poder ditatorial recém empossado no país”. Ele analisa da seguinte maneira a questão da modernidade do Salão, reivindicada por Vieira, Moraes e outros autores:

Muito se falou sobre a importância do Salão de 1931, para alguns autores evento tão ou mais importante do que a própria Semana de 1922. Lucia Gouvêa Vieira, num estudo sobre aquele evento, afirma que, se a Semana de Arte Moderna havia garantido a realização dos dois primeiros princípios fundamentais do modernismo apontados por Mário de Andrade em sua conferência de 1942 – a saber: o direito permanente à pesquisa estética; a atualização da inteligência artística brasileira –, o último deles (a estabilização de uma consciência nacional), só teria sido

²⁷⁴ VIEIRA, Lucia Gouvêa. *Salão de 1931: marco da revelação da arte moderna em nível nacional*. Rio de Janeiro: Funarte/Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1984, p. 13-29. O livro acompanhava a exposição “Salão de 31 - Sala Especial do 7º Salão Nacional de Artes Plásticas”, realizada na sede carioca da Funarte de 12/12/1984 a 2/1/1985.

²⁷⁵ ANDRADE, Mário de. “O Salão”, *Diário Nacional*, São Paulo, 13 set. 1931. Republicado em *Táxi e crônicas no Diário Nacional*, p. 429-431.

plenamente conseguido a partir do Salão de 1931. (...) ²⁷⁶

A seguir Chiarelli lembra que se deveria questionar o que de “novo”, de fato, trazia o Salão de 31 – e isso sem entrar na visão extremamente positiva que a autora tem do papel do Salão de 31 na irradiação e sedimentação do “novo” em termos nacionais:

Se fossem retiradas as obras de Ismael Nery e Cícero Dias – voltadas para uma preocupação de derivação surrealista –, as esculturas e pinturas de Flávio de Carvalho – com experimentações plásticas ligadas ao cubismo (no primeiro caso) e com o surrealismo e o expressionismo (no segundo) –, as duas pinturas da fase expressionista de Anita Malfatti, e poucas outras obras, o Salão de 1931 foi uma exposição restauradora dos “realismos” já mencionados aqui, sem dúvida despidos em vários casos de estilemas acadêmicos, mas completamente distanciado das inovações mais radicais das vanguardas históricas. Ou seja, uma exposição não preocupada com o “novo”, o original das vanguardas, mas com o “eterno” da tradição artística. ²⁷⁷

Moraes, quando se refere ao Salão de 31, parece suspender seu juízo crítico – que se nota, por exemplo, nos constantes comentários de cunho negativo que faz à falta de experimentação formal nas obras que integravam a Semana de 1922 ²⁷⁸. Ele opta por não questionar, em momento algum, a suposta modernidade das escolhas do evento na então capital do país. Mesmo as leituras de obras que realiza com precisão em outros ensaios – caso dos

²⁷⁶ CHIARELLI, Tadeu. *Pintura não é só beleza: A crítica de arte de Mário de Andrade*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2007, p. 62-63.

²⁷⁷ Idem. Chiarelli lembra ainda que as obras apresentadas por Di Cavalcanti, Moussia Pinto Alves, Sylvia Meyer, Orlando Teruz, Paulo Rossi Osir, Lasar Segall, Dimitri Ismailovitch e muitos outros artistas do Salão de 31, “com maior ou menor grau de verismo, prestavam obediência à captação do real, e/ou à representação do espaço tridimensional”.

²⁷⁸ Sobre os trabalhos exibidos na Semana, Moraes escreveu: “Era enorme a disparidade qualitativa entre os expositores, alguns deles decididamente acadêmicos ou criativamente inexpressivos, cujos nomes foram apagados quase por completo da história da arte moderna brasileira”. MORAIS, Frederico. *Arte brasileira: cortes e recortes. Segunda parte: 1912-1936. Leilão de abril de 2009*. Rio de Janeiro: Soraia Cals Escritório de Arte, 2009.

artistas do Núcleo Bernardelli²⁷⁹ – inexistem no caso desse salão. Fica disso a impressão de que Moraes não o enfrenta com o mesmo rigor, justamente pelo fato de ser considerado um símbolo dessa outra modernidade defendida por ele e que, em suas palavras, teria “se transferido” de São Paulo para o Rio de Janeiro a partir dos anos 1930.

*

No verbete sobre a Semana de Arte Moderna publicado no pequeno manual enciclopédico lançado pelo Itaú Cultural, o *Panorama das artes plásticas – Séculos XIX e XX*, Moraes reafirma sua tese de que a Semana era um movimento “aristocrático” e que, apesar de necessária naquele momento, sua importância se limitaria a de ter sido um elemento catalizador:

Certamente não foi a Semana, em si mesma, a causadora das profundas mudanças que iriam ocorrer na cultura brasileira deste século e que significariam, segundo Mário de Andrade, a fusão de três princípios: “O direito permanente à pesquisa estética, a atualização da inteligência artística brasileira e a estabilização de uma consciência criadora nacional”. Como reconhece Mário, o Movimento Modernista era, de início, nitidamente aristocrático: Pelo seu caráter de jogo arriscado, pelo seu espírito aventureiro ao extremo, pelo seu internacionalismo modernista, pelo nacionalismo embrabecido, pela sua gratuidade anti-popular, pelo seu dogmatismo prepotente, era uma aristocracia de espírito”. É no período que se segue à realização da Semana, até perto de 1930, descrito por Mário como “a maior orgia intelectual que a história artística do país registrou”, que ocorrem os principais desdobramentos teóricos do Modernismo brasileiro.²⁸⁰

De acordo com Moraes, a Semana foi responsável por dar início a um processo que só iria se consolidar de fato na década seguinte, os anos 1930, no Rio de Janeiro, e a partir da capital, tendo como principal catalisador, como já mencionado, o Núcleo Bernardelli.

Entre os autores que trataram da controvérsia relativa às origens e

²⁷⁹ MORAIS, Frederico. *Núcleo Bernardelli - Arte brasileira nos anos 30 e 40*. Rio de Janeiro: Pinakothke, 1982.

²⁸⁰ MORAIS, Frederico. *Panorama das artes plásticas – Séculos XIX e XX*. São Paulo: Itaú Cultural Itaú, 1989, p. 132.

desdobramentos do Modernismo brasileiro, é pertinente trazermos a voz de Aracy Amaral, por ser contemporânea a Frederico Moraes, tendo em alguns momentos polemizado com ele por meio da imprensa²⁸¹. Na edição ampliada de *Artes Plásticas na Semana de 22*, em 1998 (o livro foi publicado originalmente em 1970), a autora faz algumas considerações sobre os questionamentos em relação ao lugar e papel do evento e critica seus “detratores”:

Realmente, pouco havia de “moderno” em São Paulo em 1922. No panorama artístico internacional já se estava às vésperas do manifesto surrealista de Breton em 1924, após o movimento dadaísta. Mas isto não afeta a importância da Semana. Porque o que importava, como disse Paulo Prado, era o evento. (...) Porém, mesmo que não fosse vanguarda, aquilo que foi apresentado chocou. O grupo que rejeitava o passadismo era vitorioso na intenção demolidora. Inexistente a qualidade, a segurança de linguagem, a audácia maior, estavam presentes, contudo, a inquietação, em sintonia com o país, e a percepção da necessidade de mudança.

Setenta anos depois da Semana muitos detratores surgiram desejando diminuir o valor desse marco de nosso meio artístico e cultural do século XX. Desde autores como Clarivaldo Prado Valladares, que indiretamente atinge a Semana ao dizer que São Paulo se quer moderna ao fazer uma Bienal em 1951 por não ter tido um passado colonial rico, a outros que afirmam que a Semana teve importância menor por ter sido elitista e seu recado ter sido dado de cima para baixo; ou que, por ter sido em São Paulo, não teve tanta repercussão, e o que valeu foi depois o Salão de 1931 no Rio de Janeiro, capital federal, tais colocações não se sustentam a não ser por bairrismo tolo.²⁸²

Quando se reporta a autores “que afirmam que a Semana teve importância menor por ter sido elitista e seu recado ter sido dado de cima para baixo”, Amaral parece estar se referindo indiretamente a Frederico Moraes, que em mais de um texto adota este tipo de crítica.

Em seus comentários de matriz retificadora, Moraes de fato irá criticar

²⁸¹ Em texto publicado no contexto das polêmicas envolvendo a I Bienal Latino-Americana de 1978, Amaral faz uma menção direta a Frederico Moraes, sugerindo que ele teria se apropriado de ideias de outro crítico sem lhe dar crédito. AMARAL, Aracy. “O regional e o universal na arte: por que o temor pelo latino-americanismo?”. *O Estado de S. Paulo, Suplemento Cultural*. São Paulo, 8 out. 1978. Ver nota 166.

²⁸² AMARAL, Aracy. *Artes plásticas na Semana de 22*. São Paulo: 34, 1998, p. 13-19.

o que ele considera uma falta de projeção da Semana em nível nacional, uma suposta circunscrição de sua ressonância cultural a São Paulo. O crítico também irá mencionar frequentemente a exposição do 1º Centenário da Independência²⁸³, no Rio de Janeiro, como um evento injustiçado pela história, que teria tido o mesmo peso na modernização do Brasil que a Semana:

1922. 7 Setembro. A exposição internacional comemorativa do I Centenário da Independência do Brasil ocupou a esplanada que resultou do desmonte do Morro do Castelo e que ia do Palácio Monroe à Igreja de Santa Luzia. [...] Para Marly Silva da Motta, pesquisadora do Centro de Pesquisa e Documentação da Fundação Getúlio Vargas, a exposição internacional de 1922, inteiramente apagada pela historiografia brasileira, por seu viés oficialista, teve a mesma importância da Semana de Arte Moderna, da criação do Partido Comunista, nesse mesmo ano, e do Tenentismo. Em entrevista ao *Jornal do Brasil* (26 de janeiro de 1992), ela afirma que “a exposição forçou a intelectualidade brasileira a pensar um projeto de Brasil moderno”.²⁸⁴

Gostaria de chamar a atenção para o fato de que não parece razoável, ou no mínimo produtivo no contexto desse debate, estabelecer graus de

²⁸³ Segundo Marly Motta, estudiosa do tema no Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil da Fundação Getúlio Vargas (CPDOC-FGV), a também chamada Exposição Internacional comemorativa do Centenário da Independência do Brasil (1822-1922) “foi inaugurada no dia 7 de setembro de 1922 e se prolongou até o dia 24 de julho do ano seguinte. Realizada no mesmo ano de outros eventos relevantes para a história brasileira, como a Semana de Arte Moderna, a fundação do Partido Comunista Brasileiro (PCB) e a Revolta do Forte de Copacabana, a Exposição do Centenário vem despertando crescente interesse da historiografia preocupada com o tema da identidade nacional na década de 1920”. <http://cpdoc.fgv.br/sites/default/files/verbetes/primeira-republica/EXPOSIÇÃO%20INTERNACIONAL%20DO%20CENTENÁRIO%20DA%20INDEPENDÊNCIA.pdf>. Acesso em 24/11/2016.

Marly Motta é autora do livro *Rio, cidade-capital*, em que defende essa tese: “A comemoração do centenário da Independência em 1922 acendeu a questão de fazer do Rio de Janeiro o ponto de convergência dos olhares daqueles que iriam avaliar o progresso nacional ao longo dos últimos cem anos. A realização de uma ‘exposição universal’ destacou-se como a mais ambiciosa das atividades comemorativas então programadas para dar prova do grau de ‘adiantamento e civilização’ que o Brasil, e sua capital, havia atingido nesse século de vida independente”.

MOTTA, Marly. *Rio, cidade-capital*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004, p. 31-35.

²⁸⁴ MORAIS, Frederico. *Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro, 1816-1994, Da missão artística francesa à geração 90*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995, p. 127-128.

comparação entre dois fenômenos de natureza bastante diversa: de um lado, na então capital do país, uma exposição internacional que, por mais de seis meses, se espalhou pela cidade, recebendo cerca de 3 milhões de visitantes²⁸⁵; e de outro um evento com duração de uma semana, em torno de um único espaço²⁸⁶ – que no entanto teve uma função fundamental na propagação da arte moderna no Brasil.

De todo modo Moraes defendia que o papel dos eventos ocorridos no Rio de Janeiro havia sido pioneiro, porém subestimados pela historiografia “oficial” do modernismo brasileiro. Não causa espanto que neste seu segundo período ele volte a insistir na tese de que, passada a “festa de 22”, o modernismo “transfere-se para o Rio”²⁸⁷, a partir dos anos 1930, impulsionado pela criação do Núcleo Bernardelli em 1931. Para sua argumentação convoca ainda os seguintes eventos passados na capital: a realização do “I Salão de Arquitetura Tropical” (1933), com a presença de Frank Lloyd Wright; a criação do Instituto de Artes da Universidade do Distrito Federal (1935); o surgimento do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (1937).

A partir do Rio, o modernismo teria se expandido para o restante do

²⁸⁵ A Exposição Internacional do Centenário da Independência aconteceu 7 de setembro de 1922 e 23 de março de 1923. Dela participaram 14 países: Bélgica, Dinamarca, França, Itália, Noruega, Portugal, Reino Unido, Suécia, Tchecoslováquia, Argentina, Brasil, Estados Unidos, México e Japão. O Brasil teve no total cerca de seis mil expositores, representando todos os estados da federação. Além dos pavilhões de cada um dos países convidados e dos expositores estaduais, a exposição contou com os seguintes pavilhões: Administração, Alimentação, Estatística, Festas, Agricultura e Viação, Pequenas Indústrias, Grandes Indústrias, Caça e Pesca, Cervejaria Antártica, Joias e Pavilhão de Honra de Portugal.

²⁸⁶ O Teatro Municipal de São Paulo, de 11 a 18 de fevereiro de 1922.

²⁸⁷ MORAIS, Frederico. *Sete décadas da presença italiana na arte brasileira*. Rio de Janeiro: Paço Imperial, 1986.

Como vimos essa ideia havia sido lançada publicamente por Moraes ainda no final de 1981, durante o simpósio “Metropolização das artes visuais no Brasil”, no contexto do II Encontro Nacional de Críticos de Arte, realizado em Recife. “Depois da festa de 1922, ocorrida em São Paulo, o Modernismo transferiu-se, nos anos 1930, para o Rio de Janeiro, de onde expandiu-se para todo o país, sedimentando-se nos anos 1940/1950 nas capitais regionais: Belo Horizonte, Recife, Salvador, Fortaleza, Porto Alegre, Curitiba, Florianópolis.” MORAIS, Frederico. “O Núcleo Bernardelli e a interiorização da arte brasileira”. Rio de Janeiro, ABCA, *Revista Crítica de Arte. Metropolização das artes no Brasil*, n. 5, 1983, p. 45-52.

país, para as “capitais regionais”. Consequência, segundo ele, da ação dos “nucleanos”, epíteto que ele se utiliza para se referir aos artistas do Bernardelli:

Foram ainda os integrantes do Núcleo, em grande parte, responsáveis pela expansão e interiorização da arte moderna no Brasil. Premiados em viagem ao país, no Salão Nacional, deslocaram-se para o Sul e para o Nordeste/Norte, divulgando o espírito da arte moderna, ao mesmo tempo em que redescobriam a paisagem física e cultural do Brasil. Quanto mais adentravam o país e se distanciavam dos modelos acadêmicos, mais clara e luminosa ficava sua pintura. E alguns desses artistas acabaram fixando residência fora do Rio, como Malagoli, que ficou em Porto Alegre, e Rescala, em Salvador. Nessas capitais atuaram, ademais, como professores, animadores culturais e como técnicos em restauração e conservação de bens culturais.²⁸⁸

Em ensaio para a *Revista Crítica de Arte*, no ano seguinte à exposição do Núcleo Bernardelli, Frederico Morais é mais explícito em relação ao que considera a “interiorização” da arte moderna a partir do Rio de Janeiro, além de se referir a uma “segunda etapa” desse processo, agora mais “profundo”, a partir da década de 1970:

Desde os anos 1970, estamos vivendo, no Brasil, uma segunda etapa do processo de interiorização da arte moderna. Depois da festa de 1922, ocorrida em São Paulo, o Modernismo transferiu-se, nos anos 1930, para o Rio de Janeiro, de onde expandiu-se para todo o país, sedimentando-se nos anos 1940/1950 nas capitais regionais: Belo Horizonte, Recife, Salvador, Fortaleza, Porto Alegre, Curitiba, Florianópolis. Hoje, essa interiorização é mais profunda, vai além das capitais para atingir as cidades do ABC paulista, do Vale do Paraíba, da Baixada fluminense, do Vale do Itajaí, da Zona da Mata, em Minas Gerais, o eixo Recife-Olinda-João Pessoa ou vastas regiões como o Centro-Oeste: Brasília, Goiânia, Campo Grande, Cuiabá.²⁸⁹

Quero apontar para o que considero uma visão excessivamente

²⁸⁸ MORAIS, Frederico. O Núcleo Bernardelli – Exposição inicia hoje a análise do grupo que minou no Rio a fortaleza do academicismo. *O Globo*, Rio de Janeiro, 19 abr. 1982.

²⁸⁹ MORAIS, Frederico. *O Núcleo Bernardelli e a interiorização da arte brasileira*. *Revista Crítica de Arte*, Rio de Janeiro, 1983, no. 5, p. 45-52.

circunscrita a apenas uma determinada região do país no que se refere à existência de uma modernidade artística, que na verdade já se manifestava em outras localidades bem antes dos anos 1940/1950, e de maneira independente do Rio e de São Paulo, caso de Belo Horizonte e Recife nos anos 1920 e 1930²⁹⁰. E de todo modo, por menos alcance que tivesse, o modernismo brasileiro não levaria tanto tempo para atingir o que Moraes chama de “capitais regionais”.

Moraes estabelece ainda uma correspondência entre o modelo de viagens dos nucleanos pelo interior do país e um reencontro com a “paisagem física e cultural” do Brasil. Mais uma vez, a simplicidade e o desapego do Bernardelli são colocados pelo crítico em contraposição ao perfil abastado dos modernistas de 1922, em particular Oswald de Andrade, que “se permitia” constantes viagens à Europa, interessado nas “modas vanguardistas”:

Intelectuais e eruditos, os modernistas de 22 e aqueles que os patrocinavam eram oriundos da elite econômica enriquecida com o café. Enquanto Oswald de Andrade se permitia constantes viagens à Europa, em busca de modas vanguardistas, os artistas que começavam a atuar nos anos 1930, pobres e humildes, sem cultura livresca, limitavam-se a pequenos passeios nos fins de semana nos arredores proletários da grande cidade: núcleo Bernardelli, no Rio de Janeiro, grupo Santa Helena, em São Paulo, ou, já nos anos 1950, o Clube da Gravura, no Rio Grande do Sul, e o Ateliê Coletivo, em Recife.

À medida que crescem na profissão, desenvolvendo suas carreiras, esses artistas estendem seus “passeios” até o interior do país, no que são estimulados pelos prêmios de viagem no Salão Nacional. Assim, ao mesmo tempo em que redescobrem o Brasil, sua paisagem física e cultural, divulgam as ideias modernistas dentro de uma ótica menos culta e mais proletária. Ou seja, o regional e o nacional casavam-se com a ideia de arte social.²⁹¹

²⁹⁰ Sobre o assunto, ver: ANJOS JR., Moacir dos; MORAIS, Jorge Ventura. Picasso “visita” o Recife: a exposição da Escola de Paris em março de 1930. Estudos Avançados. São Paulo, v. 12, n. 34, p. 313-335, dez. 1998. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141998000300027&lng=en&nrm=iso. Acesso em 19 jun. 2017. Lembro que não está entre os objetivos desta tese deter-se sobre o surgimento do modernismo no Brasil, assunto de que trato apenas quando útil para analisar o discurso crítico de Frederico Moraes.

²⁹¹ Idem.

Aracy Amaral possui posições totalmente diversas das do crítico carioca no que se refere à questão da ressonância nacional da Semana de 1922 e do modernismo, portanto é importante citá-la neste contexto:

Seus propósitos [os da Semana] foram disseminados rapidamente através de posteriores viagens dos modernistas pelos demais Estados, com conferências, recitais, envio de revistas e livros. Seja a viagem de Guilherme de Almeida ao Sul e ao Nordeste, seja a de Joaquim Inojosa que, vindo a São Paulo em 1922, não mais desfaria o contato encetado divulgando as ideias em Pernambuco, seja em Minas Gerais com a viagem histórica dos modernistas em 1924, ou em 1927 ao Norte, na viagem de Mário de Andrade até a Amazônia.²⁹²

Em relação à sua suposta natureza “aristocrática”, Amaral lembra que a manifestação cultural da Semana “constituiu um registro sintomático da pulsação do organismo nacional, antecipando, por meio do pensamento, a insatisfação que tomaria forma política contra o tradicionalismo-aristocracismo poucos anos depois”, escreve ela, referindo-se ao contexto político da década de 1920 (sublevação do Forte de Copacabana em 1922, no Rio de Janeiro, e Revolução de 1924, em São Paulo), que culminou com a revolução de 1930.²⁹³

Morais foi um dos críticos que em diversas ocasiões depreciou o que considerava o caráter “festivo”²⁹⁴ da Semana, opondo a ele o que via como um

²⁹² AMARAL, Aracy, op. cit.

²⁹³ Idem.

²⁹⁴ Como aponta Tadeu Chiarelli: Rubem Navarra foi um dos poucos intelectuais que se pronunciou contrário ao peso supostamente excessivo dado à Semana de Arte Moderna de 1922 no quadro geral da arte local. No texto de Navarra, produzido para ser publicado no catálogo de uma exposição de arte brasileira, realizada na Inglaterra, em 1943, a Semana foi vista como uma “festa” que apenas simbolicamente poderia ser entendida como o início da arte moderna no país. Publicado em português, pela primeira vez, na *Revista Acadêmica* (“Introdução à pintura contemporânea”, n. 65, ano X, abr. 1945, p. 16-31 e 48) e republicado no catálogo da mostra “Modernidade negociada: um recorte da arte brasileira nos anos 40” (p. 84-101), ocorrida no MAM-SP, em 2007.

CHIARELLI, Tadeu. “De Anita à Academia: para repensar a história da arte no Brasil”. *Novos Estudos CEBRAP*, n.88, São Paulo, dezembro de 2010, disponível em:

contexto de abnegação e estoicismo do Núcleo Bernardelli:

Com efeito, se a Semana realizou-se com vaías, apupos e petardos sobre o palco, mas sem perder o seu caráter de festa, os vários “núcleos operários” que foram nascendo tinham como sede porões, sótãos, ruínas ou pequenas salas escuras em edifícios ou sobrados, de onde eram frequentemente enxotados, numa sequência de despejos humilhantes e expulsões violentas. O Núcleo Bernardelli funcionou durante vários anos nos porões da Escola Nacional de Belas Artes, até que foi dali expulso após os incidentes que culminaram com a invasão da Sociedade Brasileira de Belas Artes que funcionava ao lado, num ataque noturno perpetrado por estudantes integralistas a mando de um diretor reacionário. A partir daí, pulou de sala em sala, em velhos sobrados, até extinguir-se por falta de sede.²⁹⁵

http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-33002010000300007&script=sci_arttext. Acesso: 26 jan. 2017.

²⁹⁵ MORAIS, Frederico. *Núcleo Bernardelli - Arte brasileira nos anos 30 e 40*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1982, p. 25.

É necessário assinalar que a versão atual do verbete *Modernismo no Brasil*, da Enciclopédia Itaú Cultural, apresenta uma precisa distância em relação às posições de Moraes, como se pode perceber:

“O modernismo no Brasil tem como marco simbólico a Semana de Arte Moderna, realizada em São Paulo, no ano de 1922, considerada um divisor de águas na história da cultura brasileira. O evento - organizado por um grupo de intelectuais e artistas por ocasião do Centenário da Independência - declara o rompimento com o tradicionalismo cultural associado às correntes literárias e artísticas anteriores: o parnasianismo, o simbolismo e a arte acadêmica.

A defesa de um novo ponto de vista estético e o compromisso com a independência cultural do país fazem do modernismo sinônimo de ‘estilo novo’, diretamente associado à produção realizada sob a influência de 1922. Heitor Villa-Lobos na música; Mário de Andrade e Oswald de Andrade, na literatura; Victor Brecheret, na escultura; Anita Malfatti e Di Cavalcanti, na pintura, são alguns dos participantes da Semana, realçando sua abrangência e heterogeneidade. (...)”.

De maneira assertiva, o texto termina ressaltando que, apesar de se expandir para “expressões múltiplas” em outras regiões do Brasil, a Semana é um “fenômeno eminentemente urbano e paulista”:

“Tal esforço de redefinição da linguagem artística se articula a um forte interesse pelas questões nacionais, que ganham acento destacado a partir da década de 1930, quando os ideais de 1922 se difundem e se normalizam. Ainda que o modernismo no Brasil deva ser pensado a partir de suas expressões múltiplas – no Rio de Janeiro, Minas Gerais, Pernambuco etc. – a Semana de Arte Moderna é um fenômeno eminentemente urbano e paulista, conectado ao crescimento de São Paulo na década de 1920, à industrialização, à migração maciça de estrangeiros e à urbanização”.

A bibliografia sobre o assunto, que costuma vir ao final de cada verbete, traz os nomes de Antonio Candido, Sergio Miceli, Carlos Zílio e Aracy Amaral, entre outros, mas não inclui o de Frederico Moraes, o que chama a atenção haja visto que o surgimento e desdobramentos do Modernismo no Brasil foi um tema ao qual ele se dedicou, com insistência, ao longo de toda sua trajetória, inclusive em importantes

Nesse trecho citado nota-se outro aspecto para o qual Frederico Morais irá seguidamente chamar atenção: os nucleanos enfrentaram fortes críticas do meio acadêmico, uma resistência de fato, diferentemente dos participantes da Semana de 22 que, segundo o crítico, receberam apenas algumas “vaías e petardos”, vindos dos mesmos grupos de elite de que faziam parte.

Neste ponto é possível levantar uma questão análoga à que foi colocada em relação à comparação, feita por Morais, entre a Semana de 1922 e a Exposição Internacional do Centenário da Independência: seria possível nivelar dois fenômenos tão distintos? De um lado, um evento cultural que durou 8 dias (de 11 a 18 de fevereiro de 1922); de outro, um grupo de artistas que se manteve em atividade durante anos?²⁹⁶ Creio que não, pois a reverberação produzida é de ordem muito diversa. No que se refere a este tópico, também é necessário lembrar que a Semana de Arte Moderna não se limitava às artes plásticas, mas buscava uma projeção mais ampla e plural, abarcando manifestações literárias, poéticas e musicais.

Instrumentalização das ideias de Mário de Andrade

Apesar de, desde o início de sua trajetória, Morais se interessar por Mário de Andrade, as questões relativas à Semana de 1922 – e ao “modernismo paulista” – não mereceram maiores análises suas pelo menos

publicações de referência lançadas pelo próprio Itaú Cultural nas décadas de 1980 e 1990, caso do *Panorama das Artes Plásticas Séculos XIX e XX* (1989) e *Modernismo: Anos Heróicos*, parte da coleção *Cadernos História da Pintura no Brasil* (1993-1994).

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo359/modernismo-no-brasil>. Acesso: 5 dez. 2016.

²⁹⁶ A ideia da criação do Núcleo Bernardelli começou a ser gestada no ano de 1930, em torno da Escola Nacional de Belas Artes, sendo oficialmente fundado no dia 12 de junho de 1931. Sua primeira fase durou até outubro de 1935, quando perdeu sua sede, no porão da ENBA. Houve algumas tentativas de reavivá-lo, o que de fato aconteceu em 1941, porém por curto período, uma vez que seus membros já se encontravam dispersos.

até meados dos anos 1980.²⁹⁷ No entanto, neste seu segundo período (1985-2012), ganharão protagonismo.

Isso pode ser atribuído ao fato de que “a questão Mário de Andrade” passou a ter um papel importante em seu projeto de sistematização e revisão da história da arte brasileira. Estratégia que envolveu minimizar tanto o papel

²⁹⁷ Ainda em 1965, antes de iniciar seu período como colunista do *Diário de Notícias* do Rio de Janeiro, Morais passa a se dedicar à análise do pensamento de Mário de Andrade. No entanto, nesse texto, como em todos de sua primeira fase (1966-1973), as menções a Mário de Andrade se resumem ao seu lado crítico de arte, especialmente sua relação com a arte brasileira, em particular o barroco – que era também o grande tema de Morais quando atuava em Belo Horizonte, de 1956 a 1965.

O ensaio se baseou em uma palestra que o autor ministrou na Academia Mineira de Letras, ao lado de outros críticos, cada um se dedicando a um aspecto da produção intelectual de Andrade, como o de poeta, musicólogo ou folclorista, por ocasião dos 20 anos de sua morte. A Morais coube falar sobre a faceta crítico de arte, sobre que reflete:

“Quando Mário fala de uma ‘tal ou qual denguiça’ em relação às igrejas barrocas mineiras projetadas por Aleijadinho, ele está, ainda que não pareça, fazendo uma observação rigorosamente técnica. Em outros termos, ele está falando de um abasileiramento do barroco português, de ‘uma invenção que contém algumas das constâncias mais íntimas, mais arraigadas e mais étnicas da psicologia nacional, um protótipo da religiosidade brasileira’. E aquelas ‘núpcias delirantes’ nas quais ‘Segall quase se perdeu’ correspondiam a outra constatação corretíssima: a de que o pintor expressionista russo mudara bruscamente a cor de sua pintura, caíra num certo folclorismo, tão empolgado se achava com o Brasil, a ponto de prejudicar a própria qualidade de sua obra.”

Como é possível constatar, a maior preocupação de Morais naquele momento da década de 1960 era a relação entre os artistas e sua obra, de um lado, e os elementos que seriam típicos da realidade brasileira.

MORAIS, Frederico. “Mário de Andrade - Crítico de arte”. In: ARAÚJO, J.Oswaldo de et alii. *Mário de Andrade*. Belo Horizonte: Edições Movimento-Perspectiva, 1965, p. 37-49. O texto de Morais seria depois republicado na capa do Suplemento Dominical do *Estado de Minas* (7 mar. 1965), periódico em que trabalhava como crítico antes de se transferir para o Rio de Janeiro, em 1966.

Também serve a esse propósito a leitura de Mário de Andrade sobre a questão da “perdição” em Segall, publicada originalmente em 1943. No texto para o catálogo da exposição promovida pelo Ministério da Educação, reproduzido também na *Revista Acadêmica*, Rio de Janeiro, 1943. Em A. Miller et alii, *Lasar Segall: antologia de textos nacionais sobre a obra e o artista*, . Rio de Janeiro: Funarte, 1982, p. 34-42.

Tadeu Chiarelli, sobre o mesmo tema, observa, em texto de 2008: “Nos anos 1940, ao analisar os trabalhos realizados por Segall logo após a chegada ao Brasil, Mário de Andrade, o principal crítico modernista brasileiro, escreverá que esse período teria sido um momento de ‘perdição’, uma fase em que o artista, seduzido pelos aspectos insuspeitos que a paisagem física e humana do país lhe ofereciam, não conseguiu articular tais estímulos nas balizas que ele havia trazido da Europa”. CHIARELLI, Tadeu. Segall realista: algumas considerações sobre a pintura do artista. In: *Segall realista*. São Paulo: Museu Lasar Segall; Centro Cultural FIESP, 2008, p.11-55.

da Semana como a continuidade do poder irradiador do modernismo paulista, em prol da tese de que o movimento, a partir dos anos 1930, deslocou-se para o Rio de Janeiro e dali se propagou para o restante do país.

A verdade é que o olhar de Moraes em direção ao escritor paulista estará apontado quase sempre para a mesma direção: a reavaliação que Mário fez da Semana de Arte Moderna quando da celebração de seus 20 anos, no Rio de Janeiro. Naquele amargurado balanço, o escritor, entre outras memórias, havia se referido ao caráter de certo modo inconsequente, festivo do movimento²⁹⁸.

As reavaliações que Mário faz da Semana de 22 na conferência de 1942 são muitas vezes citadas por Moraes, em cujos textos deixa transparecer certa satisfação, como se visse confirmadas suas críticas ao “elitismo” do grupo e o “caráter aristocrático” de suas ações durante o evento.

Chama a atenção o fato de Moraes retornar sempre ao mesmo Mário de Andrade, uma vez que nunca se refere a outros ensaios, mesmo aqueles em que a questão do nacional é enfrentada diretamente. Para ficar em apenas um exemplo, tomemos “Regionalismo”, texto de 1928 publicado no *Diário Nacional*:

Na arte brasileira, até mesmo na moderna, o elemento regional está comparecendo com uma constância apavorante. Carece acabar com isso logo. Na pintura, com exceção de Tarsila do Amaral, que sempre fugiu com muita discrição do elemento propriamente regional, este elemento se manifesta às vezes tendencioso, mesmo em artistas muitos bons que nem Di Cavalcanti. Hoje em dia é rara a exposição brasileira de pintura que não tenha uma figuração mais ou menos inconsciente de regionalismo. Querem fazer “nacionalismo” porém despencam logo para o elemento característico, especificamente regional.

(...) A manifestação mais legítima do nacionalismo artístico se dá quando esse nacionalismo é inconsciente de si mesmo. Porque na verdade qualquer nacionalismo, imposto como norma estética, é necessariamente odioso para o artista verdadeiro que é um indivíduo livre. Não tem nenhum gênio grande que seja esteticamente nacionalista. (...) O

²⁹⁸ ANDRADE, Mário de. *O Movimento Modernista*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1942. Ver nota 271.

nacionalismo só pode ser admitido consciente quando a arte livre de um povo ainda está por construir. Ou quando perdidas as características básicas por um excesso de cosmopolitismo ou de progresso, a gente carece buscar nas fontes populares as essências evaporadas.²⁹⁹

Em seus escritos, Moraes adapta e incorpora as abordagens que lhe podem ser úteis. Como por exemplo nesta reflexão sobre as reações contrárias à presença da arte moderna no Brasil. Ao tentar se utilizar do pensamento de Andrade, acaba fazendo uma transição bastante brusca, em que fica evidente (a partir do trecho “Mário Andrade tocou no ponto...”) o modo como retira de contexto as ideias do escritor – ao associar diretamente a crítica feita por Mário aos acadêmicos³⁰⁰ (no contexto de um texto sobre o Salão de 1931) ao chamado caráter aristocrático da Semana de 1922, nove anos antes:

Está claro que essas reações violentas ao processo de implantação da arte moderna no Brasil escondiam algo que estava além do fato político. Este serviu, frequentemente, como álibi para as ações daqueles que não queriam perder seus cargos, seus salários, a parcela de poder que detinham. A propósito do Salão Revolucionário, de 1931, Mário de Andrade escreveu em sua coluna no *Diário Nacional*: “Na verdade, o que, nas suas fugas e covardias, eles defendem não é a Arte não, mas as suas pessoinhas empafiosas, as gloriolas que conquistaram e o dinheiro que lhes vem disso”. E acrescenta, em outro artigo: “Quando esses caducos esperneiam contra o atual e o novo, em nome duma tradição que jamais adiantou a ninguém, em nome duma pátria colonial de imitação, nós todos, eles como nós e os ministros sabemos que os caducos o que defendem é a vaidade deles, é o dinheiro que a concorrência lhes fará perder”.

Mário de Andrade tocou no ponto. A Semana de 22 foi, na verdade, uma grande festa promovida no Teatro Municipal de São Paulo, símbolo da burguesia ascendente, pela aristocracia cafeeira. Eles não ameaçavam ninguém, apenas provocaram um escândalo.

Os artistas-operários dos anos 30 tinham outra mentalidade e

²⁹⁹ ANDRADE, Mário de. *Regionalismo*. *Diário Nacional*, São Paulo, 19 fev. 1928. Reproduzido em AMARAL, Aracy. *Tarsila: sua obra e seu tempo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975, p. 425-426.

³⁰⁰ Mário de Andrade se referia especificamente aos profissionais da Escola Nacional de Belas Artes que se colocaram contra o Salão de 1931, que Lúcio Costa tentava modernizar. Ver: ANDRADE, Mário de. “Escola de Belas Artes” (4 out. 1931). In: *Táxi e Crônicas no Diário Nacional*. Telê Porto Ancona Lopes (org.). São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1976, p. 441-442.

outra formação e, principalmente, tinham outros propósitos. Buscavam uma profissão, queriam fazer da arte uma profissão e ocupar, com ela, um espaço na sociedade, participar da divisão social do trabalho.³⁰¹

No entanto Moraes deixa de citar trechos do texto do intelectual em que ficam mais evidentes as nuances do ensaio em questão, e do pensamento de Mário de Andrade como um todo, como a seguir:

Junto disso, o movimento renovador era nitidamente aristocrático. Pelo seu caráter de jogo arriscado, pelo seu espírito aventureiro, pelo seu internacionalismo modernista, pelo seu nacionalismo embrabecido, pela gratuidade antipopular, era uma aristocracia do espírito. Era natural que a alta e a pequena burguesia o temessem. Paulo Prado, ao mesmo tempo que um dos expoentes da aristocracia intelectual paulista, era uma das figuras principais da nossa aristocracia tradicional. E foi por tudo isto que ele pôde medir bem o que havia de aventureiro, de exercício do perigo no movimento, e arriscar a sua responsabilidade intelectual e tradicional na aventura.³⁰²

O livro de Moraes sobre o Núcleo Bernardelli é exemplar do modo como ele passa a dispor, de maneira pouco rigorosa, de questões lançadas pelo intelectual paulista em relação ao modernismo e à Semana de 1922. O ensaio do crítico carioca para a publicação se inicia citando Mário:

Em sua famosa conferência de 30 de abril de 1942, promovida pela Casa do Estudante do Brasil e proferida na Biblioteca do Ministério das Relações Exteriores, no Rio de Janeiro, Mário de Andrade faz uma autocrítica severa, quase cruel, do Modernismo brasileiro. “Como atualização da inteligência artística”, diz, “o movimento modernista representou papel contraditório e muitas vezes gravemente precário. Deveríamos ter inundado nosso discurso de maior angústia do tempo, de maior revolta contra a vida como está”.³⁰³

³⁰¹ MORAIS, Frederico. *Núcleo Bernardelli: arte brasileira nos anos 30 e 40*. Rio de Janeiro: Pinakothèque, 1982, p. 27-28.

³⁰² ANDRADE, Mário de. *O Movimento Modernista*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1942.

³⁰³ MORAIS, Frederico. *Núcleo Bernardelli - Arte brasileira nos anos 30 e 40*. Rio de Janeiro: Pinakothèque, 1982, p. 15.

Segundo Morais, Mário estava “lamentando que os modernistas não tivessem promovido o melhoramento político e social do homem brasileiro”.

Mário completa, em tom contundente: “Façam ou se recusem a fazer arte, ciências, ofícios. Mas não fiquem apenas nisto, espiões da vida, camuflados em técnicos da vida, espiando a multidão passar. Marchem com as multidões”.

Para o autor de *Macunaíma*, “o período verdadeiramente heroico” do Modernismo foi aquele iniciado com a exposição de Anita Malfatti, em 1917, e que termina com a Semana de Arte Moderna, em 1922. Os anos que se seguem foram, no seu entender, de “orgia intelectual, a maior que a história artística do país registra”.³⁰⁴

Olhando para os trechos que Morais pinça da conferência de Andrade, fica evidente que ele está sublinhando invariavelmente as passagens mais polêmicas e conflituosas, recortes que ele irá republicar nas cronologias, enciclopédias e brochuras didáticas que povoarão esta sua segunda fase. Outro problema grave é que ele deixa de contextualizar o texto, deixando de lado as condições em que ele foi gestado: em 1942, em plena Segunda Guerra, a três anos de sua morte, momento em que o escritor estava bastante deprimido com a própria vida³⁰⁵.

Há ainda momentos do mesmo texto de Andrade que nunca são mencionados pelo crítico carioca. Por exemplo, quando ele faz uma crítica direta a Graça Aranha – o mesmo autor cuja conferência sobre o “espírito moderno”, em 1924 na Academia Brasileira Letras, costuma ser referido por Morais como o verdadeiro gatilho para a projeção do modernismo em nível nacional³⁰⁶:

Graça Aranha, sempre desacomodado em nosso meio que ele não sentia, tornou-se o exegeta desse conformismo

³⁰⁴ Idem.

³⁰⁵ Ver: JARDIM, Eduardo. *Eu sou trezentos. Mário de Andrade: vida e obra*. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2015.

³⁰⁶ MORAIS, Frederico. *Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro, 1816-1994, Da missão artística francesa à geração 90*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995, p. 129.

modernista, com aquela frase detestável de não sermos a “câmara mortuária de Portugal”. Quem pensava nisso! Pelo contrário, o que ficou escrito foi que não nos incomodava nada “coincidir” com Portugal, pois o importante era a desistência do confronto e das liberdades falsas.³⁰⁷

Outra afirmação da conferência de Andrade que não é utilizada por Moraes em seu percurso é aquela em que o literato faz uma avaliação de tom positivo sobre parte do legado da Semana de 1922, a que se refere ao primeiro postulado fundamental do modernismo, o “direito permanente à pesquisa estética”³⁰⁸:

Quanto à conquista do direito permanente de pesquisa estética, creio não ser possível qualquer contradição: é a vitória grande do movimento no campo da arte. E o mais característico é que o antiacademismo das gerações posteriores a da Semana de Arte Moderna se fixou exatamente naquela lei estético-técnica do fazer melhor, e não como um abusivo instinto de revolta, destruidor em princípio, como foi o do movimento modernista. Talvez seja este, realmente, o primeiro movimento de independência da inteligência brasileira, que se posta ter como legítimo e indiscutível. Já agora com todas as probabilidades de permanência.³⁰⁹

Voltando ao texto de introdução de Moraes para o Núcleo Bernardelli, na sequência do trecho que mencionei acima, o crítico irá estabelecer a relação central que lhe interessa: da noção de uma fase “mais calma”, “mais “proletária” do modernismo, de um lado, com a ideia de que esse novo momento surgiria com os artistas do núcleo operário, a partir da década de 1930, no Rio de Janeiro:

Passada a festa, terminado o porre, “principia para a inteligência brasileira”, com a década de 1930, “uma fase mais calma, mais modesta e cotidiana, mais proletária, por assim

³⁰⁷ ANDRADE, Mário de. *O Movimento Modernista*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1942.

³⁰⁸ Os outros dois princípios, conforme colocado por Mário de Andrade na mesma conferência de 1942, são a “atualização da inteligência artística brasileira” e a “estabilização de uma consciência nacional”.

³⁰⁹ ANDRADE, Mário de. *O Movimento Modernista*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1942.

dizer, de construção”, falou Mário, que concluiu sua conferência afirmando: “Creio que os modernistas da Semana não devemos servir de exemplo a ninguém. Mas podemos servir de lição”.³¹⁰

A seguir, nas décadas de 1930 e 1940, se iniciaria, segundo Moraes, esse outro período modernista marcado pela maturidade e pelo estoicismo, de que o Núcleo Bernardelli seria o paradigma, encarregando-se de disseminá-lo para o restante do Brasil.³¹¹

Moraes irá sempre insistir na origem proletária dos pintores do Núcleo Bernardelli, a ela associando a fatura e os temas de suas pinturas:

(...) se todos esses artistas cresceram convivendo com gente pobre e humilde, com a classe média mais baixa, natural que fossem buscar nos bairros onde moravam o repertório de temas de sua pintura. Havia uma relação de intimidade e de profundo respeito por essa paisagem proletária, por essa gente que subia e descia o morro, que saía de madrugada para as fábricas, só retornando à noite, alquebrada, para suas casas. E a pintura que realizavam correspondia, técnica e formalmente, a essa visão do mundo, pelo menos nos seus exemplos mais expressivos. Era uma pintura sem grandes voos de linguagem, mas honesta, sadia, feita para durar, como um objeto qualquer que um operário compra com tanta dificuldade, como a casa que ele constrói, modestamente, nos fins de semana, durante meses, anos.³¹²

³¹⁰ MORAIS, Frederico. *Núcleo Bernardelli - Arte brasileira nos anos 30 e 40*. Rio de Janeiro: Pinakothke, 1982, p. 15.

³¹¹ Reproduzo a seguir o trecho completo:

“E viajaram pelo país, deslocando-se para o Sul, para o Nordeste e o Norte, para o Centro-Oeste, para o interior de Minas (cidades barrocas e Juiz de Fora), de São Paulo (Campos do Jordão) e do Rio de Janeiro (Cabo Frio, Arraial do Cabo, Barra de São João, Saquarema e Niterói). Caso de Dacosta, Pancetti, Bustamante Sá, Rescala, Malagoli, Camargo Freire, Tenreiro, Edson Motta. Essa interiorização realizada pelo artistas do Núcleo, de forma muito mais profunda que seus colegas paulistas do Grupo Santa Helena, começou por influenciar tematicamente a pintura de vários deles, acabando por repercutir, profissionalmente, na medida em que abriu novos campos de atuação.”

MORAIS, Frederico. *O Núcleo Bernardelli e a interiorização da arte brasileira*. Revista Crítica de Arte, Rio de Janeiro, 1983, no. 5, p. 45-52.

³¹² Idem.

Na sequência desse trecho estabelece, mais uma vez, uma diferenciação que considera fundamental entre o modernismo dos nucleanos e a postura dos “rapazes de 22”, uma arte com “função” em oposição aos devaneios e ao ócio:

Uma arte para cumprir uma função de equilíbrio emocional em suas vidas — na dos pintores e na de seus usuários. Um quadro devia ser um objeto tão coerente, necessário e útil quanto os demais objetos do cotidiano. Não devia ser um mero devaneio intelectual, algo ocioso e puramente decorativo.³¹³

Sobre o pensamento acima, gostaria de ressaltar, ainda, que Morais se utiliza, conscientemente ou não, de uma mesma ideia presente em Mário de Andrade, quando este atesta a importância de Candido Portinari — cuja pintura estaria impregnada de um realismo “moral, franco, forte, sadio”:

Portinari se fez realista [...]. Uma espécie de realismo moral, franco, forte, sadio, de um otimismo dominador. [...] Portinari, sob o signo dos Antigos em que se colocou, ao mesmo tempo que pode conservar uma calma, um equilíbrio, uma temática que nada têm de literários, e são exclusivamente plásticos, soube dar uma esperança ao mundo. [...] É um realismo apenas muito sadio e dinâmico. Eu gosto dessas mulheres suaves e fortes, brasileiras, brasileiríssimas de tipo, boas como minha mãe. Não tenho o menor medo de gostar. Eu gosto desses machos rudes de trabalho, olhe-se a mão em afresco. Isso é mão dura mas nobre, mão beijável [...].³¹⁴

Morais irá se apropriar, ainda, de outra reflexão lançada por Mário de Andrade em relação à Semana, a de que ela só seria possível em São Paulo, pelo seu provincianismo, e nunca no Rio de Janeiro, por ser uma cidade portuária e capital do país, portanto mais cosmopolita e menos afeita a modismos importados da Europa. Reproduzo primeiramente o texto de Andrade:

Ora, São Paulo estava muito mais “ao par” que o Rio de Janeiro. E, socialmente falando, o modernismo só podia ser

³¹³ Op cit., p. 69-70.

³¹⁴ ANDRADE, Mário de. “Portinari”, *Revista Acadêmica*. Citado em CHIARELLI, Tadeu. *Pintura não é só beleza*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2007, p. 132.

importado por São Paulo e arrebentar aqui. Havia uma diferença profunda, já agora pouco sensível, entre Rio e São Paulo. O Rio era muito mais internacional, como norma de vida exterior. Está claro: capital do país, porto de mar, o Rio tem um internacionalismo ingênito. São Paulo era muito mais “moderna” porém, fruto necessário da economia do café e do industrialismo consequente.

Ingenitamente provinciana, conservando até agora um espírito provinciano servil, bem denunciado na política. São Paulo ao mesmo tempo estava, pela sua atualidade comercial e sua industrialização, em contato, se menos social, mais espiritual (não falo “cultural”) e técnico com a atualidade do mundo.

É mesmo de assombrar como o Rio mantém, dentro da sua malícia de cidade internacional, um ruralismo, um caráter tradicional muito maiores que São Paulo. O Rio é dessas cidades em que não só permanece indissolúvel o “exotismo” nacional (o que é prova de vitalidade do seu caráter), mas a interpenetração entre o rural e o urbano. Coisa impossível de achar em São Paulo, como funcionalidade permanente. Como Belém, o Recife, a Cidade do Salvador, apesar do seu urbanismo rescendente, o Rio ainda é uma cidade... folclórica.³¹⁵

É curioso como Moraes retoma essas reflexões de Andrade, adotando, no entanto, uma leitura bastante particular, e não raro seletiva. Além de não perceber o aspecto de crítica que ela carrega, ao ressaltar, por exemplo, características ligadas a “um ruralismo”, ao “exotimo” nacional, e fazer a comparação com Belém, Recife e Salvador, para concluir que “o Rio ainda é uma cidade... folclórica”.³¹⁶

³¹⁵ ANDRADE, Mário de. *O Movimento Modernista*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1942.

³¹⁶ Moraes praticamente inverte o sentido da crítica de Andrade, além de retirar dela toda ambiguidade, que é sobretudo característica de seu estilo, ao considerar que se poderia inferir da afirmativa do escritor que “mesmo a arte paulista de vanguarda tem um ar caipira, um certo ranço regionalista”. *REVISTA DE CULTURA VOZES. Arte/Brasil/Hoje*. Petrópolis, v. 64, n. 9, nov. 1970, p. 29-37.

No entendimento do crítico carioca o Rio seria “mais criador que importador de modas”, frase que repete em diversos textos, como no que reproduzo a seguir, retirado da introdução à sua *Cronologia das Artes Plásticas no Rio de Janeiro*:

“É fácil perceber, na sequência de coletivas estrangeiras aqui chegadas, como a arte brasileira mimetiza rapidamente os modismos da arte internacional. A influência externa na arte brasileira tem uma primeira fase marcadamente europeia, de início alemã (anos 20/30), em seguida francesa e italiana (anos 40/50), e uma segunda fase norte-americana (anos 60/70). Volta a ser europeia nos anos 80, via Itália (Transvanguarda), Alemanha (Neo-expressionismo) e Inglaterra (novos escultores). Hoje, devido ao internacionalismo avassalador, estas influências já não podem ser

É possível notar, até na produção da maturidade de Frederico Moraes, o interesse por Mário de Andrade. Nos textos da década de 2000 o crítico continuaria a se referir ao escritor, como nos ensaios publicados nos catálogos da casa de leilões Soraia Cals, entre 2002 e 2012. Dentre eles destaco o seguinte trecho, publicado em 2009, sobre a Semana de 1922, em que retoma, de modo ainda mais assertivo, versões como a de que a ideia inicial de realização do evento foi de Di Cavalcanti:

1922 – SP: Idealizada por Di Cavalcanti, então residindo e trabalhando na capital paulista, realiza-se no Teatro Municipal de São Paulo, de 11 a 16 de fevereiro, a Semana de Arte Moderna, que incluiu conferências, leituras de poemas, concertos e uma exposição de artes plásticas. Em seu livro de memórias *Viagem de minha vida - O testamento da alvorada* (1955), Di Cavalcanti conta que durante a exposição que realizou na Livraria O Livro, São Paulo, 1921, foi apresentado a Graça Aranha, que estava interessado em contatar a mocidade artística e literária de São Paulo. [...]

Era enorme a disparidade qualitativa entre os expositores, alguns deles decididamente acadêmicos ou criativamente inexpressivos, cujos nomes foram apagados quase por completo da história da arte moderna brasileira, como o do arquiteto polonês formado na Alemanha Georg Przyrembel e o escultor alemão Wilhelm Haerberg.

[...] De Brecheret e Rego Monteiro, que estavam em Paris, foram apresentadas obras que não indicavam o talento de ambos e o papel que iriam desempenhar na arte brasileira. Mesmo Di Cavalcanti participou com desenhos datados de 1917

detectadas com tanta nitidez geográfica, pois elas tanto podem vir da Europa como dos Estados Unidos, da Itália como da Alemanha, mas sem se identificarem como tais. (...)

“Caberia observar também que estes modismos ou novidades não são acompanhados com igual intensidade nas diferentes regiões do país. São Paulo, por sua atualidade econômica e industrial, sempre esteve em sintonia fina com as últimas novidades da arte high-tech, que é um tanto desprezada pelos cariocas, mas se deixou levar pela avalanche tachista, especialmente através dos artistas japoneses, eslavos e italianos ali residentes, enquanto o Rio demonstrou maior receptividade por um tipo de arte orgânica (arte povera) e por um construtivismo sensível.

“Mais criador que importador de modas, o Rio absorve menos afoitamente as vanguardas internacionais e neste sentido cabe lembrar que muitas dessas novidades chegam aqui (geralmente ao Museu de Arte Moderna) depois de vistas na Bienal de São Paulo. Este *gap* temporal entre a bienal e o museu é favorável aos cariocas, que podem analisar as obras depois de amplamente discutidas na Paulicéia e através de montagens mais depuradas e arejadas, como ocorreu por exemplo, com a mostra dos escultores ingleses (Tony Cragg, Bill Woodrow, Anish Kapoor e outros).”

MORAIS, Frederico. *Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro, 1816- 1994, Da missão artística francesa à geração 90*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995, p. 15-16.

a 1921 nos quais mantém certo clima simbolista e *art nouveau*, bem inferiores à gráfica expressionista mais impactante que desenvolveu na capa do catálogo e no cartaz da Semana. O único e indiscutível destaque da mostra da Semana foram, então, as pinturas de Anita Malfatti, 20 no total, algumas delas vistas na mostra da Casa Mappin em 1917 [...].³¹⁷

Esse é um dos raros momentos em que Moraes tenta enfrentar de fato a produção artística apresentada na Semana. Ele irá, mais uma vez, questionar sua “real importância”, “apesar de reiteradamente comemorada”. Convoca, para tanto, mais um ensaio de Mário de Andrade:

Apesar de reiteradamente comemorada, não há total concordância sobre a real importância da Semana de Arte Moderna e seus desdobramentos, mesmo entre seus realizadores e participantes. Mário de Andrade, numa das crônicas de *Malazartes* (1927) desabafa:

“A Semana de Arte Moderna foi um triunfo! Ainda repetes isso, Malazarte. Maluquice, imprevidência é que foi. Disparatada, sem norma, contraproducente. Confusão e caos em que orientações quase opostas, em vez de convinzinharem-se, libertas umas das outras, se confundiam numa barafunda de estardalhaço. Oh! Semana sem juízo. Desorganizada, prematura, irritante. (...) A Semana de Arte Moderna não representa nenhum triunfo, como também não quer dizer nenhuma derrota. Foi uma demonstração que não foi. (...) Não sei o que tenho hoje. Ando macambúzio, brasileiro. Não repudio a Semana de Arte Moderna. Mas quis dizer umas sinceridades”.³¹⁸

Do que foi exposto sobre este tópico, creio ser possível dizer que Frederico Moraes reproduz, mas também torna operacionais, em favor de seus próprios pressupostos, as colocações de Mário de Andrade.

Lasar Segall e o Rio de Janeiro

Importante não perdermos de vista que o interesse de Moraes pela reavaliação da arte brasileira e seus movimentos, sempre no contexto de buscar perspectivas diferentes das narrativas que ele considera hegemônicas,

³¹⁷ MORAIS, Frederico. *Arte brasileira: cortes e recortes. Segunda parte: 1912-1936. Leilão de abril de 2009*. Rio de Janeiro: Soraia Cals Escritório de Arte, 2009.

³¹⁸ Idem.

ou “oficialistas”, vai ao encontro da questão do nacional na arte brasileira. Entre seus textos de procedimento de revisão histórica mais emblemáticos no embate com esse problema estão aqueles que valorizam a presença de uma “brasilidade autêntica”, que eclode no encontro com as condições específicas do Brasil em geral e do Rio de Janeiro em particular – ou seja, suas cores, luz e natureza.

Essa operação fica bastante nítida, por exemplo, em seus escritos sobre Lasar Segall, em que trata das relações do artista com o Rio de Janeiro entre as décadas de 1910 e 1940³¹⁹. Mas também quando se dedica às obras de Guignard³²⁰, de Krajcberg³²¹ e de Tarsila do Amaral³²².

Esses artistas têm suas obras revistas pelo crítico sob a perspectiva do que seria próprio do Brasil – e, sempre que possível, do Rio de Janeiro – a tê-los influenciado profundamente a ponto de imprimirem em suas obras as marcas desta experiência de contato com o país. O procedimento também se verifica em suas reflexões sobre a presença de artistas estrangeiros na capital carioca, caso de Arpad Szenes, Vieira da Silva, Emeric Marcier e outros, que trabalharam e lecionaram no Rio na década de 1940, alguns deles ficando, em

³¹⁹ MORAIS, Frederico. *Lasar Segall e o Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: MAM-RJ, 1991, p. 28-125. Com argumento semelhante, Mário de Andrade, nos anos 1920, dirá que Segall é um pintor genuinamente brasileiro assim que se deslumbra com as cores e a paisagem local, mas nas décadas seguintes, tal posição de “artista nacional” será, na visão do crítico, substituída por Candido Portinari. Sobre o assunto, ver CHIARELLI, Tadeu. *Pintura não é só beleza*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2007.

³²⁰ MORAIS, Frederico. Guignard. São Paulo: Centro de Artes Novo Mundo, 1974.

MORAIS, Frederico. “O humanismo lírico de Guignard”. In: MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES. *O Humanismo Lírico de Guignard*. Rio de Janeiro: Associação dos Amigos do Museu Nacional de Belas Artes, 2000.

³²¹ MORAIS, Frederico. “Frans Krajcberg: A arte como revolta”. In: Krajcberg, Frans. *Natura/Revolta*. Rio de Janeiro: GB Arte, 2000. Esta publicação foi lançada oficialmente na sede do Instituto Cultural Itaú, em setembro de 2000.

³²² Podemos dizer que a obra de Tarsila, assim como os textos de Mário de Andrade, estão entre as “obsessões paulistas” de Frederico Moraes ao longo de seu percurso crítico. MORAIS, Frederico. “Entre a construção e o sonho, o abismo”. In: *Modernidade: Arte brasileira do século XX*. Catálogo de exposição. Ministério da Cultura, Câmara de Comércio e Indústria Franco-Brasileira de São Paulo, 1988. Textos de Aracy Amaral, Frederico Moraes, Roberto Pontual e Marie-Odile Briot.

sentido simbólico, “cegos pela luz do Brasil”³²³.

Na *Cronologia*, Moraes insiste com frequência nesse tipo de abordagem, selecionando depoimentos que confirmam essa ordem de relação com o país pela via da natureza. O artista russo Paulo Gagarin, por exemplo, afirmou, segundo o crítico, que se tornara pintor “devido ao céu do Brasil, ao seu sol, às suas cores”³²⁴.

A maneira como Moraes se vale dos dados biográficos de Lasar Segall é bastante ilustrativa de sua concepção sobre a necessidade que tinha um artista, uma obra ou um movimento (modernismo, concretismo, vanguarda brasileira) de estabelecerem contato com o meio cultural do Rio Janeiro para, a partir dali, ganharem dimensão nacional na condição de “arte brasileira”.

E ilustra, sobretudo, de que modo ele dispõe de elementos históricos e biográficos dispersos, os quais, articulados na estrutura de linha-do-tempo, abrem caminho para outras interpretações, direcionadas para as posições que defendia no momento. No caso de suas análises sobre Segall, isso ocorre com o intuito de provar que o Rio era o ambiente mais propício do país para a recepção das experiências inovadoras da arte brasileira, sejam as do modernismo ou as da vanguarda.

Na *Cronologia*, na entrada de 15 de maio de 1943, reflete sobre a presença do artista lituano na capital carioca da seguinte maneira:

15 Maio. Lasar Segall realiza no Museu Nacional de Belas-Artes a mais importante exposição de sua carreira no Brasil, a mais polêmica e a que lhe proporcionou maior fortuna crítica. Para o crítico Mário Barata, com a mostra de 1943, “aconteceu a derradeira batalha em torno do pintor, travada aqui no Rio de Janeiro, no âmbito das dificuldades do modernismo no Brasil e sua vitória final”.

Segall chegou a ter apartamento montado no Rio, onde pintava, desenhava e se encontrava com artistas, críticos, intelectuais e escritores. Estas vindas ao Rio, bem como a

³²³ MORAIS, Frederico. Ciclo de exposições sobre arte no Rio de Janeiro. Tempos de guerra. Hotel Internacional. Pensão Mauá. Galeria Banerj: Rio de Janeiro, 1986.

³²⁴ MORAIS, Frederico. *Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro, 1816-1994, Da missão artística francesa à geração 90*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995, p. 127.

decisão de aqui expor em 1928 e agora em 1943, tinham um objetivo definido, segundo depoimento dado por Augusto Rodrigues para o Museu Lasar Segall: “a sua afirmação num outro ambiente que não o paulista”. Segall considera-se um artista de importância nacional e não um artista de São Paulo, daí ser fundamental à sua carreira, inclusive no plano internacional, que ela acontecesse também, ou principalmente, no Rio.³²⁵

De acordo com Moraes, a mostra de Segall no Rio foi um “estrondoso sucesso”, tendo sido visitada por 12 mil pessoas. No entanto, antes da “vitória final” que representou para o modernismo no Brasil, sofreu duros ataques dos acadêmicos e da imprensa conservadora, representada por Carlos Maúl e Cypriano Lage. Instalou-se uma polêmica em torno dela, jornais saíram em defesa do evento e, segundo o crítico, “nunca se falou tanto de uma exposição”.

Ele conclui o texto estabelecendo uma analogia, por oposição, com a controvérsia em torno do célebre artigo de Monteiro Lobato a respeito da exposição protagonizada por Anita Malfatti em dezembro de 1917, e ressaltando, mais uma vez, a “naturalidade” da atuação da vanguarda no Rio de Janeiro:

A mostra de 1943 reproduz de forma muito mais ampliada o que ocorrera em torno da exposição de Anita Malfatti, em 1917. Para responder ao artigo contra de Monteiro Lobato, reuniram-se os modernistas de São Paulo, que bombardearam os jornais com vários artigos. A arte de Anita, em 1917, foi chamada de paranóica e mistificadora, a de Segall, em 1943, de teratológica e dissolvente. Se a questão, em Segall, ficasse apenas no plano estético, talvez a polêmica em torno da mostra não chegasse a tanto, pela naturalidade com que a vanguarda atua aqui. Mas a questão tornou-se também política e aí, então, o Rio se mobilizou.³²⁶

A ideia de que o artista lituano teve um papel fundamental na

³²⁵ MORAIS, Frederico. *Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro, 1816-1994, Da missão artística francesa à geração 90*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995, p. 180-182.

³²⁶ Idem.

consolidação do modernismo no Brasil, e que isso aconteceu no Rio de Janeiro entre o Salão de 1931 e a criação do Salão Nacional de Arte Moderna em 1951³²⁷, já havia sido lançada por Moraes antes da *Cronologia*, em texto para o catálogo da exposição “Lasar Segall e o Rio de Janeiro”, no MAM-RJ, em 1991, em texto que ele conclui da seguinte forma:

Entre o Salão Revolucionário, de 1931, e a criação do Salão Nacional de Arte Moderna, em 1951, consolidou-se a arte moderna no Brasil e na sequência de acontecimentos entre esses dois marcos, Segall teve uma participação significativa, ou mesmo decisiva.³²⁸

Ao longo deste segundo momento do crítico será recorrente em sua produção a defesa da tese que considera o arco temporal 1931-1951 como aquele em que se dá a fixação do ideário modernista no plano institucional no Brasil.³²⁹

O “eixo ideológico” do formato enciclopédico

O projeto de reexame histórico levado a cabo por Frederico Moraes se faz presente ainda em outros formatos e suportes, como ensaios para a imprensa (jornais e revistas) e por meio de sua prolífica atuação em seminários, cursos, aulas e palestras, ministrados tanto em museus e instituições culturais, como no âmbito de faculdades e universidades.

Como estamos percebendo, as publicações dessa segunda fase (1985-2012) mostram um grande apreço do crítico pelo formato da enciclopédia e sua organização por verbetes, sejam temáticos ou cronológicos. É importante

³²⁷ O Salão Nacional de Arte Moderna surgiu em 1951, após a divisão do Salão Nacional de Belas Artes.

³²⁸ MORAIS, Frederico. “Segall no Rio”. In: *Lasar Segall e o Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: MAM-RJ, 1991, p. 88-124.

³²⁹ Como fica claro no marcos cronológicos que ele elege para balizar, no período, seus *Panorama das artes plásticas - Séculos XIX e XX*, *Cronologia das Artes Plásticas no Rio Janeiro, 1816-1994* e a série *Arte Brasileira - Cortes e recortes*, que integra os catálogos da casa de leilões Soraia Cals.

ressaltar que essa configuração traz, em sua própria estrutura, muito de assertivo e normativo. Ou seja, a maior parte da produção de Moraes nesse momento tem por trás a sombra de uma linha do tempo, em que os fatos artísticos e culturais vão se sucedendo como consequência uns dos outros, o que, no contexto dessa matriz, reforça sua suposta verdade histórica.

No caso da *Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro 1816-1994* (1995), são muitos os exemplos de fatos históricos que, submetidos à grade ano a ano, mês a mês, requisitam para o Rio de Janeiro o papel de, invariavelmente, antecipar-se à história e protagonizar, no Brasil, qualquer ação considerada de natureza modernista. Como no exemplo a seguir:

1932. Organizado por Guignard, a Pró-Arte promove em sua sede um baile de carnaval, que teria inspirado os bailes carnavalescos promovidos pela Sociedade Pró-Arte Moderna de São Paulo, presidida por Segall. Este teria tratado do assunto, em São Paulo, com Heuberger, Warchavchik e Vittorio Gobbis.³³⁰

Esse procedimento, baseado no uso da cronologia, será a tônica do segundo momento do crítico, adotado sempre que o objetivo é demonstrar o “pioneirismo” de algum artista, exposição, movimento ou evento no percurso da arte brasileira – no sentido também de estabelecer o lugar mais adequado para que a vanguarda artística nacional “ressoe”. Por exemplo, já em 1991, durante sua fecunda colaboração com o Instituto Cultural Itaú, em projeto de revisão da chamada Geração 80 e sua mostra emblemática:

“Como Vai Você, Geração 80?” aconteceu no Rio de Janeiro e não em São Paulo, Porto Alegre ou qualquer outra capital brasileira. E o Rio continua sendo, apesar do esvaziamento econômico, a principal caixa de ressonância da vanguarda artística brasileira. Lindo como é, com uma natureza exuberante, o Rio impregna de forma até inconsciente a arte que ele cria. É tema e linguagem.³³¹

³³⁰ MORAIS, Frederico. *Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro, 1816-1994, Da missão artística francesa à geração 90*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995, p. 147.

³³¹ *BR 80 - Pintura Brasil década 80*. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1991. Catálogo de exposição.

O historiador Giulio Carlo Argan já chamou a atenção para uma das armadilhas do enciclopedismo, ao afirmar que enciclopédias são carregadas de ideologia, disfarçadas de metodologia, portanto me parece útil citá-lo:

No nosso século [...] foram elaboradas muitas, provavelmente até demasiadas enciclopédias, gerais e especializadas. Evidentemente a cultura do século XX, que morre com o milênio, tem a necessidade ou o gosto de fazer balanços consuntivos e preventivos: esperemos que não se tratem de testamentos. Cada enciclopédia que nasce tem seu eixo dito metodológico que é afinal essencialmente ideológico, embora não o seja de forma expressa.³³²

Tomando por base a reflexão de Argan, é possível afirmar que o “eixo ideológico” das enciclopédias concebidas por Moraes se manifesta nas escolhas e leituras que ele faz de alguns dos momentos decisivos da história da arte brasileira (Semana de 1922, disseminação do modernismo no Brasil, núcleos operários dos anos 1930, vanguarda brasileira e outros), mas também pelas lacunas, que intencionalmente ou não, deixa de preencher.³³³

De fato, a *Cronologia* escrita e editada por Moraes, bem como suas publicações em formato de enciclopédia criadas sob encomenda de empresas (caso de Itaú Cultural, Sudameris, Sul América Seguros, Soraia Cals e outros), transmitem, paradoxalmente, uma impressão de neutralidade, de algo já testado pelo tempo cronológico e estabelecido pela história.

Mesmo que o crítico procure afirmar o contrário, esse aspecto de “imparcialidade histórica” é inevitável devido aos formatos escolhidos³³⁴, o que configura sua maior armadilha para o leitor não especializado, especialmente aquele em fase de formação, como o público estudantil a que se dirigem, notadamente, o *Panorama das artes plásticas - Séculos XIX e XX*

³³² ARGAN, Giulio Carlo. *Arte e crítica de arte*. Lisboa: Editorial Estampa, 1988, p. 9-10.

³³³ Lacunas, por exemplo, ligadas à ausência de interesse por outras manifestações de vanguarda para além do Rio de Janeiro, seja em Belo Horizonte, Recife, Salvador ou São Paulo. Ver nesta tese págs. 55-60.

³³⁴ Refiro-me às cronologias, baseadas em datas, e às enciclopédias, em verbetes com suas respectivas definições temáticas)

(1989) e a série de brochuras *Cadernos História da Pintura no Brasil* (1993), ambas lançados pelo Instituto Cultural Itaú.

Em seu texto de introdução para a *Cronologia*, Moraes escreve, em tom de justificativa:

Esta não é, portanto, uma cronologia imparcial. Selecionei o que me pareceu importante do ponto de vista histórico. A objetividade não existe em nenhum segmento da vida, nem mesmo no da ciência pura. Há sempre uma interpretação pessoal dos acontecimentos históricos ou uma margem de subjetividade na escolha dos fatos que nos interessam. Apesar desta verdade, busquei o máximo de neutralidade, tendo em vista a utilidade desta *Cronologia*.³³⁵

Para a seguir lançar considerações que contradizem a proposta de buscar “neutralidade”: “Tenho a segura esperança de que ela possa ser não apenas uma fonte de consulta para especialistas e leigos, mas que, também possa ser lida como uma narrativa histórica”.³³⁶

Ao final, delega ao leitor a responsabilidade de criar “seu próprio texto”: “O leitor, ao juntar fatos aparentemente dispersos, ao perceber um encadeamento entre eles, sua lógica interna, vai poder armar o seu próprio texto”.³³⁷

Em determinado momento, a partir da segunda metade dos 1980, Moraes passará a introduzir seus próprios projetos e/ou textos nas narrativas históricas que publica sob a forma de cronologias, enciclopédias e textos críticos em geral – o que reforça sua estratégia de auto-inserção no sistema, como aliás acontecia desde sua primeira fase, nos textos para a imprensa. É esse o caso dos eventos e exposições “Arte no Aterro” (1968), “Do corpo à terra” (1970), “Domingos da Criação” (1970), “Entre a mancha e a figura” (1982), “Núcleo Bernardelli (1982)” e “Ciclo de exposições sobre arte

³³⁵ MORAIS, Frederico. *Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro, 1816-1994, Da missão artística francesa à geração 90*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995, p. 13.

³³⁶ Idem.

³³⁷ Idem.

brasileira” (1984-1987), mas também de conceitos lançados por ele, como “contra arte” ou “nova crítica”, e noções que defende, como a ideia da “vanguarda carioca”.³³⁸

Na sua *Cronologia*, assim como relata a chegada de artistas de renome e personalidades à capital carioca, caso dos críticos Pierre Restany e Achille Bonito Oliva, chega a registrar, na entrada datada agosto de 1966, um dado autobiográfico: “Wilma Martins e seu marido, o crítico de arte Frederico Moraes, nascidos em Belo Horizonte, respectivamente em 1934 e 1936, instalaram-se no Rio de Janeiro”³³⁹.

A defesa desse ponto de vista já podia ser percebida em algumas de suas críticas de imprensa na fase de transição (1974-1984), mas só se mostraria mais contundente ao ganhar o formato de uma exposição e um livro, articulados no ambicioso projeto em torno do resgate das obras e documentação relativa ao Núcleo Bernardelli.

No texto de introdução para esse catálogo, Moraes evidencia de que modo o ensaio de base cronológica, calcado na noção de uma linha do tempo linear e evolutiva, funciona como uma estrutura adequada para sua argumentação, ao elencar eventos selecionados entre a nomeação de Lucio Costa para a direção da Escola Nacional de Belas Artes, em 1931, e a criação do Salão Nacional de Arte Moderna, no Rio de Janeiro, em 1951.

Após a “tarefa de modernização” empreendida por Costa na ENBA, convocando novos professores como Leo Putz e Gregori Warchavchik, o arquiteto promoveria a abertura do já mencionado Salão de 1931 (o “Salão Revolucionário”) aos novos artistas não-acadêmicos. Prossegue Moraes:

³³⁸ Esses fatos e eventos, com suas respectivas datações, integram o *Panorama das Artes Plásticas Séculos XIX e XX* (Itaú Cultural, 1989), a série *Cadernos História da Pintura no Brasil* (Itaú Cultural, 1993-1994), a *Cronologia das Artes Plásticas no Rio de Janeiro 1816-1994* (Topbooks, 1995) e os catálogos da casa de leilões Soraia Cals (2002-2012).

³³⁹ MORAIS, Frederico. *Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro, 1816-1994, Da missão artística francesa à geração 90*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995, p. 290.

Ainda em 1931, criou-se o Núcleo Bernardelli. Dois anos depois realiza-se no Rio o I Salão de Arquitetura Tropical, que contou com a presença de Frank Lloyd Wright. Em 1935, criava-se o Instituto de Artes da Universidade do Distrito Federal [Rio de Janeiro], do qual participaram como professores, entre outros, Villa-Lobos, Lorenzo Fernandes, Andrade Muricy, Celso Antônio, Lúcio Costa, Carlos Leão, Portinari, contribuindo, segundo Mário de Andrade, que também integrou o seu corpo docente, não apenas para a expansão do modernismo, mas, principalmente, para deslocá-lo para o Rio de Janeiro.

Mencione-se a importância do ateliê Portinari, por onde passaram, entre outros, Burle Marx, Aldari Toledo, Bianco, Rubem Cassa e Edith Behring. Com a transferência de seu ateliê para o Ministério da Educação e Cultura (MEC), em consequência do fechamento da Universidade do Distrito Federal, tem início o muralismo moderno no Brasil.

Em 1937 é criado o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, a partir de um projeto elaborado por Mário de Andrade (sempre ele) e que reuniu artistas e intelectuais como Rodrigo Melo Franco de Andrade, Lúcio Costa, Carlos Drummond de Andrade, Alcides da Rocha Miranda, Pedro Correia de Araújo. Nesse mesmo ano tem início a construção do novo edifício do MEC, segundo risco original de Le Corbusier, sob coordenação de uma equipe composta, entre outros, por Oscar Niemeyer, Ernani Vasconcellos e Carlos Leão.

Em 1941, cria-se uma divisão de arte moderna no Salão Nacional, primeiro passo para a divisão do Salão em dois, um deles moderno, o que ocorreria em 1951.

Em 1943, em torno de Guignard e sob sua orientação, forma-se um grupo de sete artistas: Iberê Camargo, Geza Heller, Maria Campelo, Vera Mindlin, Verner Amacher, Elisa Byington, Milton Ribeiro e Alcides Miranda. A exposição realizada pelo grupo no porão da Escola Nacional de Belas Artes, desmontada à força pelos alunos reacionários da ENBA, engrossa o debate em torno da necessidade de se criar um local específico para apresentação de obras modernas, movimento que alcançaria êxito em 1948, com a criação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.³⁴⁰

O encadeamento desses fatos, ano a ano, dentro da estrutura e do percurso construído por Moraes, irá culminar com a criação da Divisão Moderna, em 1940, e do Salão Nacional de Arte Moderna, em 1951³⁴¹. Esse

³⁴⁰ MORAIS, Frederico. *Núcleo Bernardelli - Arte brasileira nos anos 30 e 40*. Rio de Janeiro: Pinakothke, 1982, p. 24. A data correta da criação da Divisão Moderna é 1940, e não 1941.

³⁴¹ Segundo a pesquisadora Angela Ancora Luz, a origem dos salões oficiais no Brasil se dá com a Exposição Geral de 1840, no Rio de Janeiro, sendo somente a partir da

intervalo, que vai de 1931 a 1951, será incrementado por ele com novos eventos que reforçariam a tese do Rio de Janeiro como espaço real e simbólico de consolidação do modernismo no Brasil, caso da exposição de Segall no Museu Nacional de Belas Artes em 1943³⁴².

O Rio que é pioneiro, mas esquece

Nesta fase, entre as constantes dos textos de Moraes baseados em reconsiderações históricas, uma delas salta aos olhos pela reiteração: além de um protagonismo em nível nacional, o crítico irá insistentemente associar um caráter de “pioneirismo” aos fatos e movimentos que surgiram, ou se desenvolveram, no Rio de Janeiro.

Ele passa, inicialmente, a promover reavaliações do papel que a cidade teria desempenhado no surgimento e disseminação do modernismo no Brasil – importância que ele considera subestimada, portanto merecedora de estudos que lhe restituam sua verdadeira dimensão.³⁴³

No contexto de sua crítica, quando a arte em si não é produzida no Rio de Janeiro, é a partir da cidade que ganha projeção nacional. Isso acontece, segundo ele, com a produção de Lasar Segall, como já vimos³⁴⁴, mas também com Semana de Arte Moderna, divulgada no Rio e para o Brasil a partir da

República que essas grandes mostras tomam o nome de Salão Nacional de Belas Artes. Em 1940 acontece a divisão em duas seções, a de Belas Artes e a Moderna. Finalmente, em 1951, a Divisão Moderna dá origem ao Salão Nacional de Arte Moderna, numa coexistência que se alonga até 1976, ano de sua última edição. Em 1978, já em outro formato, surge o Salão Nacional de Artes Plásticas, com o objetivo de reunir em um mesmo espaço as tendências plurais da arte brasileira. Sob a coordenação da Funarte ele aconteceria até a década de 1990. LUZ, Angela Ancora. *O Salão Nacional de Arte Moderna – tensão e extensão da Modernidade no Brasil – década de 50*. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: IFCS/UFRJ, 1999.

³⁴² MORAIS, Frederico. *Lasar Segall e o Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: MAM-RJ, 1991, p. 28-125.

³⁴³ Como já vimos, um exemplo significativo dessa postura é o caso de sua análise da “Exposição internacional do centenário da Independência”, em 1922, que ele considera mais influente e, sobretudo, “mais moderna” que a Semana de Arte Moderna realizada em São Paulo no mesmo ano.

³⁴⁴ Sobre a maneira como Frederico Moraes aborda a presença de Lasar Segall no Rio de Janeiro, ver nesta tese págs. 156-160.

conferência de Graça Aranha em 1924 na Academia Brasileira de Letras; com os núcleos de artistas operários, como o Bernardelli, que a partir do Rio teriam se espalhado pelo Brasil disseminando uma nova ética do ideário modernista, até então, de acordo com essa visão, restrito aos círculos especializados e aristocráticos de São Paulo; a vanguarda brasileira, que segundo ele nasceu na capital carioca nos anos 1960, ali floresceu e dali se difundiu para o restante do país; e por fim o retorno ao “prazer da pintura” promovido pela “Geração 80” no Rio.

Outro comportamento recorrente nesta época é o fato de Moraes passar a relacionar uma questão política, que é a perda do estatuto de capital do país, em 1960³⁴⁵, ao que ele considera um problema cultural do Rio de Janeiro: o desapego por sua própria história. Segundo ele, mesmo transformada em município, a cidade continuou a pensar a si mesma em nível nacional, “esquecendo-se” de seus problemas locais.

Essa postura, de certo descaso altivo pela própria importância, começaria a ser transformada, de acordo com ele, justamente a partir do lançamento da publicação sobre o Núcleo Bernardelli, de sua autoria. “Creio ter sido o primeiro livro aqui publicado sobre um movimento especificamente carioca”, pontuou, alguns anos depois, em *Revisão histórica da arte no Rio*, elencando outros exemplos que ele considera sintomáticos dessa mudança de mentalidade:

Mesmo dentro das instituições este interesse pela história da arte no Rio vem crescendo nos últimos anos. Exemplo disso é a nova orientação dada a sala especial que integra regularmente o Salão Nacional de Arte Moderna. Nos últimos três anos ela tem se voltado para o exame da própria história do Salão, através de exposições de caráter museográfico e muito bem documentadas sobre os “prêmios de viagem”, Salão Revolucionário de 1931 e o Salão do Branco e Preto de 1954.

Estas três mostras provaram, de modo insofismável, que a história da arte brasileira passa pelo Salão Nacional, e que este tem sido um espaço privilegiado de atuação do artista brasileiro, que nele tem mostrado suas pesquisas estéticas,

³⁴⁵ Em 21 de abril de 1960 foi inaugurada Brasília, nova capital do Brasil. Sobre o assunto ver: MOTTA, Marly. *Rio, cidade-capital*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

protestado contra os abusos do governo e defendido seus direitos e sua liberdade.³⁴⁶

Nesse mesmo artigo, sobre o fato de a cidade ainda se considerar “a capital cultural do país” e nunca ter se posicionado “como região”, Moraes assinala:

Não há nenhuma arrogância nessa posição, mesmo se, vez por outra, ela atrai alguma antipatia ou provoca o ciúme de outros estados. Tudo parece ser feito com absoluta naturalidade, com a consciência de que muito do que se faz aqui tem imediata repercussão nacional. Isto também se deve ao fato de que, apesar de abrigar tantas instituições oficiais, o Rio tem sido, ao mesmo tempo, o território privilegiado da vanguarda mais marcadamente brasileira como o Neoconcretismo e o Tropicalismo, exemplarmente representada na obra de Hélio Oiticica.³⁴⁷

Como se vê, a ideia, lançada por ele ainda na década de 1960, de que o Rio de Janeiro seria “naturalmente” o lugar da vanguarda no Brasil, continuaria a ter ressonâncias em sua crítica três décadas depois, neste segundo momento de sua trajetória.

Em contraponto ao “desinteresse do Rio de Janeiro em refletir sobre si mesmo”, apesar de seu “pioneirismo” em muitos movimentos culturais, Moraes situa uma postura que ele reconhece em São Paulo: a “sacralização” da Semana de 1922 e de outros grupos e eventos históricos de origem paulista. Em artigo publicado na imprensa em 1982, ano em que se celebravam os 60 anos daquele evento, expõe os seguintes argumentos:

Durante muito tempo capital federal, abrigando as sedes das principais instituições culturais do país, o Rio de Janeiro

³⁴⁶ MORAIS, Frederico. Revisão histórica da arte no Rio. In: RIBEIRO, Darcy (org.). *Revista do Brasil. Edição especial. Política cultural no Rio de Janeiro*. Governo do Estado do Rio de Janeiro, 1986, p. 128-131. No mesmo texto o crítico lembra que “também o curso de pós-graduação em História da Arte da PUC-RJ junto com o Solar Grandjean de Montigny tem se voltado para o exame de alguns aspectos da arte no Rio de Janeiro, em exposições e textos publicados na Revista Gávea”.

³⁴⁷ Idem.

nunca se preocupou em analisar sua própria história artística. O mesmo comportamento verifica-se na área econômica: sede das principais empresas estatais, o Rio pensa nos problemas nacionais e esquece os seus. Reduzido a Estado, com a transferência da capital para Brasília e, depois, com a fusão, a município, o Rio recusa-se a assumir seu novo estatuto e, ao deixar de enfrentar os problemas, definindo uma nova política cultural e artística, contribui para seu próprio esvaziamento.

Enquanto São Paulo, que a cada dez anos sacraliza a sua Semana de Arte Moderna com mil comemorações, praticamente exauriu, em exposições e estudos, todos os seus movimentos culturais, como Grupo Santa Helena, a Família Artística Paulista, o Grupo Seibi, o Grupo 19, dos 15 etc., o Rio esquece o que aqui surgiu, muitas vezes pioneiramente, e cuja repercussão não se restringiu ao Estado, mas se estendeu a todo o País.³⁴⁸

Uma vez que “o Rio esquece”, cabe a ele – como um agente do meio de arte, crítico e curador de exposições – fornecer meios para que os fatos relevantes de sua história artística sejam resgatados³⁴⁹. Portanto a urgência em revisar e sistematizar os fatos, como mostram essas exposições e publicações que, a partir da experiência inicial com o Núcleo Bernardelli, são lançadas por ele nos anos seguintes³⁵⁰.

Esse pensamento que se consolida neste segundo momento do crítico – a ideia do desinteresse do Rio de Janeiro por si próprio, aliado a uma certa

³⁴⁸ MORAIS, Frederico. O Núcleo Bernardelli – Exposição inicia hoje a análise do grupo que minou no Rio a fortaleza do academicismo. *O Globo*, Rio de Janeiro, 19 abr. 1982.

³⁴⁹ Nota-se que no livro sobre o núcleo operário carioca Moraes irá, pela primeira vez, associar seu trabalho a um dever de memória. O seguinte trecho reforça essa ideia:

“A inauguração, hoje, na Galeria Acervo, da primeira exposição dedicada ao exame do Núcleo Bernardelli – cujo encerramento, a 17 de maio, coincidirá com o lançamento do livro deste crítico, sobre o mesmo grupo, editado pela Pinakothek – poderá ser o início de uma nova postura em relação à nossa própria história da arte”.

MORAIS, Frederico. *O Núcleo Bernardelli: Exposição inicia hoje a análise do grupo que minou no Rio a fortaleza do academicismo*. *O Globo*, Rio de Janeiro, 19 abr. 1982.

³⁵⁰ Refiro-me aos já citados “Ciclo de exposições sobre arte no Rio de Janeiro” (1984-1987), *Panorama das artes plásticas - Séculos XIX e XX* (1989); *Pintura Brasil séc. XIX e XX* (1989); *BR/80 - Pintura Brasil década 80* (1991); *Cadernos história da pintura no Brasil* (1993-1994); *Cronologia das Artes Plásticas no Rio de Janeiro - 1816-1994. Da Missão Artística Francesa à Geração 90* (1995); *O Brasil na visão do artista* (2001-2003); e os catálogos da casa de leilões Soraia Cals (2002-2012).

injustiça da “historiografia oficial” em relação à cidade – começou a se manifestar com mais clareza justamente durante o projeto do Núcleo Bernardelli.

Essa ação de resgate de um movimento artístico e sua época funcionou como base conceitual e metodológica para nova e ambiciosa proposta de revisão: o “Ciclo de Exposições sobre Arte no Rio de Janeiro” (1984-1987).

A iniciativa, na galeria Banerj, promoveu quinze exposições, todas em torno do passado da arte na cidade, dentre as quais dez eram acompanhadas de catálogo com textos, reproduções de obras e material de arquivo (imagens e documentos de época, mas também depoimentos atualizados, tomados aos antigos participantes, convidados a rever os eventos originais).

Ambos os projetos (Núcleo Bernardelli, em 1982, e o “Ciclo” na Galeria Banerj, entre 1984 e 1987) serviriam de suporte nos anos seguintes para mais publicações (de ensaios, livros, cronologias e enciclopédias), todas voltadas para a sistematização e reconsiderações de eventos marcantes da história da arte brasileira – especialmente aquelas publicações patrocinadas pelo Instituto Itaú Cultural³⁵¹, a partir de 1989, como veremos mais adiante.

Em meados da década de 1990 Moraes publica, por uma jovem editora do Rio de Janeiro dedicada ao “resgate de autores importantes da história nacional” e à “recuperação da memória cultural do país”³⁵², a alentada *Cronologia das Artes Plásticas no Rio de Janeiro - 1816-1994. Da Missão Artística Francesa à Geração 90*³⁵³, um volume de 560 páginas que reúne 1875 verbetes, agrupados por décadas e em ordem cronológica, abarcando não

³⁵¹ As publicações com esse perfil lançadas pelo Instituto Itaú Cultural sob coordenação de Frederico Moraes são: *Panorama das artes plásticas - Séculos XIX e XX* (1989); *Pintura Brasil séc. XIX e XX* (1989); *Figurativismo/Abstracionismo: O vermelho na pintura brasileira* (1990); *BR/80 - Pintura Brasil década 80* (1991); e *Cadernos história da pintura no Brasil* (1993), em oito volumes.

³⁵² A Topbooks, casa editorial carioca surgida em 1990 e até hoje em atividade, promoveu relançamentos de obras de Joaquim Nabuco (*Um estadista do Império*), Manuel Oliveira Lima (*Dom João VI no Brasil*) e Manoel Bonfim (*O Brasil Nação*), entre outros. http://www.topbooks.com.br/N_A_Editora.asp. Acesso em 26 dez. 2016.

³⁵³ MORAIS, Frederico. *Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro, 1816-1994. Da missão artística francesa à geração 90*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995

apenas as artes visuais propriamente ditas, mas também artes gráficas, arquitetura e urbanismo, ensino de arte, museus e instituições culturais, prêmios e salões de arte, entre outras categorias.

Esse trabalho se tornaria uma obra de referência para outros projetos em torno da produção artística na cidade, como prova a exposição realizada no Paço Imperial em 2001, batizada “Quando o Brasil era Moderno: Artes Plásticas no Rio de Janeiro 1905-1960”, com consultoria de Frederico Moraes, e acompanhada de um livro homônimo em que todos os autores (Lauro Cavalcanti, curador da mostra, Paulo Venâncio, Marcio Doctors, Wilson Coutinho e Lúcia de Meira Lima) defendem teses que relativizam o surgimento e a centralidade do modernismo brasileiro em São Paulo, convocando para o Rio de Janeiro papel de pioneirismo nesse aspecto no país, ainda em 1905³⁵⁴.

Na mesma linha metodológica, de normatizações amplas, baseadas em compilação, organização e revisão da história da arte no país, o crítico também trabalharia ligado a uma outra instituição bancária (Sudameris) e a uma casa de leilões sediada no Rio (Soraia Cals). Estes projetos são a série de livros corporativos *O Brasil na visão do artista*, composta por três volumes³⁵⁵ (Projeto Cultural Sudameris, 2001-2003); e a longa sequência de ensaios, textos didáticos e cronologias comentadas para os catálogos ilustrados de Soraia Cals, parte de uma colaboração ininterrupta que atravessaria dez anos, de 2002 a 2012, e totalizaria 37 volumes³⁵⁶.

³⁵⁴ No texto da “orelha” do livro, *O modernismo plural do Rio de Janeiro*, a historiadora Beatriz Resende (UFRJ) escreve: “O primeiro mérito da exposição é acabar com aquela velha história de que o modernismo nasceu com a Semana de Arte Moderna, em 1922. Como se modificações tão decisivas na arte, na cultura, no comportamento, no *gosto*, pudessem se dar em 3 dias. Nessa releitura, a exposição se inicia mostrando o ‘gesto modernizador’ de Pereira Passos cortando a cidade do Rio de Janeiro com a abertura da Avenida Central, em 1905”. CAVALCANTI, Lauro (org.). *Quando o Brasil era Moderno: Artes Plásticas no Rio de Janeiro 1905-1960*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.

³⁵⁵ Os três volumes são: *A natureza e as artes plásticas* (2001), *O país e sua gente* (2002) e *O país e sua cultura* (2003.)

³⁵⁶ Para a relação dos catálogos Soraia Cals com textos de Moraes, ver nota 243.

Frederico Moraes na Galeria Banerj: revisão colocada em prática, institucionalização e arte “carioca e/ou fluminense”

A primeira ação institucional decisiva de Frederico Moraes em direção ao sistema brasileiro de arte neste seu segundo momento foi assumir a coordenação de um espaço de exposições ligado a uma instituição financeira estatal, a Galeria de Arte Banerj, do Banco do Estado do Rio de Janeiro³⁵⁷.

Essa posição era inédita em sua trajetória, pois até então nunca havia tido sob sua responsabilidade integral um lugar permanente de exposições, aberto ao público, além de recursos e equipes para, sob sua orientação, desenvolver pesquisas e produzir publicações e mostras regulares sobre arte brasileira. Sua escolha é representativa da guinada que daria neste período, em direção a um percurso que se tornaria cada vez mais institucional, ligado aos braços culturais de empresas do sistema financeiro, como Banerj, Itaú e Sudameris.

Na Galeria Banerj, um bem localizado espaço no bairro de Copacabana³⁵⁸, o grande projeto da gestão do crítico foi batizado “Ciclo de exposições sobre arte no Rio de Janeiro”, com a proposta de reavaliar a história da arte no estado e na cidade do Rio de Janeiro em perspectiva nacional, a partir dos artistas, grupos, tendências e movimentos que, segundo Moraes, ali se originaram, ou a partir dali ganharam projeção no Brasil e, às vezes, no exterior.³⁵⁹

³⁵⁷ A primeira exposição da gestão de Frederico Moraes (*Neoconcretismo/1959-1961*) foi inaugurada em setembro de 1984, durante os últimos meses do que considero nesta tese sua fase de transição (1974-1984). No entanto irei assumir este período do crítico à frente da galeria Banerj como integrante de sua segunda fase (1985-2012), pois não apenas é nela que se dão 14 de suas 15 exposições, mas principalmente por sua atuação estar relacionada aos futuros projetos dessa etapa que ele irá coordenar com base nessa experiência – caso das colaborações, entre 1987 e 2012, com Instituto Itaú Cultural, Projeto Cultural Sudameris e casa de leilões Soraia Cals.

³⁵⁸ A Galeria Banerj funcionava na Av. Atlântica, 4066, na altura do popular Posto 6.

³⁵⁹ A Galeria Banerj funcionou entre 1980 e 1987 tendo como coordenadores Clarival do Prado Valladares (1980-1982), Geraldo Edson de Andrade (1982-1983) e Frederico Moraes (1984-1987). Desde o início, ser artista carioca ou radicado no Rio de Janeiro era um pré-requisito para expor no local. O espaço é fechado em março de 1987, devido a uma intervenção federal no Banerj. A partir de 1989 o acervo do

Com seu “Ciclo”, em um curto período de 30 meses, Morais promoveu um total de quinze mostras, todas em torno do passado da arte e dos artistas na cidade, propondo reposicionamentos de alguma ordem para os fatos que compõem sua história. As exposições levavam títulos eloquentes, ilustrativos de uma postura muitas vezes ufanista em relação à cidade e sua produção artística, caso de: “O Rio é Lindo”, “Rio, Vertente Construtiva” e “Rio, Vertente Surrealista”, todas em 1985; e “Rio de Janeiro, Fevereiro e Março: do Modernismo à Geração 80”, em 1987.³⁶⁰

Sua atuação na Galeria Banerj foi ainda ao encontro de seu interesse na produção de cronologias, enciclopédias e revisões históricas, formato que vinha sendo aprimorado desde o projeto do Núcleo Bernardelli, em 1982, e atingiria o auge neste seu segundo momento (1985-2012), ampliando sua presença institucional³⁶¹.

Os catálogos que acompanhavam as exposições revelavam um interesse legítimo na pesquisa e preservação da memória da arte no Rio de Janeiro, incluindo textos, reproduções de obras e material de arquivo – imagens e

banco passa a ser administrado pelo Instituto Banerj de Ação Cultural, sem a presença de Morais, nesse momento já colaborando com o Itaú e seu instituto cultural.

MATESCO, Viviane. História da Arte e Museologia *A experiência com o acervo Banerj*. Comunicação apresentada no VII Encontro de História da Arte da Unicamp, 2011. www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2011/Viviane%20Matesco.pdf. Acesso: 15 dez. 2016.

³⁶⁰ São elas, por ordem cronológica: *Neoconcretismo/1959-1961* (inaugurada em setembro de 1984); *Grupo Frente e I exposição nacional de arte abstrata: 1954-1956* (inauguradas em novembro de 1984); *Rio: vertente construtiva* (itinerante, reuniu as mostras *Neoconcretismo* e *Grupo Frente* e circulou por museus de Belo Horizonte, São Paulo, Curitiba e Porto Alegre durante o ano de 1985); *Rio: vertente surrealista* (1985); *O Rio é lindo* (1985); *Retrato do colecionador na sua coleção [Chateaubriand]* (com itinerância em Belo Horizonte, 1985); *Opinião 65* (1985); *Axl Leskoschek e seus alunos: Brasil, 1940-1948* (itinerou para o MAM-SP, 1985); *Tempos de guerra: Hotel Internacional* (1986); *Pensão Mauá* (1986); *Depoimento de uma geração 69/70* (1986); *A nova flor do abacate: Grupo Guignard e Os Dissidentes - 1942* (ambas inauguradas em dezembro de 1986); *Rio de janeiro, fevereiro e março: do modernismo à geração 80* (aberta em 24 de janeiro de 1987, e cujo encerramento, em 28 de março de 1987, marca o fim das atividades da Galeria Banerj).

³⁶¹ Devido à quantidade de títulos lançados nessa fase, mas também por seu maior alcance institucional, especialmente no caso do Itaú Cultural, com tiragens de até cinco mil exemplares por edição, caso do *Panorama das Artes Plásticas - Séculos XIX e XX*, distribuídas para bibliotecas e escolas no país.

documentos de época, mas também depoimentos atualizados, tomados aos antigos participantes, convidados a rever os eventos originais.

Segundo Viviane Matesco, as mostras sob a coordenação de Frederico Morais “tiveram grande repercussão a ponto do meio artístico até hoje identificá-las à coleção Banerj”:

Fotos documentais de trabalhos e peças gráficas de exposições históricas, como a capa do catálogo da exposição do Grupo Guignard na Associação Brasileira de Imprensa, em 1943; documentações fotográficas como a série *Sapatos Quentes* de Guilherme Vaz, de 1969; cromos, fitas cassetes com palestras e depoimentos, provas para catálogos e cartazes, além de pastas com relatório de obras, visitação e material de imprensa de cada uma das exposições representa um acervo resultante de uma pesquisa realizada durante dois anos e que deveria ser disponibilizado ao público.³⁶²

É determinante o fato de Morais ter aplicado na Galeria Banerj a mesma fórmula que havia sido bem sucedida no projeto do Núcleo Bernardelli, baseada em uma exposição de resgate histórico de artistas e/ou movimentos do passado do Rio de Janeiro, investindo na pesquisa de arquivos públicos e particulares, com documentação do passado, incluindo iconografia dos artistas e seus trabalhos, além de entrevistas com artistas remanescentes do período.³⁶³

Segundo o crítico, seu projeto estava assumidamente voltado para uma “arte carioca e/ou fluminense”, buscando refletir sobre os processos artísticos “em nosso Estado”, além de “estimular o resgate da História da Arte no Rio de Janeiro”.

³⁶² MATESCO, Viviane. Op. cit.

³⁶³ Desde o início de sua atuação na Galeria Banerj Morais deixou claro que sua intenção central era o registro histórico, que ele opunha à reflexão crítica, lembrando que em seu entendimento ambos movimentos não poderiam conviver na mesma ação: “Não é objetivo deste ciclo de exposições sobre a arte no Rio de Janeiro a análise crítica, mas o documento histórico. A reavaliação crítica dos movimentos, grupos e tendências examinados no ciclo deve ser tarefa de outros críticos, ou para um segundo tempo. Não aqui, agora”. MORAIS, Frederico. *Grupo Frente/1954-1956. I Exposição Nacional de Arte Abstrata. Hotel Quitandinha/1953*. Rio de Janeiro: Galeria Banerj, 1984. Sem identificação de página no original, assim como em todos os catálogos do “Ciclo”.

Reproduzo a seguir um trecho do texto de apresentação para a exposição inaugural do “Ciclo”, “Neoconcretismo/1959-1961”:

O objetivo deste ciclo é analisar o desenvolvimento da Arte em nosso Estado, a partir dos grupos, movimentos e tendências aqui surgidos neste século [XX], especialmente a partir do chamado segundo Modernismo (década de 30). Sem qualquer preocupação de ordem cronológica, deverão ser realizadas, a seguir, exposições sobre o Grupo Frente (1954), I Exposição Nacional de Arte Abstrata (Hotel Quitandinha, 1953), Núcleo Bernardelli (1931), Salão Revolucionário (1931), sobre os grupo de artistas que se formaram em torno de Guignard (1943), Portinari (Universidade do Distrito Federal, RJ, 1936) e outros surgidos na Escola Nacional de Belas Artes, por iniciativa de seus alunos. Serão realizadas, também, exposições dos grupos de vanguarda atuantes no Rio nas décadas de 1960/70 ou ainda mostras que venham a caracterizar a “permanência do Impressionismo” e a presença estrangeira no Rio.³⁶⁴

Morais ressalta que havia no projeto uma função estratégica, de fomentar novas pesquisas, e que a ideia não era exaurir as possibilidades de cada tema: “Na verdade, o objetivo deste Ciclo é muito mais o de estimular o interesse de críticos, historiadores e das instituições culturais no resgate da História da Arte no Rio de Janeiro”.³⁶⁵

Há no “Ciclo” uma perceptível mudança de entendimento sobre a “arte carioca” (em especial a “vanguarda carioca”) em relação ao primeiro momento (1966-1973) e à fase de transição (1974-1984) do crítico. Se antes ela era entendida como a própria “arte nacional”³⁶⁶, devido à importância e centralidade cultural da cidade para o país³⁶⁷, agora, diferentemente, essa arte

³⁶⁴ MORAIS, Frederico. *Neoconcretismo/1959-1961*. Rio de Janeiro: Galeria Banerj, 1984.

³⁶⁵ Idem.

³⁶⁶ O entendimento da produção feita no Rio de Janeiro como “nacional” fica evidente em textos como: MORAIS, Frederico. Existe vanguarda: ela é carioca. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 21 dez. 1966.

³⁶⁷ Como vimos, Moraes, em texto de 1986 batizado *Revisão histórica da arte no Rio*, publicado em número especial da *Revista do Brasil* organizado por Darcy Ribeiro, escreve que o “desinteresse pela história da arte do Rio de Janeiro” poderia ser explicado, em parte, pelo fato de que, “tendo sido capital federal ou por se considerar a capital cultural do país”, o Rio “nunca se posicionou como região, esquecendo-se, assim, da sua própria história da arte”. MORAIS, Frederico. *Revisão histórica da arte no Rio*. In: RIBEIRO, Darcy (org.). *Revista do Brasil – Edição especial - Política*

e sua história necessitavam ser particularizadas, associadas mais precisamente às características de uma região. Essa é uma ambiguidade importante que marca a crítica de Moraes neste segundo momento, já que, quando se refere à produção artística feita no Rio de Janeiro, irá se alternar entre as possibilidades de qualificá-la ora como “carioca”, ora como “nacional”.

O entendimento segundo o qual a história da arte no Rio não teria sido devidamente pesquisada e estudada – ou não o teria sido da maneira correta – motivará a realização da *Cronologia das Artes Plásticas no Rio de Janeiro 1816-1994*, lançada em 1995, entre outras publicações de revisão.³⁶⁸

Moraes finaliza seu texto para a primeira exposição do “Ciclo” com um reconhecimento ao banco patrocinador e reforça seu compromisso com a produção local, da cidade e do Estado do Rio de Janeiro:

O BANERJ é uma instituição bancária profundamente integrada à vida econômica e social do Estado do Rio de Janeiro. Através de sua galeria de arte, em seus quase cinco anos de existência, realizou um importante trabalho de divulgação da arte brasileira, ganhando o respeito da comunidade artística do Rio de Janeiro. Com este ciclo de exposições, agora iniciado, pretende aprofundar e sistematizar esta contribuição, colocando-se como um núcleo de pesquisa e documentação sobre arte carioca e/ou fluminense.³⁶⁹

Diferente dos demais catálogos, em “Neoconcretismo/1959-1961” não há um texto de Moraes sobre a mostra. Ele assina como curador, e para refletir historicamente sobre o movimento convidou os críticos Ferreira Gullar, conhecido protagonista do neoconcretismo, e Wilson Coutinho, autores, respectivamente, dos textos *Arte neoconcreta: uma experiência radical e*

cultural no Rio de Janeiro. Governo do Estado do Rio de Janeiro, 1986, p. 128-131. Ver nota 346.

³⁶⁸ É importante lembrar que outros críticos brasileiros do período também achavam relevante a presença de cronologias em seus livros ou catálogos de exposições, caso de Roberto Pontual e Aracy Amaral, no entanto sem dedicar a elas tanto espaço e importância como no caso de Moraes.

³⁶⁹ MORAIS, Frederico. *Neoconcretismo/1959-1961*. Rio de Janeiro: Galeria Banerj, 1984.

Neoconcretismo e Merleau-Ponty: através. A mostra reunia trabalhos presentes nas três primeiras edições da “Exposição de Arte Neoconcreta”, entre 1959 e 1961, realizados por Hércules Barsotti, Aluísio Carvão, Amílcar de Castro, Willys de Castro, Lygia Clark, Helio Oiticica, Lygia Pape, Décio Vieira e Franz Weissmann.

A segunda exposição do “Ciclo” agrupava duas coletivas simultâneas: “Grupo Frente/1954-1956” e “I Exposição Nacional de Arte Abstrata - Hotel Quitandinha/1953”. No texto introdutório, Moraes fez menção ao sucesso de público da primeira mostra, que segundo ele atraiu um número recorde de espectadores³⁷⁰, especialmente de estudantes secundaristas e universitários, “uma de nossas metas ao optar por uma linha de exposições documentais”.

Devido ao “caráter didático” das mostras na Galeria Banerj, elas também se destinariam ao “público leigo, inclusive o do interior do Estado”, já que algumas delas iriam itinerar, e aos “estudantes de nível secundário e universitário, justamente os mais carentes de uma educação visual e de uma bibliografia sobre arte brasileira”³⁷¹.

A intenção de atingir outro público, o do interior do Estado, não parecia gratuita, trazendo em si um fator histórico, uma vez que as itinerâncias foram prometidas para Resende e Volta Redonda, cidades nas quais o Grupo Frente se apresentou, em 1956; e Petrópolis, sede da “I Exposição Nacional de Arte Abstrata”, no Hotel Quitandinha, em 1953.

Moraes explica que, “ao agir assim, estamos apenas atendendo às potencialidades ensejadas pela atuação dos grupos aqui estudados. De fato, entre os vários pioneirismos do Grupo Frente, a interiorização da arte de

³⁷⁰ Durante a pesquisa não localizei informações independentes sobre a visita da Galeria Banerj. Segundo Frederico Moraes, em verbete de sua *Cronologia das Artes Plásticas no Rio de Janeiro 1816-1994* (1995), “a média de visitantes por exposição do ‘Ciclo’ foi de 1 mil 865 pessoas”.

³⁷¹ MORAIS, Frederico. *Grupo Frente/1954-1956. I Exposição Nacional de Arte Abstrata. Hotel Quitandinha/1953*. Rio de Janeiro: Galeria Banerj, 1984. Essa preocupação com o didatismo é um traço bastante marcante em seus escritos desde a primeira fase (1966-1973), porém só se realizaria plenamente durante sua fase de trabalho com o Instituto Cultural Itaú, em publicações deliberadamente voltadas à formação de público leitor e espectadores, como *Panorama das artes plásticas – Séculos XIX e XX* (1989) e *Cadernos História da Pintura no Brasil* (1993).

vanguarda era um deles”³⁷².

É importante notar que nesse texto Moraes faz outra reivindicação do que ele associa a um decisivo caráter precursor, ao afirmar que muitos dos artistas que participaram da mostra no Hotel Quitandinha iriam depois formar o Grupo Frente e, mais tarde, o movimento neoconcreto – e que integram, todos, “a primeira turma” de uma geração de artistas construtivos.

O Grupo Ruptura, que realizou no MAM-SP aquela que é considerada por parcela da crítica a exposição inicial da arte concreta no Brasil³⁷³, é mencionado por Moraes apenas *en passant*, num breve contexto de época.

Os dois eventos escolhidos pelo crítico para sua retomada no “Ciclo” da Galeria Banerj são ambos posteriores, tanto ao interesse que a obra de Max Bill despertou em São Paulo, quando expôs na I Bienal, em 1951, quanto à exibição pública das obras do Grupo Ruptura, no MAM-SP em 1952. A “I Exposição Nacional de Arte Abstrata” (Hotel Quitandinha, Petrópolis) aconteceu em fevereiro de 1953 e a primeira mostra do Grupo Frente (galeria

³⁷² Idem. Durante a pesquisa localizei apenas referências à itinerância em Petrópolis, mas nada em relação à presença da exposição em Resende ou Volta Redonda que, suponho, não houve.

³⁷³ Inaugurada no dia 9 de dezembro de 1952 e batizada “Ruptura”, a mostra é concebida e organizada por Anatol Wladyslaw (1913- 2004), Leopoldo Haar (1910-1954), Lothar Charoux (1912-1987), Féjer (1923-1989), Geraldo de Barros (1923-1998), Luiz Sacilotto (1924-2003) e Waldemar Cordeiro (1925-1973), porta-voz oficial do grupo, formado em sua maioria por artistas estrangeiros que viviam e trabalhavam em São Paulo.

Segundo Aracy Amaral a relação do grupo com as tendências construtivas é ainda anterior ao evento inaugural de 1952: “De fato, a partir da ‘descoberta’ dos suíços abstrato-geométricos, antes mesmo de sua revelação na I Bienal de São Paulo, ou seja, a partir da exposição de Max Bill no Museu de Arte [aberta ao público em 1º de março de 1951, no MASP], os paulistas abandonam a observação de Mondrian e dos neoplasticistas que os tinham orientado em seus primeiros passos na abstração geométrica por volta de 49, muito mal realizados por sinal, para partir para um outro tipo de especulação, já no espaço infinito, de invenção de formas, trabalhos seriais, modulados, e, no caso de Sacilotto, como no de Wollner desses primeiros anos, formas virtuais e reais, ambiguidade figura-fundo etc.

AMARAL, Aracy. “Duas linhas de contribuição: Concretos em São Paulo/Neoconcretos no Rio”. In: AMARAL, Aracy (org.). *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977, p. 311-317.

IBEU, Rio de Janeiro) em junho de 1954.³⁷⁴

Outro aspecto digno de nota é que, em seu texto de apresentação (*Grupo Frente - A primeira turma*), o crítico reforça a versão comum que associa, aos artistas de São Paulo, um excessivo racionalismo e dogmatismo, em oposição aos cariocas, que seriam mais abertos à sensibilidade e à intuição:

O Grupo Frente tem algumas particularidades que o distinguem, por exemplo, de seu congênere paulista, o “Ruptura”, e que irão se ampliar, na medida em que os dois grupos formaram respectivamente a base dos futuros movimentos concreto (paulista) e neoconcreto (carioca). Esta diferença tem origem não só na atuação teórica de Mário Pedrosa, mas no interesse de alguns de seus membros pelas manifestações artísticas das crianças, dos loucos e dos primitivos, o que explica o caráter não-dogmático do grupo, que tinha entre os seus uma “primitiva” como Elisa Martins, e um quase-simbolista como Carlos Val.³⁷⁵

Escolhas dessa ordem deixam claro que a proposta de reavaliação de Moraes no “Ciclo” tem alguns limites e pode servir, dependendo do aspecto em debate, para a reafirmação de narrativas correntes.

Essa é uma situação que irá se repetir ao longo do projeto de retomada de exposições do “Ciclo” Banerj, mas também nas enciclopédias e demais publicações e manuais didáticos que se seguem: a prática da revisão histórica

³⁷⁴ Seria empobrecedor se o debate, nesta tese ou em outros estudos, se resumisse à polêmica da definição, ou reafirmação, de quem “começou primeiro” essa ou aquela tendência ou movimento no Brasil, no entanto chama a atenção o fato de que esse contexto histórico não ganhe a dimensão necessária no projeto de Moraes de reavaliação do Grupo Frente, e consequentemente das correntes abstrato-geométricas no Brasil da década de 1950.

Também é importante registrar que Aracy Amaral, à frente da Pinacoteca do Estado de São Paulo entre 1975 e 1979, havia implantado um ambicioso projeto de resgate crítico das vertentes construtivas brasileiras, por meio da compra de obras e da criação de uma rede com o objetivo de localizar trabalhos importantes do movimento. Dentro desse contexto ela promoveu uma exposição e a publicação, em 1977, do livro *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte*.

³⁷⁵ MORAIS, Frederico. “Grupo Frente - A primeira turma”. In: *Grupo Frente/1954-1956. I Exposição Nacional de Arte Abstrata. Hotel Quitandinha/1953*. Rio de Janeiro: Galeria Banerj, 1984.

muitas vezes será “seletiva”, uma vez que o crítico se propõe a rever a cronologia da arte brasileira e os conceitos canônicos a ela associados (especialmente o de modernidade e a Semana de 1922) até certo ponto apenas, pois em relação a alguns outros lugares-comuns da mesma historiografia, irá ou se abster de comentar, ou reafirmar antigos chavões.

No que se refere à exposição em si, apesar de em nenhum momento ficar claro em seu texto, o objetivo não era o de construir recriações precisas das mostras originais. A começar pela escolha das obras, que incluíam peças que não estavam presentes nos eventos de cerca de três décadas atrás.

O trabalho de Moraes à frente da Galeria Banerj foi exemplar, ainda, de um dado central em sua agenda naquele momento e depois, centrada na reavaliação de períodos históricos sob outra perspectiva, em que os dados geográficos, naturais e culturais do Rio de Janeiro ganhavam potência renovada. Sob esta visada, a cidade era capaz de sintetizar as características de todo o país, revelando-se solo fértil para a manifestação de uma identidade própria aos artistas brasileiros.

Essa perspectiva se tornou patente em exposições do “Ciclo” que ganhavam títulos como “O Rio é lindo: a paisagem carioca no acervo do Banerj” (1985), “Rio de Janeiro, fevereiro e março: do modernismo à Geração 80” (1987), “Rio: Vertente construtiva” (1985) ou “Rio: Vertente surrealista” (1985).

Em “O Rio é lindo” essa plataforma ficou evidente, pois a noção de “natureza” brasileira assumiu um outro caráter, circunscrito ao Rio de Janeiro – que se torna assim a natureza brasileira. São expostas obras de Emílio Bauch, Bernhard Wiegandt e Benno Treidler, pintores de origem alemã que, de passagem pela cidade no século XIX, representaram suas paisagens, além de trabalhos de Alvim Menge, Sigaud, Bonadei e Pancetti, tendo sempre a capital como tema.

A mostra trazia obviamente um caráter de homenagem, e Moraes, no texto de abertura, carregava no ufanismo, como se pode ver por este trecho:

O Rio é Lindo. Uns mais, outros menos, todos, porém, concordam: o Rio é lindo. Uns terão dito isto ontem, outros estão dizendo agora, outros ainda dirão, embevecidos diante da paisagem carioca: o Rio é lindo. De tom Jobim a Gilberto Gil, de Le Corbusier a Niemeyer, de Debret a Glauco Rodrigues, de Drummond a Pedro Nava, todos, pintores-viajantes do século XIX, brasileiros e cariocas de hoje, todos disseram, à sua maneira, em quadros, poemas, crônicas, música, dança, arquitetura e urbanismo: o Rio é lindo.³⁷⁶

Outra característica bastante presente nos catálogos do “Ciclo”, e que se consolidaria ao longo desta segunda fase de Moraes, é a constituição da imagem que percebe o Rio de Janeiro como grande polo cultural brasileiro receptor de artistas do exterior, especialmente da Europa, de passagem pelo Brasil.

Para além dos meros dados pitorescos dessa presença estrangeira, Moraes irá com ela reforçar a ideia da cidade como o ambiente mais moderno, internacional e cosmopolita do Brasil. Isso fica claro nas exposições e respectivos textos de “Tempos de Guerra. Hotel Internacional” e “Pensão Mauá”, as mostras do início de 1986 na Galeria Banerj.

Não parece ter sido por acaso que, após o momento inicial do “Ciclo”, baseado nas “vertentes construtivas da arte carioca”³⁷⁷, a próxima exposição de grande porte fosse “Opinião 65”, considerada por Moraes “a primeira

³⁷⁶ BRITO, Reynivaldo. “Vinte e três artistas na exposição O Rio é lindo”. A Tarde, Salvador. 28 jan. 1985.

<http://reynivaldobritoartesvisuais.blogspot.com.br/2013/01/leonel-faz-painel-em-defesa-de.html>. Acesso: 15 jan. 2017. Não foi possível localizar o catálogo da exposição.

³⁷⁷ Segundo Moraes, essas vertentes construtivas da arte carioca situam-se no Grupo Frente, na “I exposição nacional de arte abstrata” e no neoconcretismo, movimento que está na base da construção de uma ideia de vanguarda a partir do Rio de Janeiro, em narrativa que será reiterada por ele ao longo desse segundo período (1985-2012). Entre os críticos que defendem essa posição, um dos mais destacados é Ferreira Gullar. Em seu texto para a exposição “Neoconcretismo”, do “Ciclo”, ele analisa o movimento a partir do Rio de Janeiro e afirma que “foi por essa radicalidade” (referindo-se à proposição do “fim da pintura entendida como uma linguagem que tem por suporte a tela”), por se colocar “esse problema fundamental”, que a arte neoconcreta “pôde se antecipar, de vários anos, em alguns aspectos práticos e teóricos, à vanguarda internacional”. GULLAR, Ferreira. “Arte neoconcreta: uma experiência radical”. In: MORAIS, Frederico. *Neoconcretismo/1959-1961*. Rio de Janeiro: Galeria Banerj, 1984.

manifestação coletiva, realmente significativa, no campo das artes plásticas, depois da ‘Revolução de 1964’”.³⁷⁸ A ela se seguiu “Depoimento de uma geração. 1969-1970”, reunindo “marcos definitivos da recente história da arte brasileira”; e por fim “Rio de Janeiro, fevereiro e março: do modernismo à Geração 80”.

Esse conjunto remete à imagem do grande arco que, segundo Moraes, se inicia na modernidade gestada no Rio a partir dos anos 1930 (com o Núcleo Bernardelli), passa pelo concretismo (Grupo Frente e “I exposição nacional de arte abstrata”), neoconcretismo (Ferreira Gullar, Helio Oiticica) e vanguarda (Artur Barrio, Cildo Meireles, Rubens Gerchman), para desaguar no presente, no caso a Geração 80 e seu “retorno à pintura”³⁷⁹.

A remontagem de “Opinião 65” liderada por Moraes está entre seus projetos mais ambiciosos e emblemáticos no contexto do “Ciclo de exposições sobre arte no Rio de Janeiro”.

Em sua versão original, a coletiva reuniu no MAM-RJ, entre agosto e setembro de 1965, sob organização do galerista Jean Boghici e da marchand e jornalista Ceres Franco, 30 artistas, sendo 13 europeus e 17 brasileiros, incluindo nomes bastante representativos da arte produzida naquele momento, como Antonio Dias, Carlos Vergara e Helio Oiticica.³⁸⁰

O crítico associa à retomada, no ano de 1985, um “significado preciso”, referindo-se às decisivas mudanças políticas sociais que se anunciavam com a

³⁷⁸ Após o projeto sobre a “I Exposição nacional de arte abstrata” aconteceu uma mostra menor, “Axl Leskoschek e seus alunos. Brasil/1940/1948”. Em comum com “Opinião 65”, a ideia de colocar a arte brasileira em confronto com a internacional, para que pudesse ser testada e também fosse capaz de definir contornos mais nítidos e próprios em relação à produção estrangeira.

³⁷⁹ A exposição “Rio de Janeiro, fevereiro e março” reuniu obras de Aluísio Carvão, Amador Perez, Campos Mello, Chico Caruso, Cicero Dias, Claudio Tozzi, Denise Weller, Geza Heller, Glauco Rodrigues, Guignard, Iberê Camargo, Jorge Duarte, José Pancetti, Lívio Abramo, Luiz Alphonsus, Milton Dacosta, Rubens Gerchman e Victor Arruda.

³⁸⁰ Ver nota 71.

redemocratização do Brasil.³⁸¹

É inegável o senso de oportunidade de Moraes para que seu projeto de resgate histórico entre em sincronia com o clima político vivido pelo país naquele momento. O primeiro presidente civil pós-ditadura civil-militar, José Sarney, havia tomado posse em 15 de março de 1985. No dia 12 de agosto era inaugurada na Galeria Banerj a reencenação de “Opinião 65”.

O texto de apresentação, no catálogo, refletia sobre o papel da mostra para a arte brasileira, em 1965 e 1985, abrindo uma estrada de mão dupla entre o passado e o presente históricos, separados por vinte anos e uma mudança de sistema político:

Nas mostras anteriores [do Ciclo] foram abordados três momentos da vertente construtiva da arte carioca nos anos 1950 (...) e o período brasileiro do gravador austríaco Axl Leskoschek que, nos anos 1940, formou, com seus ensinamentos, destacados artistas. Esta é, portanto, a exposição mais próxima, no tempo, dos dias atuais. Tematicamente também. Afinal, Opinião 65, realizada originalmente no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, foi a primeira manifestação coletiva, realmente significativa, no campo das artes plásticas, depois da “Revolução de 1964”. Era a primeira vez que se procurava **opinar** sobre a nova situação política brasileira. Opinar, também, sobre a própria arte, colocando nossa jovem arte de vanguarda em confronto com a produção de artistas sediados em Paris. Os de lá, como os de aqui, preocupados em dar um novo sentido, e uma nova função, à imagem.

A remontagem de Opinião 65, na aurora da Nova República, quando, no Brasil e no mundo, a pintura retoma o filão figurativo, ganha um significado preciso. Afinal, estamos todos nós, brasileiros, os artistas inclusive, nos esforçando por criar uma nova imagem do país, depois de um longo período de dificuldades. E um país não se constrói sem a contribuição imaginativa do artista.³⁸²

³⁸¹ Esse período de redemocratização foi marcado, entre outros fatores, pelo retorno das liberdades sociais (imprensa, manifestação política, expressões artísticas, culturais e de opinião); do sistema político multipartidário (no regime militar só existiam ARENA e MDB); das eleições diretas para presidente da República (a partir de 1989); e a promulgação de uma nova constituição, em 1988, que valorizou a democracia e o respeito aos direitos do cidadão.

³⁸² MORAIS, Frederico. “Opinião 65: ontem, hoje”. In: *Opinião 65*. Rio de Janeiro: Galeria Banerj, 1985.

É nesse espaço, marcado pela distância não apenas entre o ontem e o hoje, mas especialmente pela maneira como o passado – no caso, a vanguarda – é representado na historiografia da arte brasileira, que Moraes irá transitar, e onde fará tentativas no sentido de repor, sobre bases diversas, parte da história. Mais uma vez, a noção de vanguarda brasileira será chave na busca por este objetivo, como se pode inferir deste trecho:

Com Opinião 65 emergiu uma nova vanguarda brasileira, que iria marcar, nos anos subsequentes, até a explosão tropicalista, a nossa história da arte com obras excepcionalmente criativas e originais.³⁸³

Observe-se que a ideia de que algo novo “emergiu” continuará a ser adotada pelo crítico durante esta fase, particularmente quando analisa a chamada Geração 80 (não por acaso, nesse texto de apresentação Moraes irá realçar o fato de, “no Brasil e no mundo”, a pintura retomar “o filão figurativo”).

A estrutura do texto de Moraes se baseia nos depoimentos de diversos agentes que foram testemunhas do que aconteceu, como artistas, críticos, historiadores e, na falta deles, familiares que com eles conviveram. Pessoas que presenciaram os fatos originais, como é o caso de Mário Pedrosa.

A leitura que Pedrosa faz da mostra é política e, quanto mais distante Opinião 65 fica no tempo, mais denso e nítido parece ser seu conteúdo. No momento de sua realização, entretanto, isto não era tão claro para todos os seus participantes. Ou melhor, é certo que havia obras diretamente alusivas ao contexto político e social que vivíamos (...) mas a exposição, como um todo, não era política.³⁸⁴

Esse método de construção de análises, baseado em entrevistas e depoimentos, pode ser atribuído à formação de Moraes na imprensa

³⁸³ Idem.

³⁸⁴ Idem.

cultural³⁸⁵. O uso do depoimento, muitas vezes colhido por ele pessoalmente, em ateliês de artistas ou montagem de exposições, irá ser utilizado durante toda sua trajetória, ganhando importância particular neste “Ciclo de exposições sobre arte no Rio de Janeiro”, já que o projeto contava com grande apoio institucional e envolveu uma equipe de pesquisadores cujos conteúdos davam suporte tanto para as exposições como para os catálogos. Ao final do texto, como é comum nas apresentações do ciclo sobre arte carioca, Moraes chamava a atenção para o fato de estar constituindo um arquivo, lembrando que todo o material, “textual, iconográfico, fonográfico” encontrava-se à disposição de quaisquer interessados no “exame da história da arte do Rio de Janeiro”.³⁸⁶

*

A estratégia de se inserir e a seus projetos como protagonistas da história da arte brasileira, já iniciada com Núcleo Bernardelli, ganharia força redobrada no “Ciclo”. Em “Depoimento de uma geração. 1969-1970” é perceptível o investimento no resgate da história da arte no Rio por meio de depoimentos e pesquisa de documentos de época, resultando em um catálogo de 170 páginas, o maior dentre os dez que foram lançados. Nele, as já conhecidas ações concebidas por Moraes (caso de “Agnus Dei”, “Do corpo à terra” e a criação da Unidade Experimental no MAM-RJ) ganham destaque, bem como registros fotográficos de época em que o crítico aparece.

Um dos textos selecionados para reprodução, de autoria do crítico Francisco Bittencourt, menciona os projetos de Moraes do período (“Do corpo à terra”, “Agnus Dei”). Sobre a atuação de Moraes no MAM-RJ no início dos 1970, Bittencourt lança as seguintes considerações:

³⁸⁵ Lembro que um de seus primeiros textos publicados sobre artes visuais foi uma entrevista com Lygia Clark, em 1957. MORAIS, Frederico. Entrevista com Lygia Clark. *Diário de Minas*, Belo Horizonte, 18.ago.1957. A ela se seguiriam centenas de outras com agentes do sistema brasileiro de arte, mas também personalidades da política internacional como Nikita Krushev e Gamal Nasser, entre outros, durante sua longa carreira como jornalista.

³⁸⁶ Idem.

O MAM-RJ tornou naturalmente o centro de onde evoluíam os momentos mais avançados da arte brasileira. Em 1971, Frederico Moraes tentou dar ao museu a espinha dorsal ideológica que lhe faltava, criando ali com Luiz Alphonsus e Cildo Meireles uma Unidade Experimental. Nesse mesmo ano o crítico lançou o projeto Domingos da Criação, com grande êxito público. Os Domingos retomaram a ideia de Arte no Aterro, da década passada, da promoção cultural em massa. Seguiram uma linha muito criativa e ampla e conseguiram despertar em muita gente o prazer pela forma lúdica de arte.³⁸⁷

O próprio texto introdutório de Frederico situa “Do corpo à terra” entre as três principais mostras do período de transição entre as décadas de 1960 e 1970 (as outras duas sendo o Salão da Bússola e a Pré-Bienal de Paris). Esses três eventos foram, segundo o crítico, o suporte para um conjunto significativo de obras, atitudes, comportamentos, exposições que definem “um momento extremamente importante da arte brasileira”, de que fez parte “uma teoria artística – a contra-arte”³⁸⁸.

Na sequência a essa introdução, mas antes dos textos críticos, é posicionada a cronologia de eventos, ano a ano. A escolha editorial causa algum estranhamento, pois é de praxe em publicações desse tipo que as chamadas “linhas do tempo” venham ao final do livro. Nessa cronologia, formato que já podia ser entendido como uma especialidade de Moraes, seus

³⁸⁷ Bittencourt é o autor da conhecida crítica sobre “Do corpo à terra”, em que lança o termo “geração tranca-ruas” (BITTENCOURT, Francisco. “A Geração Tranca-Ruas”. In: *Jornal do Brasil*, Caderno 2, Rio de Janeiro, 9/5/1970). Ele encerra seus comentários reforçando a narrativa já corrente, que depois seria consagrada: os eventos criados por Moraes representaram as últimas ações de interesse da vanguarda no Brasil da época, marcando em grande estilo o ocaso do movimento, ao que se seguiria uma fase dominada por um sentido mercadológico da arte:

“A essa altura dos acontecimentos a vanguarda já começava a se encaramujar, numa fase de refluxo. (...) O mercado e os marchands já estavam com suas mangas de fora, implantando sistemas agressivos de vendas, criando galerias de alto luxo e tratando de comercializar aquilo que tinha sido a vanguarda da década anterior”.

BITTENCOURT, Francisco. “Dez anos de experimentação”. Comunicação no I Encontro Nacional de Crítica de Arte, Curitiba, 1980. In: MORAIS, Frederico. Depoimento de uma geração. 1969-1970. Rio de Janeiro: Galeria Banerj, 1986.

³⁸⁸ Como vimos no Capítulo 1, a ideia de contra-arte foi lançada por Moraes em: MORAIS, Frederico. “Revisão / 69-2: a nova cartilha”. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 6 jan. 1970. Sobre o assunto, ver FREITAS, Artur. *Contra-arte: vanguarda, conceitualismo e arte de guerrilha 1969-1973*. Tese – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2007.

próprios projetos são devidamente inseridos e contextualizados, caso dos recorrentes “Vanguarda brasileira” (Reitoria da UFMG, 1966) e “Domingos da criação” (MAM-RJ, 1971). Por fim, Moraes republica seu ensaio-manifesto *Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da obra* (1970)³⁸⁹.

*

Devido ao que foi exposto, creio que é possível concluir que o “Ciclo de exposições sobre arte no Rio de Janeiro” está integrado ao projeto de revisão de Frederico Moraes, ao articular exposições com a reinserção de obras, artistas, grupos e movimentos ligados à história da arte no Rio de Janeiro. Com ele, a ideia de rever sistematicamente alguns dos momentos decisivos da história da arte brasileira ganhou maior consistência e perenidade.³⁹⁰

Não se tratava mais de uma iniciativa isolada, independente, como no caso do Núcleo Bernardelli, mas de um conjunto de mostras que se consolidava como um programa, um projeto de longo prazo que envolveu exposições em um espaço de acesso público mantido pelo banco no centro da capital carioca, de par com trabalhos de pesquisa, documentação de época e depoimentos de artistas, culminando com lançamentos de publicações, até hoje utilizadas por pesquisadores interessados na história da arte brasileira.

³⁸⁹ MORAIS, Frederico. *Opinião 65*. Rio de Janeiro: Galeria Banerj, 1985.

³⁹⁰ Lembro que no mesmo período, entre o final da década de 1970 e início dos 1980, estava em curso um ambicioso projeto editorial voltado para a arte brasileira, capitaneado pela Funarte, mas que no entanto contemplava apenas artistas radicados no Rio de Janeiro, com uma única exceção, Wesley Duke Lee, que atuava em São Paulo. A coleção, batizada Arte Brasileira Contemporânea, publicou, de modo pioneiro, dez livros monográficos: Artur Barrio (1978), Carlos Vergara (1978), Anna Bella Geiger (1979), Antonio Dias (1979), Wesley Duke Lee (1980), Lygia Clark (1980), Cildo Meireles (1981), Waltercio Caldas (1982), Lygia Pape (1983) e Antonio Manuel (1984). Sobre o assunto ver: REINALDIM, Ivair. Espaço Arte Brasileira Contemporânea - ABC/Funarte (dossiê). Arte & Ensaio (UFRJ), v. 20, p. 112-167, 2010. http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae20_Ivair_Reinaldim.pdf. Acesso em 10 abril 2017.

Na opinião de Moraes, o “Ciclo” foi o “projeto mais sistemático de resgate dos grupos, movimentos e tendências aqui surgidos a partir do segundo Modernismo”³⁹¹.

Essa *expertise* de Moraes passaria então, a partir do Banerj e durante boa parte de seu segundo período, a contar com todo o aparato institucional fornecido pelo modelo de espaço cultural ligado a uma instituição financeira – formato que já vinha sendo testado pelo Banco Itaú, e suas Itaugalerias espalhadas pelo Brasil, desde 1971.

Moraes, além de sua contribuição regular com o Instituto Itaú Cultural, entre 1987 e 2001, emprestaria seus serviços de editor, pesquisador e crítico para o Projeto Cultural Sudameris, que entre 2001 e 2003 lançou três volumes de uma série sobre arte brasileira, e para a casa de leilões Soraia Cals.

O “Ciclo” se situa, portanto, a meio caminho na trajetória de Frederico Moraes, pois se valeu da bem sucedida experiência anterior do crítico com o Núcleo Bernardelli, enquanto forneceu bases sólidas para seus próximos passos no que se refere à arte brasileira e ao desejo de revisão de parte de sua história.

Encerrado o trabalho com a Galeria Banerj, em 1987, o crítico irá se associar a outra instituição financeira, o Banco Itaú, porém em outra escala, ampliada, e em novo contexto cultural no país, já sob os auspícios de uma ferramenta legal recém-instituída e que mudaria a maneira de se produzir – e pensar – cultura no Brasil: a Lei Sarney, que terá no Instituto Itaú Cultural um de seus maiores beneficiários.

³⁹¹ MORAIS, Frederico. “Revisão histórica da arte no Rio”. Revista do Brasil. Edição especial: Política cultural no Rio de Janeiro, Governo do Estado do Rio de Janeiro e Rioarte, 1986, p. 128-131.

Cultura neoliberal e leis de incentivo no Brasil³⁹²

³⁹² Vou apresentar nesta nota um panorama histórico do período, as décadas de 1980 e 1990, momento marcado, no plano internacional e, logo depois, no nacional, pela consagração das teorias neoliberais na economia.

Segundo o historiador e ensaísta político britânico Perry Anderson, as origens do que se pode definir como neoliberalismo enquanto fenômeno se distinguem do simples liberalismo clássico, ou de mercado, do século XIX. Ele nasceu logo depois da Segunda Guerra Mundial, nos países capitalistas da Europa e América do Norte e foi uma “reação teórica e política veemente contra o Estado intervencionista e de bem-estar”. Seu texto clássico é *O Caminho da Servidão*, de 1944, escrito pelo ideólogo do movimento, o austríaco Friedrich Hayek. O ensaio é um “ataque apaixonado contra qualquer limitação dos mecanismos de mercado por parte do Estado, denunciada como uma ameaça letal à liberdade, não somente econômica, mas também política” [ANDERSON, Perry. “Balanço do neoliberalismo”. In: SADER, Emir e GENTILI, Pablo (orgs.). *Pós-neoliberalismo: As políticas sociais e o Estado democrático*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995, p. 9-23].

As ideias neoliberais passaram a ganhar força de fato apenas a partir de 1973, com a crise do modelo econômico do pós-guerra, quando todo o mundo capitalista avançado entrou em uma longa e profunda recessão. A solução, segundo Hayek, era manter um Estado forte apenas o suficiente para fazer frente ao poder dos sindicatos e controlar as finanças, mas mínimo em qualquer gasto social, além de reformas fiscais que reduzissem impostos sobre os rendimentos mais altos e as rendas. A partir da passagem para a década seguinte, marcada pela eleição de Margareth Thatcher na Inglaterra em 1979 e Ronald Reagan nos EUA em 1980, o programa neoliberal passaria a ser hegemônico em toda a Europa ocidental e na América do Norte.

Na América Latina, com exceção do Chile (que sob a ditadura de Pinochet foi pioneiro na implantação do neoliberalismo no anos 1970), o modelo só teria início de fato a partir do final dos 1980 (com a chegada ao poder de Carlos Salinas no México em 1988, Carlos Menem na Argentina em 1989 e Alberto Fujimori no Peru em 1990), vindo a consolidar-se durante a década de 1990. Nos países latinos o neoliberalismo assumiu feições bastante particulares, que não cabe discutir neste estudo. Lembro apenas que na América Latina o padrão neoliberal de desenvolvimento iniciou-se nos anos 1970 a partir das experiências no Chile, Argentina e Uruguai, avançando em três grandes fases: a primeira, nos anos de 1980 – quando os Estados Unidos, em crise, escoou os excedentes da economia mundial e não ofereceu nenhum tipo de organização da divisão do trabalho ou um projeto de desenvolvimento da região. A segunda, em 1990 – sob a influência do “Consenso de Washington”, em que os norte-americanos desenvolveram um projeto de inserção internacional da América Latina. E, a terceira, na primeira década dos anos 2000 – quando o projeto neoliberal se modificou em resposta a ascensão econômica chinesa e ao avanço do antineoliberalismo. Sobre o assunto ver: MARTINS, Carlos Eduardo. *Globalização, dependência e neoliberalismo na América Latina*. São Paulo, Boitempo Editorial, 2012.

No Brasil, o programa neoliberal também começa a ser implantando a partir do final dos 1980, durante os últimos anos do governo de José Sarney (1985-1989). O país estava saindo de uma ditadura que perdurava desde 1964, marcada por forte intervencionismo e a presença de um estado desenvolvimentista. Esse programa – baseado principalmente na desestatização, na ideia de transferir ao mercado e à iniciativa privada funções até então de responsabilidade do Estado – seria

amplamente adotado pelos governos seguintes, de Fernando Collor (1990-1992), Itamar Franco (1992-1994), Fernando Henrique Cardoso (1995-2002) e Luiz Inácio Lula da Silva (2003-2011).

Collor governou de janeiro de 1990 até setembro de 1992, quando foi afastado em processo de impeachment devido a acusações de corrupção. Em seu lugar assumiu o vice-presidente Itamar Franco, em dezembro de 1992, governando até dezembro de 1994. Para seu lugar foi eleito Fernando Henrique Cardoso, que desde maio de 1993 era Ministro da Fazenda, responsável por implantar o Plano de Ação Imediata, de estabilização da moeda, servindo de base para o Plano Real, que vigorou a partir de fevereiro de 1994 e foi bem sucedido em controlar a inflação no Brasil.

A gestão de Sarney se caracterizou como o início da transição, de um modelo de desenvolvimento autoritário estatal para um neoliberal. Foram privatizadas as 18 primeiras estatais do período democrático, como a Riocell e a Aracruz Celulose, prática que aumentaria exponencialmente nos governos seguintes. Sobre o assunto, ver: CARRION, Raul, VIZENTINI, Paulo. *Globalização, neoliberalismo, privatizações*. Porto Alegre: Editora da Universidade, UFRGS, 1997.

Uma das bandeiras de Collor era justamente a redução do Estado, contra o modelo do Estado “estamental burocrático” herdado do regime militar. Segundo o pesquisador Ramaís de Castro Silveira, foi esta visão que, impulsionada pelo caos das crises econômicas e da hiperinflação, além dos brados das elites econômicas e empresariais, galgou adeptos em amplos setores das classes médias, se constituindo como um dos elementos mais relevantes para a vitória de Fernando Collor na primeira disputa direta pela Presidência da República desde o começo da redemocratização. Sobre o tema do neoliberalismo sob os governos Sarney, Collor e Fernando Henrique, ver: SILVEIRA, Ramaís de Castro. *Neoliberalismo: conceito e influências no Brasil - De Sarney a FHC*. Dissertação. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

Um dos eixos centrais do programa de governo de Collor defendia urgentes “reforma do Estado” e “modernização econômica”. Suas principais ações foram a diminuição dos impostos para as importações, a liberalização do comércio exterior e da taxa de câmbio, eliminação de incentivos fiscais às empresas nacionais, extinção de empresas públicas (como Portobrás, Siderbrás e o Departamento Nacional de Obras e Saneamento, em um total de 24 companhias) e início da privatização das estatais. Processo esse que ganharia velocidade inédita nos dois mandatos consecutivos de Fernando Henrique Cardoso, entre 1995 e 2002, e de Lula, entre 2003 e 2011 – em que pesem suas diferenças programáticas, ambos foram responsáveis por acelerar as reformas de base neoliberal, especialmente a desestatização de empresas.

Durante os anos dos governos Itamar Franco (1992-1994) e FHC (1995-2002) mais de 60 empresas foram privatizadas, sob o argumento de que o governo deveria concentrar esforços em outras áreas e deixar de investir em empresas públicas tomadas por interesses corporativos, políticos e econômicos. Fizeram parte do processo as gigantes Companhia Siderúrgica Nacional, Embraer, Vale do Rio Doce e Telebrás, dentre outras, no que se configurou como o maior conjunto de privatizações da história do Brasil. No que se refere ao papel do Estado, o governo estava alinhado com a onda neoliberal que havia tomado conta dos países do primeiro mundo desde o final da década de 1970: pretendia-se “abrir as portas de uma nova etapa para o desenvolvimento do país, em que se mantém o poder de regulação governamental e se passa a liderança para a iniciativa privada” [SILVEIRA, Ramaís de Castro. *op. cit.*]. O processo teve continuidade no governo Lula (2003-2011) com a concessão de rodovias federais, hidrelétricas e bancos.

No contexto do sistema de arte brasileiro, chama a atenção a facilidade com que foi adotado e aceito pelas instituições e seus principais agentes o modelo baseado na “redução dos gastos públicos” e “transferência da liderança para a iniciativa privada”.

De par com as mudanças políticas e econômicas que marcaram o Brasil a partir da década de 1980, como vimos, a base da nova política cultural, implantada durante o governo Sarney e cuja essência é a mesma até os dias de hoje, é: se o estado deve ser mínimo nas questões sociais, deve, portanto, seguir o mesmo paradigma na área cultural, desonerando-se de custos desnecessários. As instituições e agentes culturais devem se organizar de maneira a buscar formas de sobrevivência diretamente junto ao mercado e à iniciativa privada.

A grande transformação da área cultural do primeiro governo pós-ditadura no Brasil foi a substituição do modelo de decisões centralizadas no Estado pelas leis de renúncia fiscal. Por meio delas as empresas puderam passar a abater dos impostos os recursos utilizados em projetos e, assim, “investir em cultura”. O conjunto desse ideário passou a ser designado como “cultura neoliberal”.³⁹³

Perry Anderson, em seu ensaio de balanço que fez do neoliberalismo, lembra que o sucesso desse modelo é muito mais político e ideológico do que propriamente econômico, uma vez que ele não atingiu seu objetivo final, que era uma revitalização do capitalismo avançado. A maioria dos países, na Europa especialmente, fracassou ao adotar suas medidas, já que o programa neoliberal criou condições propícias para o fortalecimento de um capital de tipo especulativo, e não produtivo.

Anderson ressalta que durante os anos 1980 aconteceu uma verdadeira explosão dos mercados de câmbio internacionais, cujas transações, puramente monetárias, acabaram por diminuir o comércio mundial de mercadorias reais, fazendo com que o peso das “operações puramente parasitárias” tivesse um incremento vertiginoso neste período. Não é objetivo desta tese se aprofundar nesta discussão. Sobre o assunto ver: ANDERSON, Perry. “Balanço do neoliberalismo”. In: SADER, Emir e GENTILI, Pablo (orgs.). *Pós-neoliberalismo: As políticas sociais e o Estado democrático*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995, p. 9-23.

³⁹³ Sobre a relação entre o neoliberalismo político e econômico e as políticas de cultura no Brasil ver: OLIVIERI, Cristiane Garcia. *Cultura Neoliberal: leis de incentivo como política pública de cultura*. São Paulo: Escrituras, 2004. BUENO, Maria Lúcia. *Artes plásticas no Brasil: renascimento e globalização*. Comunicação no XX Encontro Anual da ANPOCS. 1997. FIALHO, Ana Letícia. O Brasil está no mapa? In: BUENO, Maria Lucia (org.). *Sociologia das artes visuais no Brasil*. São Paulo: Editora Senac, 2012, p. 141-160. WU, Chin-tao. *Privatização da cultura: a*

Em meados da década de 1980, com a redemocratização, artistas, críticos e demais agentes do circuito das artes visuais tinham diante de si novos desafios: com o fim definitivo da censura e demais formas de controle por parte do Estado, apresenta-se um novo campo de possibilidades a ser explorado.

No entanto o novo modelo, baseado no financiamento privado via leis de incentivo, iria em parte repor, sob novas bases e em novo contexto cultural e político, alguns dos dilemas centrais das décadas anteriores – em especial a problemática relação com a ideia de uma “arte brasileira”, agora assombrada tanto por dinâmicas do mercado como por aquelas institucionais.

Nesta fase tem início o processo pelo qual o pensamento neoliberal, de par com as influências do mercado, começa a ampliar sua presença e influência no sistema brasileiro de arte. Surgem novas potências, de perfil público e privado, com foco na “arte brasileira”, e que passam a atuar com mais desenvoltura e ambição, apoiadas por fontes inéditas de recursos pós leis de incentivo.

Esse é o caso emblemático das instituições financeiras e seus respectivos braços culturais³⁹⁴, como Instituto Itaú Cultural, concebido no final de 1986, poucos meses depois da promulgação da Lei Sarney³⁹⁵, e inaugurado no ano seguinte, em São Paulo, tendo desde o início Frederico

intervenção corporativa na arte desde os anos 1980. São Paulo: Boitempo, 2006. RUBIM, Antonio Albino Canelas. *Políticas culturais no Brasil*. Salvador: Edufba, 2007. ESTUDO DAS LEIS DE INCENTIVO À CULTURA. SESI: Brasília, 2007. AUGUSTIN, André Coutinho. *O neoliberalismo e seu impacto na política cultural brasileira*.

http://www.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/palestras/Políticas_Culturais/II_Seminario_Internacional/FCRB_AndreAugustin_O_neoliberalismo_e_seu_impacto_na_politica_cultural_brasileira.pdf. Acesso em 28 nov. 2016.

³⁹⁴ A Galeria Banerj, onde Moraes, como vimos, desenvolveu um de seus mais ambiciosos projetos de revisão histórica (Ciclo de exposições sobre arte no Rio de Janeiro, entre 1984 e 1987), foi um caso à parte, pois existia desde 1980, ligada à uma instituição pública, o Banco do Estado da Guanabara, que possuía uma coleção de arte remontando à década de 1960.

³⁹⁵ Em cartilha institucional lançada em 1995 fica clara a relação entre a recém-criada Lei Sarney e a concretização da ideia do instituto pelo banco. INSTITUTO CULTURAL ITAÚ: UM SONHO QUE SE REALIZA. São Paulo: IIC, 1995, p. 10. Ver notas 409 e 410.

Morais como seu consultor para a área de artes visuais; Centro Cultural Banco do Brasil, aberto em 1989, no Rio de Janeiro; e Instituto Moreira Salles, que nasceu em 1992, em Poços de Caldas, cidade natal da Casa Bancária Moreira Salles, origem do Unibanco.³⁹⁶ Todos eles tendo como objetivo, cada um a seu modo, a “divulgação arte brasileira”.³⁹⁷

No plano da política cultural pública, em 1986, ano seguinte à posse de José Sarney como presidente, foi instituída, por decreto, a conhecida, e polêmica, Lei Sarney³⁹⁸, de 2 de julho daquele ano, primeira lei federal para

³⁹⁶ O Banco Central do Brasil – sem o mesmo protagonismo do Itaú, Banco do Brasil e Instituto Moreira Salles – inaugurou espaços culturais no Rio de Janeiro, em 1987, e em São Paulo, 1990, ambos funcionando até hoje, porém sem realizar mostras de relevância. Costumam exibir a produção dos próprios funcionários do banco, sem reflexões críticas sobre essa ação. <http://www.bcb.gov.br/htms/museu-espacos/espacorj.asp>

³⁹⁷ Esse processo atingiria seu ápice no final da década de 1990 com o surgimento da Associação Brasil +500 e da Brasil Connects, empresas do banqueiro Edemar Cid Ferreira que realizaram a gigantesca “Brasil +500: Mostra do Redescobrimento” (Oca, 2000), entre outros custosos projetos, como “Parade”, com o acervo do Museu Nacional de Arte Moderna do Centro Pompidou (2001), “500 Anos de Arte Russa”, com obras do Museu Russo de São Petersburgo (2002), “Guerreiros de Xi’An e os Tesouros da Cidade Proibida” (2003), “A Bigger Splash”, com o acervo de arte inglesa da Tate (2003), “Picasso na Oca”, com o acervo do Museu Picasso de Paris (2004), e “Fashion Passion - 100 Anos de Moda na Oca”, com peças do Museu de Arte Decorativa do Louvre (2004).

Esse modelo resumiu à perfeição o entendimento de cultura como negócio e investimento, baseado no apoio da iniciativa privada, em geral via recursos da Lei Rouanet, e no atendimento a grandes públicos, que por sua vez impulsionariam futuros patrocínios públicos e privados. Essa massa de espectadores das exposições eram, e são, vistos como clientes em potencial dessas mesmas empresas apoiadoras.

³⁹⁸ José Sarney era um tradicional político do Estado do Maranhão, vice-presidente de Tancredo Neves para a eleição indireta de 1985. A Lei Sarney permitia abater do Imposto de Renda doações (100%), patrocínios (80%) e investimentos (50%) em cultura. Em 1972, o então presidente do Senado, José Sarney, apresentou essa proposta pela primeira vez. Devido às dificuldades de implementar uma parceria público-privada em plena ditadura militar, não conseguiu aprovação. No ano seguinte tentou mais duas vezes. Em 1980, fez mais dois projetos similares, que também foram arquivados com a alegação de que eram inconstitucionais.

Em 2 de julho de 1986, já como primeiro presidente civil após o fim da ditadura, e 14 anos depois de apresentar pela primeira vez seu projeto, a Lei Sarney passou a existir, por meio de decreto, sob o número 7.505. A partir de então as empresas podiam financiar, por meio de renúncia fiscal, ações realizadas por produtores artísticos, que deviam ter registro no Cadastro Nacional de Pessoas Jurídicas de Natureza Cultural (CNPJ), gerido pelo Ministério da Cultura e a Secretaria da Receita Federal do Ministério da Fazenda. Após recebido o aporte de recursos, a título de doação ou patrocínio, a entidade cultural deveria prestar contas à Receita Federal e ao Ministério da Cultura sobre a sua aplicação.

incentivo de atividades artísticas no Brasil, e embrião da Rouanet, até hoje em plena vigência.

Um dos primeiros grandes projetos beneficiados pela Lei Sarney tinha Frederico Moraes entre seus curadores: a exposição “Brazil Projects”, que reuniu no P.S. 1 de Nova York, entre abril e junho de 1988, obras de Lygia Clark, Helio Oiticica, Franz Krajcberg, Antonio Dias, Cildo Meireles, Ivens Machado, Adir Sodré e Guto Lacaz, selecionados para a seção “Pintura e Escultura”. O objetivo era “apresentar ao público norte-americano um pequeno, mas suficientemente forte e impactante, exemplo de nossa contemporaneidade”, conforme escreveu o crítico no texto de introdução do catálogo, “Brazil: International Languages”³⁹⁹.

O modelo de “cultura como negócio” – não por acaso o mote de uma cartilha oficial lançada em 1995 pelo Ministério da Cultura, batizada *Cultura é um Bom Negócio*⁴⁰⁰ – seria consagrado na gestão de Francisco Weffort à frente do MinC (1995-2002), tornando-se influente e decisivo para todo o sistema brasileiro de arte e seus agentes, incluindo aí a atuação de Frederico Moraes como crítico e organizador de exposições e eventos na área.

Sintomaticamente, nesse segundo período do crítico irá proliferar sua participação em projetos financiados pela iniciativa privada, por meio de empresas que já investiam ou passaram a investir em cultura. Este é o caso das publicações empresariais *Arte brasileira do modernismo à contemporaneidade vista através do acervo da Sul América* (Sul América

Em 1990, a Lei Sarney foi cancelada pelo governo Collor, no contexto de uma série de decisões prejudiciais para o sistema cultural brasileiro, a começar pela transformação do Ministério da Cultura em uma secretaria, com a demissão de 35% dos quase 5.000 funcionários da pasta, e a extinção de órgãos como Funarte e Embrafilme.

No entanto, após pressão da classe artística, em dezembro de 1991 foi criada a Lei Rouanet (8.313), que tem a seguinte apresentação: “Restabelece princípios da Lei 7.505, de 2 de julho de 1986”. Seu nome se refere ao idealizador de sua primeira versão, o sociólogo Sérgio Paulo Rouanet, que na época do governo Collor era o secretário de cultura do Estado. Um dos problemas deste modelo reside no fato de, por conta de sua dependência do setor privado e seu foco no lucro, prestigiar projetos de caráter comercial em detrimento de iniciativas de caráter público.

³⁹⁹ MORAIS, Frederico. “Brazil: International Languages”. In: *Brazil Projects*. Nova York: PS1 e Sociedade Cultural Arte Brasil, 1988, p. 30-45.

⁴⁰⁰ MINISTÉRIO DA CULTURA. *Cultura é um bom negócio*. Brasília, MINC, 1995.

Seguros, 1985); *Da coleção - Os caminhos da arte brasileira* (Júlio Bogoricin Imóveis, 1986); *Azulejaria contemporânea no Brasil* (Incepa, indústria de revestimentos, 1988); e das exposições “Soy loco por ti América” (espaço da H. Stern Joalheiros, patrocinadora da mostra, maio de 1986) e *1ª Mostra Christian Dior de Arte Contemporânea* (Paço Imperial do Rio de Janeiro, setembro de 1986).⁴⁰¹

Não podemos perder de vista que essas transformações, tanto no discurso como na atuação de Moraes, se dão de par com as mudanças pelas quais o próprio circuito de arte no Brasil passou no período: além da presença cada vez mais ostensiva do mercado, presenciamos a estruturação de um circuito de arte baseado no entendimento de “cultura como investimento”, o marketing cultural e o mecenato de instituições privadas, especialmente financeiras.

Nesse período, o processo de institucionalização de Frederico Moraes ganha uma nova faceta, ao se aproximar dos braços culturais de empresas, públicas e privadas, ligadas ao capital financeiro, e que viam na cultura de modo geral, e na arte brasileira em particular, uma maneira de valorizar e de agregar valor às suas marcas. Moraes será inserido nesse contexto como crítico, curador, editor e consultor de projetos, publicações e exposições.

⁴⁰¹ Este modelo de trabalho, baseado no apoio massivo da iniciativa privada a exposições, catálogos e eventos que levavam marcas de empresas, tornaria-se a partir de então corriqueiro no país entre críticos, curadores e outros agentes do sistema de arte, que tentavam se adaptar às novas regras que ali se anunciavam, e que seriam dominantes no futuro próximo.

Frederico Moraes e o Instituto Itaú Cultural (1987-2001)

Na segunda metade dos anos 1980, uma nascente instituição que surgia em São Paulo, no bojo da nova legislação de incentivo cultural à iniciativa privada, o Instituto Itaú Cultural, reconheceu o desempenho de Frederico Moraes na função de um profissional apto a pesquisar, compilar e reapresentar – no formato de exposições, livros e textos em geral – os períodos, movimentos e artistas da história da arte brasileira⁴⁰².

E ainda, e talvez mais importante, um crítico capaz de contribuir para a legitimação desses fatos – e narrativas a eles atreladas – no sistema brasileiro de arte. Valendo-se, para tanto, de sua reputação conquistada até aquele momento⁴⁰³, mas também de seu trânsito facilitado na imprensa cultural, seja por meio de seus próprios textos, seja como personalidade e uma das vozes da crítica de arte no país, frequentemente chamado a pontificar sobre o assunto⁴⁰⁴.

⁴⁰² Refiro-me a projetos como o Núcleo Bernardelli (1982) e o “Ciclo de exposições sobre arte no Rio de Janeiro” na Galeria Banerj (1984-1987).

⁴⁰³ Àquela altura dos anos 1980, Frederico Moraes, com 51 anos de idade, já era conhecido como o autor de ações relevantes nas décadas anteriores (“Arte no Aterro”, “Do corpo à terra”, “Domingos da criação”); pela sua participação regular em juris e comissões de seleção e premiação pelo Brasil, incluindo a Bienal de São Paulo (em 1967 e 1975, 9ª e 13ª edições); e por três décadas de intensa atividade crítica na imprensa, sendo os últimos 12 anos em *O Globo*, um dos mais influentes jornais do país à época.

⁴⁰⁴ Além de seus textos, em jornais e revistas, sobre a própria produção para a Galeria Banerj, Instituto Cultural Itaú e outras instituições (vide bibliografia), localizei durante a pesquisa diversas reportagens nas quais Moraes funciona ou como “fonte” para debates no campo das artes visuais, ou é ele mesmo o objeto das “matérias”, especialmente por ocasião de abertura de exposições sob sua curadoria, ou lançamento de publicações que levam seu nome. Indico algumas referências para textos dessa tipologia, em periódicos de diferentes Estados: ALVIM, Celma. Frederico Moraes e os dias da criação. *Estado de Minas*, Belo Horizonte (MG), 1971. AUGUSTO, Sérgio. O crítico Frederico Moraes deixa o jornalismo diário. *Folha de S. Paulo*, 29 abr. 1987. FRANCISCO, Severino. Arte é urgência urgentíssima no Brasil. *Jornal de Brasília*, DF, 28 jul. 1990. VEIGA, Clarissa Berry. “Sem arte, não existe país”. *Zero Hora*, Porto Alegre (RS), 6 mar. 1991. GURGEL, Abílio. Artes plásticas nos anos 80. Frederico Moraes: universalização da linguagem e revolução. *Diário do Nordeste*, Fortaleza (CE), 14 jul. 1991. RIANI, Mônica. A polêmica do lugar vazio. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro (RJ), 28 nov. 1994. COUTINHO, Wilson. Crítico elabora roteiro das polêmicas e tendências das artes plásticas cariocas. *O Globo*, Rio de

Convidado a fazer parte do projeto do Instituto Itaú Cultural (IIC)⁴⁰⁵ desde a sua fundação, em 1987, o crítico atuou como consultor de artes visuais da instituição até 1996, e a partir daí, até 2001, em projetos especiais de exposições, catálogos, cursos e palestras.

Nesse período total de 14 anos assinou a curadoria de 12 exposições, a maioria de caráter retrospectivo, ou seja, voltadas para momentos históricos da arte brasileira (Geração 80, em 1991, mas também de seu “Do corpo à terra”, evento homenageado pelo IIC em 2001) e para reavaliações da trajetória de artistas consagrados (como Guignard, em 1992, e Abraham Palatnik, em 1999)⁴⁰⁶.

Sob sua coordenação ou participação direta são lançadas publicações dirigidas à sistematização e reapresentação da história da arte brasileira:

- *Panorama das artes plásticas - Séculos XIX e XX* (1989);
- *Pintura Brasil séc. XIX e XX* (1989); *Figurativismo/Abstracionismo: O vermelho na pintura brasileira* (1990);
- *BR/80 - Pintura Brasil década 80* (1991);
- *Cadernos história da pintura no Brasil* (1993), em oito volumes⁴⁰⁷.

Janeiro (RJ), 20 jan. 1995. GATTI, Pupa. Frederico Moraes: “A arte é uma necessidade vital”. *A Gazeta*, Vitória (ES), 11 jun. 1995. MORETZSOHN, Carmem. América redescoberta. *Jornal de Brasília* (DF), 21 jun. 1998.

⁴⁰⁵ Em 1998 seu nome foi alterado de Instituto Cultural Itaú para Instituto Itaú Cultural. Para efeitos de praticidade irei adotar nesta tese a sigla IIC para me referir à instituição.

⁴⁰⁶ As mostras organizadas por Frederico Moraes para o IIC, ou que tiveram sua participação na curadoria, são as seguintes, por ordem cronológica: *Pintura Brasil séc. XIX e XX* (1989); *Figurativismo/Abstracionismo: O vermelho na pintura brasileira* (1990); *BR/80 - Pintura Brasil década 80* (1991); *Guignard - Paixão cotidiana* (1992); *7 artistas contemporâneos* (1993), como integrante comissão das Itaugalerias (ao lado de Agnaldo Farias, Fernando Cocchiarale, Maria Eugênia Saturni e Sônia Salsztein); *Objeto/Abjeto* (1994); *Máquinas de arte* (1999), parte do eixo curatorial Cotidiano/Arte: A Técnica; *Retrospectiva Abraham Palatnik: a trajetória de um artista inventor* (1999); *Kitsch e Beba Mona Lisa* (ambas em 1999), parte do eixo curatorial Cotidiano/Arte: O consumo; *O trabalho do artista* (2000), parte do eixo curatorial Investigações, em co-curadoria com Arlindo Machado, Lorenzo Mammi, Marcio Doctors e Paulo Herkenhoff. Moraes foi responsável pela apresentação de Cildo Meireles; *Do corpo à terra: um marco radical na arte brasileira* (2001).

⁴⁰⁷ Os oito volumes da série *Cadernos história da pintura no Brasil* são os seguintes: *Pintura colonial*, *Academismo*, *Modernismo: anos heróicos*, *Modernismo:*

Três destes cadernos (*Pintura Brasil, O vermelho na pintura brasileira e BR/80*) se originaram de exposições apresentadas no Instituto, nas Itaugalerias e em itinerâncias nas cidades de Porto Alegre, Brasília, Belo Horizonte, Campo Grande e Fortaleza, sempre sob a curadoria de Moraes.

No caso do *Panorama* e dos *Cadernos* é possível verificar uma acentuada preocupação didática, em relação tanto aos textos como à organização das informações, apresentadas sob a forma de verbetes e textos curtos. Essas publicações eram dirigidas primariamente ao público estudantil, ou iniciante em artes visuais, o que reforça o papel formativo que o IIC pretendia imprimir, por meio desses projetos, ao seu perfil institucional.⁴⁰⁸

A estrutura e conteúdos dos livros e brochuras lançados pelo Instituto nesses anos iniciais, extraídos em sua maioria do banco de dados da instituição, estão na base do que no futuro seria a Enciclopédia Itaú Cultural.

Desde os primórdios das leis baseadas na renúncia fiscal o IIC estava a postos para, em um “ambiente favorável”⁴⁰⁹, ocupar uma lacuna no sistema

desdobramentos, Abstracionismo, Anos 60: a volta à figura, Do conceitual à arte contemporânea, Gêneros na pintura.

⁴⁰⁸ Essa opção foi ao encontro do estilo de escrita adotado por Moraes, que em mais de uma ocasião se colocou contra o que considerava textos excessivamente herméticos e intelectualizados, que segundo ele afastavam o público da arte. Em texto de 1982, declarou: “Eu me considero uma espécie de caixeiro-viajante da arte, um camelô da arte, sempre disposto a vendê-la pelo preço mais baixo, se necessário oferecê-la de graça”. MORAIS, Frederico. Sem arte os homens não existem, nem as Nações. *O Globo*, Rio de Janeiro (RJ), 20 fev. 1982.

Alguns anos depois, em 1994, voltou ao assunto em uma entrevista para a imprensa: “Acho condenável escrever numa linguagem ininteligível. Sou autodidata mas nunca precisei de palavras fechadas para me expressar. Os críticos atuais se utilizam de certa arrogância para realizar textos inacessíveis”. RIANI, Mônica. A polêmica do lugar vazio. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro (RJ), 28 nov. 1994.

⁴⁰⁹ Segundo o livro oficial corporativo lançado por ocasião dos 90 anos do Banco Itaú: “Havia todo um clima, nos anos 1980, que sugeria às grandes corporações, especialmente financeiras, no mundo ocidental, uma preocupação social e em particular incentivo a manifestações artísticas e culturais. O próprio público – cliente dessas organizações – nutria certa expectativa de que as empresas atuassem nesse sentido. Há um espaço a ser ocupado, até hoje, e mais ainda na época. Foi nesse contexto que o Itaú e o Unibanco se tornaram pioneiros como empreendedores culturais”.

MARTINS, Ana Luiza. *Itaú Unibanco 90 Anos: uma história muito além dos números*. São Paulo: Editora Itaú Unibanco, 2014, p. 226-227.

brasileiro de arte, tornando-se a partir de então uma das empresas que mais se utiliza de recursos incentivados no país – apesar de, por outro lado, ser também uma das que mais investe capital próprio⁴¹⁰.

Não podemos deixar de notar que, naqueles anos iniciais, o Banco Itaú percebeu ainda uma ocasião favorável para catalogar, sistematizar, disponibilizar para consulta, divulgar em nível nacional⁴¹¹ e, portanto, valorizar sua coleção – processo em que Frederico Moraes foi bastante atuante, tendo papel decisivo, seja no cargo permanente de consultor de artes visuais, seja por meio das exposições e publicações que concebeu ou

⁴¹⁰ Desde final dos anos 1980, com a abertura política, deu-se início à implementação de leis de incentivo fiscal em apoio à cultura. Em 1986, era aprovada a Lei Federal 7.505, a Lei Sarney, primeira lei de incentivo fiscal para a cultura no país, que visava à concessão de benefícios fiscais, na área do Imposto de Renda, a toda operação de caráter cultural ou artístico. Surgia, portanto, um ambiente favorável à criação de instituições culturais e de manifestações artísticas, compatíveis com o novo momento de liberação da censura. Em fevereiro de 1987 foi inaugurado o Instituto Cultural Itaú, que logo se tornaria um dos maiores usuários – além de, obviamente, beneficiário – dessa nova legislação.

No que se refere ao uso de recursos das leis de incentivo no Brasil, o Itaú fica atrás apenas de grandes estatais como Petrobrás e Eletrobrás, ou do Banco do Brasil, em alguns anos. OLIVIERI, Cristiane Garcia. *Cultura neoliberal: leis de incentivo como política pública de cultura*. São Paulo: Escrituras, 2004, p. 125.

Segundo o site da empresa, em 2015 o grupo Itaú investiu no total R\$ 200 milhões em projetos culturais. Destes, cerca de R\$ 100 milhões foram aplicados com recursos próprios do grupo. Os 50% restantes foram executados por meio da Lei Rouanet. No caso do Itaú Cultural, dos R\$ 83,4 milhões do orçamento executado em 2015, R\$ 68,5 milhões foram realizados com recursos do próprios e R\$ 14,5 milhões por meio da Lei Rouanet. Como o instituto se utiliza do Artigo 26 do referido instrumento legal, que não permite 100% de isenção fiscal, cerca de R\$ 6 milhões resultaram em abatimento fiscal efetivo no imposto de renda para o mantenedor da instituição. “Esta parceria público-privada possibilita que todas as atividades realizadas no instituto sejam gratuitas, de shows musicais a curso de especialização, passando por exposições de artes visuais, programação infantil, espetáculos de teatro e dança, entre outros.” <http://www.itaucultural.org.br/presskit/rouanet/>. Acesso: 19 jan 2017.

⁴¹¹ A partir da década de 1980 (com a pioneira “100 Obras Itaú”, no MASP, 1985) tornou-se comum que recortes curatoriais fossem organizados pelo Itaú Cultural e exibidos em mostras pelo Brasil e em instituições parceiras do banco fora do país. Segundo o site da empresa, entre o início de 2010 e o primeiro semestre de 2014, diferentes seções do acervo foram visitadas por cerca de 1,5 milhão de pessoas em 43 exposições por 18 cidades brasileiras e de outros sete países. Além das coleções Brasileira e Numismática, expostas atualmente no Espaço Olavo Setúbal, no Itaú Cultural, em São Paulo, obras da coleção ficam instaladas nos prédios administrativos, nas agências bancárias no Brasil e em escritórios no exterior. www.itaucultural.org.br/explore/espaco-olavo-setubal/colecao/. Acesso: 18 jan. 2017.

coordenou. “Pintura Brasil - Séculos XIX e XX”⁴¹², em 1989, e “Figurativismo/Abstracionismo: o vermelho na pintura brasileira”⁴¹³, em 1990, ambas sob sua curadoria⁴¹⁴, foram as primeiras mostras realizadas pelo IIC e reuniam apenas obras da coleção particular da empresa⁴¹⁵.

⁴¹² Para o módulo século XIX de “Pintura Brasil” foram selecionadas obras de: Alfredo Andersen, Angelo Cannone, Antônio Parreiras, Baptista da Costa, Benedito Calixto, Campos Ayres, Castagneto, Clodomiro Amazonas, Edgard Parreiras, Edgard Walter, Giuseppi Perissinoto, Hagedorn, Lucílio de Albuquerque, Modesto Brocos, Navarro da Costa, Pedro Alexandrino e Zeferino da Costa. Para o módulo século XX: Ana Horta, Anita Malfatti, Bonadei, Bustamante Sá, Portinari, Carlos Fajardo, Carlos Vergara, Danilo Di Prete, Ernesto De Fiori, Fernando Odriozola, Francisco Rebolo, Guignard, Henrique Boese, Hércules Barsotti, Ivald Granato, José Pancetti, Lasar Segall, Manabu Mabe, Ruth Schneider, Santuza Andrade, Sylvio Pinto, Tadashi Kaminagai, Takashi Fukushima, Tomie Ohtake, Vittorio Gobbis, Wakabayashi e Yolanda Mohalyi.

⁴¹³ Os artistas selecionados por Frederico Morais para “Figurativismo/Abstracionismo” são: Adir Sodré, Adriano de Aquino, Alfredo Volpi, Almir Mavignier, Amelia Toledo, Ana Horta, Antonio Bandeira, Antonio Gomide, Antonio Manuel, Arnaldo Ferrari, Bassano Vacarini, Burle Marx, Carlos Scliar, Carlos Vergara, Cassio Michalany, Celso Renato, Chico da Silva, Cicero Dias, Cláudio Fonseca, Claudio Tozzi, Di Cavalcanti, Dionísio del Santo, Djanira, Dudi Maia Rosa, Ernesto De Fiori, Flávio de Carvalho, Flexor, Francisco Brennand, Frans Krajcberg, Georgina de Albuquerque, Guanaes Netto, Guignard, Heitor dos Prazeres, Hélio Oiticica, Henrique Boese, Hércules Barsotti, Hermelindo Fiaminghi, Humberto Espíndola, Inimá de Paula, Ione Saldanha, Ismael Nery, Israel Pedrosa, Ivald Granato, Ivan Serpa, Jenner Augusto, João Câmara, Jorge Guinle, José Antônio da Silva, José Pancetti, Katie van Scherpenberg, Luiz Aquila, Luiz Sacilotto, Manabu Mabe, Mange, Maria Helena Chartuni, Maria Leontina, Maria Lúcia Magliani, Miguel dos Santos, Montez Magno, Nelson Leirner, Niobe Xandó, Paulo Pasta, Pedro Manuel-Gismondi, Raimundo de Oliveira, Raymundo Colares, Rubem Valentim, Sachiko Koshikoku, Silvio Oppenheim, Siron Franco, Tikashi Fukushima, Tomie Ohtake, Tomoshige Kusuno, Ubi Bava, Vittorio Gobbis, Waldemar Cordeiro, Wellington Virgolino, Yolanda Mohalyi e Zaluar.

⁴¹⁴ A curadoria de “Pintura Brasil” foi compartilhada com Aracy Amaral.

⁴¹⁵ A relação do Itaú com a arte brasileira e sua história teve início ainda na década de 1960, quando o banqueiro Olavo Egydio Setúbal adquiriu *Povoado numa Planície Arborizada*, de Frans Post. Segundo uma publicação oficial do banco, o quadro do pintor holandês, ao mostrar “a paisagem social e natural do Nordeste brasileiro”, já prenunciava o estilo que iria prevalecer na coleção que o Itaú queria reunir.

A partir da década de 1980 esse acervo passou a crescer de maneira acelerada e, atualmente, reúne cerca de 13 mil itens, entre pinturas, gravuras, esculturas, fotografias, filmes, vídeos, instalações, edições raras de obras literárias, moedas, medalhas e outras peças. Trata-se da oitava maior coleção corporativa do mundo e a primeira da América do Sul, conjunto que teve e tem como foco a arte brasileira.

Em 1971 o banco deu início a um projeto que possibilitava a exibição de parte desses trabalhos para um público alargado, não mais restrito a seus próprios funcionários. Batizado de Itaugalerias, nada mais eram que espaços expositivos improvisados, atrelados a agências bancárias pelo país. Suas funções não se resumiam a mostrar

São recorrentes nas publicações do banco e do Itaú Cultural a menção ao “investimento em arte brasileira”, o destaque para a “valorização das tradições genuinamente nacionais, para as práticas, temáticas e suportes de propagação da cultura brasileira”⁴¹⁶.

Essa política, que como vimos tem suas bases no perfil da coleção desde seu início⁴¹⁷, irá se evidenciar nas primeiras exposições e publicações lançadas pelo IIC, sempre sob a coordenação de Moraes. A possibilidade de “evidenciar a potência do banco”⁴¹⁸ permanece, mas agora tendo como lastro a arte brasileira e sua história.

“Pintura Brasil”, além de ser o projeto que marcou a inauguração do espaço de exposições do instituto na Av. Paulista, em São Paulo, também representava o primeiro setor do banco de dados informatizado, criado naquela época para ser “um museu virtual da pintura brasileira”, o que atesta

apenas a coleção privada do banco, mas também arte contemporânea brasileira. Segundo a própria instituição, a ideia era, além de “aproveitar espaços ociosos” para exposições de arte, criar “uma simbiose entre os artistas emergentes e o banco” e conquistar “uma nova fatia de público”, no que se configurou como o embrião do Itaú Cultural.

Nos anos 1980, com o fim da ditadura e a chegada dos ventos neoliberais na economia e, conseqüentemente, na cultura, abriria-se para o Itaú em particular – e para a iniciativa privada no Brasil como um todo – uma chance de unir diversos interesses: o tradicional gosto por arte ligado à família de seus proprietários, sua coleção (que no final da década de 1970 não chegava a 400 peças), o projeto das Itaugalerias e a oportunidade de “empreender culturalmente”, por meio de ações que agregassem à marca da empresa um novo valor simbólico, associado à ideia de patrocínio e mecenato cultural e social.

As informações sobre o Banco Itaú e o Instituto Itaú Cultural mencionadas nesta tese foram encontradas em uma publicação corporativa oficial da empresa: MARTINS, Ana Luiza. *Itaú Unibanco 90 Anos: uma história muito além dos números*. São Paulo: Editora Itaú Unibanco, 2014, p. 224-241.

⁴¹⁶ Em outro livro institucional, de 1995, comemorativo dos oito anos do IIC, em uma seção batizada *Da identidade nacional*, o texto é mais eloquente: “Em busca de uma mais nítida e forte identidade nacional, o Instituto Cultural Itaú se propôs um dia a tarefa de pesquisar, informatizar e divulgar o vasto e efervescente mundo da cultura brasileira. (...) O que ele pretende com este delicado, paciente, quase infinito trabalho é desenhar, ao longo dos anos, um rosto. O rosto do Brasil”. INSTITUTO Cultural Itaú - Um sonho que se realiza. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1995, p. 67.

⁴¹⁷ “Alfredo Egydio Setúbal relembra que o pai, quando participava da organização da Brasiliana, não se cansava de repetir que, sendo o banco brasileiro, e considerando ele que esse sentimento de brasilidade era algo a ser preservado para sempre, a coleção tinha uma ligação natural e intrínseca com a instituição financeira.”. Op. cit.

⁴¹⁸ MATESCO, op. cit.

a importância, para a empresa, da mostra e seu catálogo⁴¹⁹.

O texto de apresentação de Moraes é exemplar da maneira como ele abandona a ideia de transgressão como possibilidade para a arte brasileira, adotando sempre que possível, durante o que pode ser considerado sua “fase Itaú Cultural”, e em todo esse segundo período (1985-2012), a opção pela “estabilidade”:

Críticos e historiadores tendem a valorizar em suas análises os momentos de ruptura, pinçando entre as obras dos artistas aquelas que tem caráter de exceção, escamoteando o fato de que passado o impacto da rebeldia estética e com o refluxo das tendências que ajudaram a criar, seus autores continuam vivos e ativos. Obviamente o permanente não é a cisão estética, a obra fora de série, mas, ao contrário, a estabilidade, a regularidade, o estilo, como se houvesse uma lei de desenvolvimento interno a explicar a persistência da arte ao longo dos séculos, algo que se sobrepõe aos movimentos, tendências, países ou continentes. Enfim – e é preciso ter coragem de usar a palavra – há uma tradição, que é o que faz da arte um dos instrumentos mais eficazes de aprofundamento e de conhecimento do ser humano e do mundo.⁴²⁰

Creio que há uma relação interessante entre a produção crítica de Moraes e as exposições e textos que ele produz para as mostras do acervo Itaú. Vejamos, por exemplo, o seguinte trecho sobre “Pintura Brasil”:

O que esta exposição ajuda mostrar é que o despojamento não é privilégio da arte concreta e/ou geométrica, mas faz parte de uma vontade de ordem que vem marcando a arte brasileira desde os tempos do Barroco mineiro. (...) Há, por outro lado, uma componente lírica unindo as diversas tendências no interior da arte brasileira, lirismo que é na verdade a nossa forma de humanismo.⁴²¹

Por um lado, seu aparato histórico e seu conhecimento de arte brasileira constroem narrativas pertinentes em direção ao acervo do Itaú,

⁴¹⁹ INSTITUTO Cultural Itaú - Um sonho que se realiza. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1995, p. 19.

⁴²⁰ PINTURA Brasil séc. XIX e XX: obras do acervo Banco Itaú. Catálogo de exposição. Apresentação de Ernest Robert de Carvalho Mange, textos e curadoria de Frederico Moraes e Aracy Amaral. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1989, p. 26-27.

⁴²¹ Idem, p. 28.

criando uma sensação de coerência em um conjunto heterogêneo e fragmentado, moldado, em grande parte, com base no gosto pessoal de seus proprietários⁴²². Por outro, essas mostras oferecem ao crítico oportunidades de comprovar e legitimar, com exposições e livros, algumas de suas teses sobre arte brasileira.

Moderação do discurso

Dentre essas publicações da fase do crítico em que esteve intimamente ligado ao Itaú Cultural, gostaria de chamar a atenção para uma particularidade do manual *Panorama das artes plásticas - Séculos XIX e XX*: Moraes irá rever alguns posicionamentos anteriores, inclusive do passado recente, no sentido de apresentar um discurso mais moderado, evitando as posturas irredutíveis do passado. Essa operação, generalizada neste seu segundo momento, ficará clara especialmente nos temas centrais, e em disputa, dentro de sua produção, caso emblemático do modernismo no Brasil e a Semana de 22.

Irei usar como exemplo suas leituras sobre o Núcleo Bernardelli, feitas com uma distância de sete anos, desde o livro lançado em 1982, ainda em sua fase de transição (1974-1984), e o manual do Itaú, em 1989, que reproduz de

⁴²² Viviane Matesco lembra que coleções de banco são diferentes daquelas de indivíduos “como as de Raymundo Castro Maya, Sergio Fadel, João Sattamini ou Gilberto Chateaubriand”, pois mesmo que essas coleções se tornem públicas, elas revelam, pelo menos inicialmente, “um gosto particular de um indivíduo”, já que as escolhas evidenciam uma bagagem cultural e uma orientação estética.

“Significam também estabelecer uma relação afetiva com as obras e mesmo com os artistas quando estão vivos. Mas mesmo envolvendo afetividade, uma dose de racionalidade é inerente à coleção, uma vez que ela supõe um conjunto a partir de critérios, o que implica a aquisição de elementos para cobrir suas ausências. Várias empresas, especialmente bancos, possuem acervos respeitáveis, como aquele do Banco Itaú, os que pertenceram aos bancos Bozano Simonsen, Chase e Sudameris. Uma coleção de banco fica a meio do caminho entre o caráter particular e individual do gosto do colecionador e o distanciamento de uma coleção formada por um museu, pois nela interfere tanto o gosto do banqueiro e a opção por um investimento, como também o desejo que a coleção evidencie simbolicamente a potência do banco”.

MATESCO, Viviane. *A experiência com o acervo Banerj*. Comunicação apresentada no VII Encontro de História da Arte da Unicamp, 2011.
www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2011/Viviane%20Matesco.pdf. Acesso: 15 dez. 2016.

maneira praticamente idêntica o anterior, com a diferença significativa de trechos suprimidos, cuja escolha é eloquente.

Em seu comentário sobre o Núcleo no *Panorama* (1989), primeiramente chama a atenção o fato de Moraes não se referir ao que ele sempre considerou, tanto no livro de 1982, quanto nos artigos para imprensa daquela época, uma das grandes conquistas do grupo carioca: o fato de terem sido responsáveis, segundo ele, pela interiorização das ideias modernistas, disseminando-as pelo restante do país. Anteriormente, o crítico havia escrito o seguinte:

Foram ainda os integrantes do Núcleo, em grande parte, responsáveis pela expansão e interiorização da arte moderna no Brasil. Premiados em viagem ao país, no Salão Nacional, deslocaram-se para o Sul e para o Nordeste/Norte, divulgando o espírito da arte moderna, ao mesmo tempo em que redescobriam a paisagem física e cultural do Brasil. Quanto mais adentravam o país e se distanciavam dos modelos acadêmicos, mais clara e luminosa ficava sua pintura⁴²³.

Era uma clara referência, em contraponto às viagens internacionais de Oswald de Andrade e outros modernistas, frequentemente mencionadas por Moraes como exemplo de um estilo de vida abastado e cosmopolita dos protagonistas da Semana de 1922.

Já no texto de 1989 essa dicotomia foi suprimida e as conquistas do Bernardelli, colocadas em uma perspectiva mais modesta e circunscrita:

A criação de uma Divisão Moderna no Salão Nacional, em 1941, e, dez anos mais tarde, o próprio desdobramento do Salão em dois (um só para arte moderna), podem ser computados como conquistas que resultaram da atuação do Núcleo Bernardelli.⁴²⁴

⁴²³ MORAIS, Frederico. O Núcleo Bernardelli – Exposição inicia hoje a análise do grupo que minou no Rio a fortaleza do academicismo. *O Globo*, Rio de Janeiro, 19 abr. 1982.

⁴²⁴ MORAIS, Frederico. *Panorama das artes plásticas - Séculos XIX e XX*. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1989, p. 119.

De modo geral, na pequena enciclopédia do Itaú percebe-se certa contenção, uma sobriedade do texto, que busca fazer constatações de base histórica⁴²⁵, bastante diferente do tom aguerrido, combativo, do livro de 1982.

Ainda sobre as diferenças dos nucleanos com o modernismo de origem paulistana, fica evidente um cuidado maior, em 1989, na escolha dos termos e na maneira mais comedida de marcar as distâncias entre as características de cada grupo:

Se os modernistas de 22 escolheram o Teatro Municipal para manifestar sua insatisfação cultural, os “rapazes de 30” reuniam-se no porão da Escola Nacional e, depois, em sobrados de velhos prédios. Enquanto os primeiros buscavam ocupar um espaço cultural, os nucleanos queriam conquistar um espaço profissional. Os primeiros discutiam, os segundos aprendiam. Os primeiros debatiam, publicavam manifestos, os segundos expunham e lutavam em duas frentes, tentando minar o edifício acadêmico.⁴²⁶

A partir daí o texto original, de 1982, publicado na forma de um artigo para *O Globo*, por ocasião da abertura da exposição dos nucleanos no Rio, prosseguia da seguinte maneira:

Enfim, esteticamente menos rebeldes, os nucleanos foram politicamente mais eficazes e socialmente mais úteis. (...)

Desde cedo aprenderam a ser econômicos, parcimoniosos, contidos, honestos como profissionais, modestos como artistas. A força de cada um estava no domínio do ofício e não na discussão arrogante e pomposa.⁴²⁷

Esse trecho em particular, e esse aspecto em geral, de uma certa idealização da vida desses artistas, bem como de uma crítica mais ácida em relação ao que Moraes entende como um debate frívolo, a “discussão arrogante e pomposa” dos modernistas de 1922, foram retirados da versão do texto de sete anos depois, incluindo considerações como: “Uma arte para cumprir uma

⁴²⁵ Idem.

⁴²⁶ Idem.

⁴²⁷ MORAIS, Frederico. O Núcleo Bernardelli – Exposição inicia hoje a análise do grupo que minou no Rio a fortaleza do academicismo. *O Globo*, Rio de Janeiro, 19 abr. 1982.

função de equilíbrio emocional, não um mero devaneio intelectual”⁴²⁸.

Outros trechos do livro de 1982, posteriormente suprimidos para a versão de 1989, deixam transparecer certo grau de vitimização dos artistas, o que parecia conveniente para os argumentos do crítico naquele momento, mas que talvez depois, no contexto de uma publicação institucional, pudessem soar inconvenientes, trazendo algum exagero na adjetivação:

Com efeito, se a Semana realizou-se com vaías, apupos e petardos lançados sobre o palco, mas sem perder o seu caráter de festa, os vários “núcleos operários” que foram nascendo tinham como sede porões, sótãos, ruínas ou pequenas salas escuras em edifícios ou sobrados, de onde eram frequentemente enxotados, numa sequência de despejos humilhantes e expulsões violentas.⁴²⁹

Muitos dos integrantes do Núcleo Bernardelli alimentavam-se com uma única refeição diária feita numa casa de pasto, o Restaurante Reis, e constituída por um prato de sopa, farinha e pão, o que lhes custava 600 réis. A fome levou cinco deles para o Sanatório, em Campos do Jordão. Dois morreram ali. Foi assim, portanto, que se implantou o Modernismo no Brasil.⁴³⁰

Desse modo, Morais concluía que a “implantação” do modernismo no país se deu em um contexto de pobreza material e abnegação que, segundo ele, caracterizaria o Núcleo Bernardelli e o perfil proletário de seus artistas.⁴³¹

⁴²⁸ Idem.

⁴²⁹ MORAIS, Frederico. *Núcleo Bernardelli - Arte brasileira nos anos 30 e 40*. Rio de Janeiro: Pinakothke, 1982, p. 25.

⁴³⁰ Idem.

⁴³¹ Além de promover esses ajustes moderadores no discurso, Morais irá se utilizar do *Panorama* do Itaú para – pela primeira vez em uma publicação de sistematização histórica assinada por ele – inserir os eventos e exposições que ele próprio havia concebido no passado recente. Sobre “Entre a mancha e a figura”, por exemplo, atesta:

“A exposição realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1982, com curadoria de Frederico Morais, foi a primeira tentativa de se fazer um balanço da pintura brasileira face às tendências internacionais como o Neo-Informalismo e o Neo-Expressionismo, apontando-se ao mesmo tempo alguns pioneiros dessas tendências no próprio país. (...) O curador da mostra definia a exposição como uma homenagem à emoção: ‘O que temos aqui, portanto, é uma pintura à flor da pele – ou da tela’. (...) Outras mostras vieram a seguir, em 1983, abordando a pintura: ‘3/4 grandes formatos’ e ‘À flor da pele – pintura e prazer’, ambas no Centro Empresarial

Por fim, outro papel fundamental de Moraes na história do IIC está ligado à enciclopédia digital do Instituto. Desde o início foi ele quem forneceu as bases conceituais para essa estrutura e quem a alimentou dos conteúdos iniciais. Dito de maneira coloquial, ele “prepara o terreno” para a ampliação do banco de dados da instituição, no que viria a se tornar essa ampla base de informações *online* sobre arte brasileira, que, assim como trabalhos similares de Moraes nesse campo, se organiza em um plano de verbetes, inclusive adotando os mesmos tipos de rubricas: artistas (verbetes com biografia, comentários críticos, cronologia, exposições, depoimentos, fontes de outros autores), instituições e museus, termos e conceitos (definições sobre escolas, movimentos, gêneros, tendências) e “marcos da arte brasileira” (textos explicativos com dados e análise sobre eventos, obras, movimentos e grupos).⁴³²

A relação do crítico com o Instituto Itaú Cultural perdurou até 2001, quando foi realizado um projeto, em tom de homenagem, sobre sua mais emblemática e consagrada exposição: “Do corpo à terra” (1970). Rebatizada

do Rio, e ‘Pintura como meio’, no Museu de Arte Contemporânea de São Paulo, esta com curadoria de Aracy Amaral, reunindo artistas da nova geração”.

MORAIS, Frederico. *Panorama das artes plásticas - Séculos XIX e XX*. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1989, p. 95.

⁴³² Inaugurada em abril de 2001, a primeira versão da Enciclopédia era dedicada exclusivamente às artes visuais e contava com mais de 3 mil verbetes, criados com base nas informações reunidas nos bancos de dados do Instituto. Sua criação remete à própria fundação do Itaú Cultural, em 1987, cuja missão original era “a constituição de um banco de dados informatizado sobre arte brasileira, especialmente a pintura”.

A partir de 1989 essa base colocou à disposição informações sobre a arte feita no Brasil, resultado de ações de pesquisa, coleta e tratamento e informatização de dados. O acesso era realizado a partir da sede do instituto, na Avenida Paulista. Herdeira desse trabalho, a Enciclopédia Itaú Cultural de Artes Visuais teve como objetivo articular esse acervo de dados, de modo a ampliar o acesso e atender uma diversidade maior de público.

A partir de 2004, “norteados pelo desejo do Itaú Cultural de ampliar sua atuação do campo das artes e da cultura no Brasil”, deu-se início à construção de novas enciclopédias, nas áreas de teatro, arte e tecnologia, literatura, cinema, dança e música, que hoje constituem a Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras, com mais de 5.600 verbetes, divididos entre biografias; comentários críticos e análises históricas de pessoas, grupos, instituições, eventos e obras; definições sobre termos e conceitos. <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/sobre#/>. Acesso em 18 jan. 2017.

como “Do corpo à terra: um marco radical na arte brasileira”, sob curadoria do próprio Moraes, como parte do evento multidisciplinar “Anos 70: Trajetórias”, em Belo Horizonte. Foram expostos filmes, seus audiovisuais⁴³³, fotos, reportagens, depoimentos, catálogos e livros sobre a exposição original de 1970.⁴³⁴

Do que acabou de ser exposto sobre a atuação de Frederico Moraes no Instituto Cultural Itaú no período que se estende de 1987 a 2001, creio ser possível afirmar que se trata de uma parceria de trabalho que foi decisiva no contexto do longo e gradativo processo de transformação de seu discurso crítico no que toca à arte brasileira – assumindo uma postura cada vez menos combativa em relação a temas centrais em sua produção, caso da Semana de Arte Moderna e do Núcleo Bernardelli; de par com uma maior dedicação à revisão histórica, porém evitando os enfrentamentos e os aspectos mais polêmicos, como vimos em seu texto sobre o Núcleo Bernardelli no *Panorama das artes plásticas*⁴³⁵.

*

É importante destacar que nos anos mais recentes desse seu segundo e último momento Frederico Moraes passa a receber homenagens e ter seus projetos revistos e mesmo reencenados. Esse é o caso de “Anos 70: trajetórias” (Instituto Itaú Cultural, São Paulo, 2001); “Do corpo à terra: um marco radical na arte brasileira” (Itaugaleria, Belo Horizonte, 2001); “Anos 70: arte em questão” (Instituto Tomie Ohtake, São Paulo, 2007); “Neovanguardas” (Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte, 2007); “Río Experimental: más allá del arte, el poema y la acción” (Espacio da Fundación Marcelino Botín, Santander, Espanha, 2010); além do lançamento nos cinemas e em DVD de um filme sobre sua vida e trajetória crítica, *Um Domingo com Frederico*

⁴³³ Incluindo *Carta de Minas* e *O Pão e o Sangue de Cada Um*.

⁴³⁴ Quem assina o texto de apresentação do catálogo é o diretor superintendente do instituto, Ricardo Ribenboim, nessa que foi uma das últimas ações de sua gestão, encerrada naquele mesmo ano de 2002.

⁴³⁵ MORAIS, Frederico. *Panorama das artes plásticas - Séculos XIX e XX*. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1989, p. 119.

Morais (2011), focado nos “Domingos da criação” (1971), cuja estréia nacional aconteceu durante a Mostra de Cinema de São Paulo.

Novamente, chamo a atenção para o fato de que todos esses eventos recentes – bem como a produção acadêmica desde o final dos anos 1990⁴³⁶ – estão direcionados para o Frederico Moraes das décadas de 1960 e 1970, deixando de lado seus escritos, pensamentos e exposições a partir dos 1980, quando, como vimos, ele passa a se dissociar das noções de “vanguarda” e “experimental”. Desse modo, essas ações contribuem de maneira decisiva para a legitimação, na história da arte brasileira, de um aspecto do crítico, esquecendo-se, no entanto, de parcela significativa de sua produção – essa que busquei analisar neste estudo.

⁴³⁶ Ver págs. 17-20 desta tese, *Ênfase no segundo momento do crítico (1985-2012)*.

Considerações finais

A trajetória de Frederico Moraes projeta alguns dos momentos históricos cruciais do Brasil entre os anos 1960 e o início do século XXI, particularmente a passagem de um meio cultural e uma imprensa controlados pela ditadura civil-militar, sob o peso da censura, para o ingresso em um país globalizado e de economia neoliberal – atravessando nas décadas de 1970 e 1980 um longo processo de abertura e redemocratização. Essas transformações influenciaram não apenas o campo específico das artes visuais, mas também as políticas públicas culturais de Estado no país. O crítico produziu, portanto, no contexto de um complexo entrelaçamento entre conjuntura política e cultural, fazendo que seu discurso se imbricasse com esses movimentos.

Todas essas transições se deram sem que o país tenha conseguido se livrar de problemas estruturais como a desigualdade social e econômica, o que será percebido pelo crítico como um sintoma de atraso, de descompasso em relação aos países desenvolvidos. O fantasma da distância cultural em relação a eles irá pairar sobre suas aproximações a uma ideia de arte brasileira, reiterando, a cada fase de seu percurso, a presença do dilema nacional x internacional.

Flutuando entre um polo e outro, muitas vezes refletindo um sentimento de falta de rumos que em alguns momentos marcou o sistema brasileiro de arte e seus agentes (por exemplo, durante a ditadura e na chamada “crise das vanguardas”), Moraes terá dificuldades para externar uma posição clara em relação ao problema: afinal, o artista brasileiro deveria partir das particularidades nacionais, sua “natureza, cultura e gente”⁴³⁷, ou se deixar levar pelos ventos que vêm de fora, permitindo a contaminação por influências exteriores? Creio que a bússola do crítico vai se mostrar bastante

⁴³⁷ Refiro-me aos títulos que Moraes deu para cada um dos três livros da série *O Brasil na visão do artista*, publicados pelo Sudameris Cultural entre 2001 e 2003: *A natureza e as artes plásticas*, *O país e sua cultura* e *O país e sua gente*.

desajustada, especialmente a partir de meados da década de 1980, início de seu segundo período, quando alguns de seus mais caros bordões (como “novo”, “experimental”, “arte nas ruas”) vão parecer fora de lugar.

Assim, não será casual que ele se aproxime do “regional” na arte brasileira, redirecionando seus interesses para questões e artistas que não faziam parte de seu repertório, caso de Humberto Espíndola, Juraci Dorea e João Câmara. Volta-se ainda para outras épocas até então não contempladas por sua produção, caso das décadas de 1930/1940, quando se deu a emergência do Núcleo Bernardelli. Nesse momento, Moraes parece reafirmar que está pensando o regional como nacional, uma espécie de “regionalismo que não ousa dizer seu nome”. Essa opção será reiterada logo depois em seu “Ciclo de exposições sobre arte no Rio de Janeiro” (Galeria Banerj, de 1984 a 1987), em que movimentos e artistas gestados a partir da antiga capital são automaticamente alçados à categoria de “arte brasileira”.

Essa postura vai se tornar mais clara já no final de seu segundo período, em um texto de 2012, quando comenta a relação entre o “global” e o “local”, defende a globalização (com uma ressalva: “se bem trabalhada”) e menciona a ideia de um “regionalismo aberto” e “crítico” – questões até então deixadas em suspensão e que nunca haviam sido colocadas por ele nestes termos:

É um equívoco pensar que a globalização nega ou anula as manifestações culturais de caráter nacional ou regional. Ao contrário, se bem trabalhada, a globalização pode ajudar a afirmar as diferenças regionais ou aquilo que é próprio de cada país, de cada região. Diferentemente do que se procura mostrar ou impor como verdade irrefutável, a globalização da economia tem estimulado a formação de blocos regionais no âmbito econômico ou cultural. Regionalismo aberto, que pode se transformar igualmente em regionalismo crítico. Assim, mais importante que seguir com a neurótica e aborrecida discussão em torno da identidade, isto é, uma manifestação sobre a essência das manifestações artísticas locais, o que frequentemente resvala para a metafísica, é discutir o processo de legitimação nacional e internacional de nossa arte e de nossa cultura.⁴³⁸

⁴³⁸ MORAIS, Frederico. “Sobre a importância da arte para os homens e as nações”. In: Leilão de dezembro de 2012. Rio de Janeiro: Soraia Cals, 2012. Catálogo de leilão com texto de Frederico Moraes. Sem indicação de página.

Como vimos ao longo desta tese, não é incomum que Moraes faça afirmações de tom assertivo, sem que posteriormente as desenvolva. Nesse texto, de todo modo, parece contraditório que ele se coloque contra o que chama de “essência das manifestações artísticas locais”, pois é justamente essa essência que ele defendeu durante todo seu percurso ao se referir a uma “arte carioca” – e ao buscar analisá-la com base em elementos que seriam particulares do Rio de Janeiro, ligados a sua natureza, povo e ambiência social e cultural.

No lugar dessa discussão, ele propõe um debate sobre o “processo de legitimação nacional e internacional” da arte e cultura brasileira, no entanto sem esclarecer como isso seria conduzido, nem o que entende por “nossa cultura”, o que talvez o levasse justamente de volta ao problema de se encontrar a “essência das manifestações locais”. Creio que a escrita de Moraes é representativa de suas próprias contradições quando revela o desejo de superar certa discussão da arte brasileira, ou mesmo já a considerando superada, enquanto defende a possibilidade de afirmação das “diferenças regionais”, algo que seja “próprio de cada país, de cada região”.

*

Como espero ter demonstrado, a preocupação com o nacional, mesmo que às vezes não evidente, sempre fez parte da perspectiva de Frederico Moraes durante os três períodos de sua produção crítica. Inicialmente, em seu primeiro momento (1966-1973), o que estava em jogo era a criação e legitimação de uma “vanguarda carioca”, que foi alçada à categoria de “vanguarda brasileira”, com capacidade para representar a boa arte nacional. A ela Moraes vai opor o que considera não vanguardista (por exemplo, a obra de Carlos Scliar, como vimos no Capítulo 1). De todo modo, já se nota uma tomada de posição em relação à existência de uma arte brasileira – apesar de em alguns momentos essa postura se apresentar a reboque do debate que assumia o protagonismo naquele momento, a disputa em torno de uma “vanguarda brasileira/carioca”.

Em sua fase de transição (1974-1984), o nacional será em parte eclipsado pelas questões da arte regional e latino-americana. No entanto, não

deixará de se manifestar, especialmente a partir do momento em que Moraes passa a utilizar o conceito de nação, a que ele irá retornar regularmente, sintetizado em pensamentos como: “Não existe a ideia de Nação sem que ela inclua, automaticamente, a ideia de arte. Ela é parte de qualquer projeto de Nação, integra a consciência nacional”; “A arte é o ouro das Nações, seu lastro, seu conteúdo mais profundo”; “Uma nação que não tenha artistas vivendo intensamente seus processos criativos, criando livremente, está doente. A função da arte é permitir às nações sonharem, buscarem seu próprio destino”⁴³⁹.

Também marcante nesse período de transição do crítico é a proposta de “interiorização” da arte brasileira, que ele invariavelmente situa em oposição à possibilidade de “internacionalização” dessa mesma arte. Essa posição, que se direciona para o interior do país como forma de buscar algo de genuíno e autêntico, ligado às raízes do Brasil, é um típico procedimento de base nacionalista (comum, por exemplo, no ideário de Olavo Bilac, Euclides da Cunha e Monteiro Lobato). Esse processo de “interiorização”, que Moraes considera fundamental para que o modernismo tenha chegado às regiões “periféricas”, desencadeou-se segundo ele a partir do Rio de Janeiro, com o Núcleo Bernardelli, nos anos 1930.

Por fim, em seu segundo momento (1985-2012), seu interesse pela noção de “arte brasileira” aflora definitivamente e se cristaliza – não apenas por meio de seus textos para a imprensa, mas também em seus projetos editoriais de formato enciclopédico e cronológico⁴⁴⁰, além das exposições que

⁴³⁹ MORAIS, Frederico. *Artes plásticas: a crise da hora atual*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975, p. 10-11.

MORAIS, Frederico. *Arte é o que eu e você chamamos arte: 801 definições sobre arte e o sistema da arte*. Rio de Janeiro: Record, 1998, p.192. Seção “Arte e nação”, com base em trechos da intervenção de Moraes em simpósio sobre arte latino-americana na Universidade do Texas, Austin, EUA, 1975. Publicada na íntegra em BAYÓN, Damián. *El artista latinoamericano y su identidad*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1977.

⁴⁴⁰ Ciclo de exposições sobre arte no Rio de Janeiro (Galeria Banerj, 1984-1987). *Panorama das artes plásticas - Séculos XIX e XX* (Instituto Cultural Itaú, 1989). Série em oito volumes *Cadernos História da Pintura no Brasil* (Instituto Cultural Itaú, 1993). *Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro, 1816-1994* (Topbooks, 1995). *O Brasil na visão do artista* (Sudameris Cultural, 2001-2003). Série de 37 catálogos de leilão do Soraia Cals Escritório de Arte (2002-2012).

organiza⁴⁴¹, com seus respectivos catálogos.

Uma particularidade importante em relação aos seus períodos anteriores é que agora tudo acontecerá no plano institucional (Banerj, Itaú, Sul América, Sudameris e Soraia Cals), o que, se não chega a constranger sua liberdade de pensamento e escrita, parece colocá-lo em uma posição, digamos, mais tímida em relação à busca pelo “novo” na arte brasileira e à defesa dos artistas e obras a ele associadas, atitudes que até meados dos 1980 caracterizaram sua atuação no sistema brasileiro de arte.

Creio que tal situação fica mais evidente no caso de sua longa e profunda ligação com o Itaú Cultural, que atravessou toda a década de 1990. Nessa época, se por um lado Frederico conduziu e participou de grandes projetos de exposição e catálogos para a companhia⁴⁴², por outro deixou de

⁴⁴¹ Na Galeria Banerj: Rio, Vertente Construtiva”, “Rio, Vertente Surrealista” e “O Rio é Lindo”, todas em 1985; “Depoimento de uma Geração”, 1986; e “Rio de Janeiro, Fevereiro e Março: do Modernismo à Geração 80”, 1987. No Itaú Cultural: “Pintura Brasil séc. XIX e XX”, 1989; “Figurativismo/Abstracionismo: O vermelho na pintura brasileira”, 1990; e “BR/80 - Pintura Brasil década 80”, 1991. Além de: “Modernidade: Arte Brasileira do Século 20” (Museu de Arte Moderna de Paris, 1987); “Brazil Projects” (PS1, Nova York, 1988); “Viva Brasil Viva” (Konstavdelningen Konsthall, Estocolmo, 1991); “Brasil Europa, Encontros no século XX” (Caixa Cultural, Brasília, 2000).

⁴⁴² Como vimos no Capítulo 3, Moraes foi convidado a fazer parte do projeto do Instituto Itaú Cultural desde a sua fundação, em 1987, atuando como consultor de artes visuais da instituição até 1996, e a partir de então, até 2001, em projetos especiais de exposições, catálogos, cursos e palestras.

Nesse período de quatorze anos assinou a curadoria de doze exposições, a maioria de caráter retrospectivo, ou seja, voltadas para momentos históricos da arte brasileira (Geração 80, em 1991, mas também de seu “Do corpo à terra”, evento homenageado pelo IIC em 2001) e para reavaliações da trajetória de artistas consagrados (como Guignard, em 1992, e Abraham Palatnik, em 1999).

Sob sua coordenação ou participação são lançadas publicações dirigidas à sistematização e reapresentação da história da arte brasileira, caso de: *Panorama das artes plásticas - Séculos XIX e XX* (1989); *Pintura Brasil séc. XIX e XX* (1989); *Figurativismo/ Abstracionismo: O vermelho na pintura brasileira* (1990); *BR/80 - Pintura Brasil década 80* (1991); *Cadernos história da pintura no Brasil* (1993), em oito volumes.

As mostras organizadas por Moraes para o Itaú, ou que tiveram sua participação na curadoria, são, por ordem cronológica: *Pintura Brasil séc. XIX e XX* (1989); *Figurativismo/Abstracionismo: O vermelho na pintura brasileira* (1990); *BR/80 - Pintura Brasil década 80* (1991); *Guignard - Paixão cotidiana* (1992); *7 artistas contemporâneos* (1993), como integrante comissão das Itaugalerias; *Objeto/Abjeto* (1994); *Máquinas de arte* (1999); *Retrospectiva Abraham Palatnik: a trajetória de um artista inventor* (1999); *Kitsch e Beba Mona Lisa* (ambas em 1999); *O trabalho do artista* (2000); *Do corpo à terra: um marco radical na arte brasileira* (2001).

perceber – ou ao menos de apoiar publicamente – os fenômenos que ali despontavam, caso dos novos artistas cuja produção se firmou na passagem para os 1990.⁴⁴³ Se antes ele procurava se antecipar, ou ao menos se mostrar a par do que acontecia, a partir de então irá ficar numa posição, para usar um termo seu, “ancilar”, em parte respondendo a demandas institucionais.

A preocupação com o nacional irá segui-lo até o final de seu segundo momento, como fica claro em *Sobre a importância da arte para os homens e as nações*. Esse texto – o último analisado no contexto desta pesquisa, publicado no catálogo do leilão Soraia Cals em dezembro de 2012 – retoma a ideia de que pensar o Brasil não é tarefa exclusiva dos “intelectuais, historiadores, cientistas políticos, economistas e professores”, mas também de seus artistas, que,

com sua imaginação criadora, contribuem para o aprofundamento e o alargamento de nossa consciência de Nação. Tenho afirmado, com frequência, que um país não se constrói apenas com usinas, ferrovias ou outros grandes empreendimentos econômicos. Um país se constrói também com arte, isto é, com imagens. A imagem de um país, seu caráter e sua identidade estão sendo elaborados continuamente pelos artistas. Eles criam uma espécie de arquivo “multifacético” ou pluri-imagístico do Brasil, arquivo a ser consultado por qualquer um que queira conhecer melhor o país, seja ele crítico de arte, antropólogo, psicanalista, político ou sociólogo.⁴⁴⁴

Esse ensaio é construído pelo crítico com base em recordações e material de seu próprio arquivo. Ele elenca, em itens, atualizações de reflexões suas do passado, voltando a algumas de suas obsessões intelectuais – caso da obra de Mário de Andrade. Moraes lança mão de um poema do escritor (*As enfiaduras do Ipiranga*⁴⁴⁵) para exemplificar o que chama de caráter “reversível e intercambiável” da cultura, segundo o qual escritores, poetas e

⁴⁴³ Cito alguns deles, apenas à guisa de referência, e sabendo ser impossível fazer aqui um inventário do período: Efraim Almeida, Marepe, Eduardo Frota, Rivane, Iran do Espírito Santo, Sandra Cinto, Brígida Baltar e Ernesto Neto.

⁴⁴⁴ MORAIS, Frederico. “Sobre a importância da arte para os homens e as nações”. In: Leilão dezembro de 2012. Rio de Janeiro: Soraia Cals, 2012. Catálogo de leilão com texto de Frederico Moraes. Sem indicação de página.

⁴⁴⁵ O poema integra *Paulicéia Desvairada*, de 1922.

antropólogos “encontram na paisagem física e cultural do Brasil uma plasticidade que os ajuda a pensar o país”, enquanto os artistas plásticos, inversamente, vão buscar “na história e na cultura brasileiras, em poemas e romances”, os temas e as motivações para sua obra⁴⁴⁶. Como se pode observar, ele estará sempre retornando a uma ideia de Brasil e de arte brasileira.

*

Na aproximação à crítica de Frederico Moraes é fundamental não nos esquecermos de que uma substancial e importante parte de seus textos foi produzida ou para jornais e revistas, no contexto da imprensa cultural do país, ou para publicações do tipo enciclopédias, cronologias e didáticos em geral sobre história da arte.

O título de um de seus livros mais conhecidos, *Chorei em Bruges: crônicas de amor à arte*⁴⁴⁷, é ilustrativo dessa situação, reunindo escritos em primeira pessoa, com base em experiências e em seu contato direto com os artistas, em situações de ateliê ou durante a montagem de exposições. Grande parte de suas reflexões, de suas propostas conceituais e teóricas, deriva diretamente deste “trabalho de campo”, no que se inclui sua profícua e bem-sucedida atividade como organizador de mostras e eventos.

Nesse formato, da crônica de jornal, seu texto é eficiente, consegue captar certo “espírito de época”, mesmo que na maioria das vezes não se aprofunde nas análises, deixando em aberto problemas centrais que os próprios ensaios levantam – especialmente no caso de uma aproximação mais precisa em direção ao tema da arte brasileira.

Outra particularidade da ação de Frederico Moraes como crítico é que seu coloquialismo, a informalidade de seus textos, é uma escolha visando um foco: aproximar a arte e seu público – e parte do projeto maior que batizou de “nova crítica”⁴⁴⁸. Essa postura sempre teve boa recepção na mídia e nas

⁴⁴⁶ MORAIS, Frederico. *op. cit.*

⁴⁴⁷ MORAIS, Frederico. *Chorei em Bruges: crônicas de amor à arte*. Rio de Janeiro: Avenir, 1983.

⁴⁴⁸ Sobre a “nova crítica”, ver nota 63.

instituições culturais, sendo que até o momento ele é convidado a escrever e a falar publicamente sobre suas experiências ao longo da carreira.

Em entrevistas que concedeu, Moraes frequentemente se posicionou contrário a uma crítica que considera “mais bem comportada”, que exigiria um distanciamento em relação ao artista e à obra. Ele contrapõe a esse modelo a figura do crítico que se deixa envolver por elas. Como neste depoimento:

Interessante é que a Geração 80 exigiu um texto crítico diferente. Entrou em cena uma crítica mais verborrágica e mais psicanalítica. Era um tipo de crítica menos teórica, menos certinha. De certa maneira, o crítico se punha também dentro do texto, era uma crítica bem derramada. Era uma crítica com um texto totalmente diferente dos textos, por exemplo, da Aracy Amaral, do Marcio Doctors. E principalmente, eram textos que iam contra os do grupo todo do Ronaldo Brito, que escrevia de forma muito asséptica, muito limpinha.⁴⁴⁹

Nas reflexões de Frederico Moraes é difícil identificar uma sistematização mais clara, talvez consequência do modo como ele sempre produziu, de acordo com a demanda. É importante não perder de vista que seus textos foram em muitas ocasiões pautados por esse tipo de situação.⁴⁵⁰

⁴⁴⁹ Entrevista concedida ao *Jornal Sidarta*, publicação online da escritora Sonia Coutinho, e publicada em 25 de maio de 2009. www.jornalsidarta.blogspot.com.br/2009/05/trinta-anos-da-geracao-80.html. Acesso: 10 abr 2017.

⁴⁵⁰ Por exemplo a edição de enciclopédias e coletâneas de arte, caso de *Arte é o que eu e você chamamos arte*, de 1998, que reúne centenas de definições sobre arte e sistema da arte, dele e de outros autores, e *Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro 1816-1994: Da Missão Artística Francesa à Geração 90*, de 1995. No caso das curadorias e eventos, refiro-me aos projetos “Arte no Aterro: Um mês de arte pública” (Aterro do Flamengo, Rio de Janeiro, 1968), “Do corpo à terra” (Parque Municipal de Belo Horizonte, 1970), “Domingos da criação” (MAM-RJ, 1971), “Arte brasileira século XX – Caminhos e tendências” (Galeria Arte Global, 1976) e “Coleção Gilberto Chateaubriand - Retrato e autorretrato da arte brasileira” (MAM-SP, 1984), entre tantos outros.

Muito de sua produção foi republicado, no todo ou em parte, em outras situações, como coletâneas, catálogos e livros patrocinados, incluindo a longa série de textos para os catálogos do Escritório de Arte Soraia Cals, distribuídos desde 2002 por ocasião de seus leilões, sem ISBN ou numeração de páginas, e hoje difícil de serem encontrados. Moraes raramente se refere a outros autores, mesmo aqueles que com ele produziam em sincronia, cronológica e temática, caso de Roberto Pontual,

Ele promoveu, em alguma medida, especialmente quando produziu para a grande imprensa, certa simplificação de questões históricas complexas – caso do legado da Semana de 22 e da oposição concretismo × neoconcretismo, apenas para permanecer nos exemplos mais evidentes, e que foram tratados por outros críticos com mais cuidado e profundidade.⁴⁵¹

A maneira apressada com que Moraes lidou com esses e outros temas é também reflexo das condições em que produziu desde o início e durante a maior parte de seu percurso: de um lado, constrangido pela agenda de exposições e eventos, de outro, pelos prazos estreitos do jornalismo diário, fatores que certamente impuseram limites à sua crítica.

Os contornos de sua produção também foram desenhados, no início, pela necessidade de se mostrar alinhado com a noção de “vanguarda carioca”, que defendeu de forma reiterada, uma adesão que praticamente não abriu espaço para um olhar menos apaixonado em direção aos artistas que dela fizeram parte e sua respectiva produção.

A seguir, passado o momento de dúvidas e desencanto que marcou o interregno da “crise das vanguardas”, entre 1974 e 1984, Moraes se deixou levar por certa agenda institucional, ligada aos espaços culturais a que se associou (Galeria Banerj, Instituto Itaú Cultural), às publicações corporativas (Sul América Seguros, Sudameris) e a uma nova casa de leilões que buscava se afirmar no mercado nacional (Soraia Cals), para a qual escreveu regularmente por dez anos, de 2002 a 2012.

É fato que o interesse dessas companhias também indicava – mesmo que de maneira difusa, superficial e contaminada por questões econômicas – uma relação com a arte brasileira, considerada sempre um lastro seguro e

Ronaldo Brito e Aracy Amaral, para ficar apenas nos exemplos mais evidentes. Ele também costuma fazer autocitações, retomando textos e ideias seus já escritos, na maioria das vezes sem referência aos originais.

⁴⁵¹ Por exemplo, entre outros autores: AMARAL, Aracy. *Artes plásticas na Semana de 22*. São Paulo: Edusp, 1970. BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. Rio de Janeiro: Funarte, 1985. CHIARELLI, Tadeu. “De Anita à Academia: para repensar a história da arte no Brasil”. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 88, dez. 2010. FABRIS, Annateresa. Modernidade e vanguarda: o caso brasileiro. In: FABRIS, Annateresa (org.). *Modernidade e modernismo no Brasil*. Porto Alegre: Zouk, 2010.

respeitável a que associar uma marca. Nesse contexto, foram oportunas tanto a expertise de Moraes com cronologias e enciclopédias de arte nacional, quanto sua associação imediata à produção dos artistas do país, com que esteve sempre atualizado – pelo menos até o final da década de 1980, quando assumiu a posição de consultor de artes visuais no Instituto Itaú Cultural, colaboração que se estenderia por um período de quatorze anos (1987-2001).

Outro fator que contribuiu para a circunscrição do alcance de suas análises reside no fato de ele ter trabalhado durante toda sua vida no circuito de arte do Rio de Janeiro, ou a partir dele. A verdade é que sua atuação como crítico, exceto por algumas investidas pontuais (como seus textos sobre Humberto Espíndola, João Câmara, Juraci Dórea, Nelson Leirner e José Roberto Aguilar), por muito tempo se resumiu aos artistas radicados na cidade – ou então nomes já consagrados nacionalmente, de passagem pelo Rio. Esse é o caso de Lasar Segall, Guignard, Frans Krajcberg e Rubem Valentim, por exemplo, sendo que em todas as apreciações sobre eles há um certo elemento repetitivo: segundo Moraes a experiência carioca (a paisagem, a luz ou mesmo o ambiente democrático e cosmopolita da cidade) teria sido decisiva para marcar um ponto de inflexão em suas trajetórias, ou no mínimo contaminá-las definitivamente com certo “carioquismo”⁴⁵² (termo do crítico).

Se por um lado essa adesão incondicional à produção do Rio fez com que seu nome fosse rapidamente associado a um grupo que logo ganharia grande projeção, sendo incorporado nas décadas seguintes (caso de Cildo Meireles, Antonio Dias, Rubes Gerchman e outros), por outro o impediu de ampliar de modo consistente seu olhar para outras regiões do país. Essa postura começaria a mudar em seu segundo momento, quando se volta para a obra de Humberto Espíndola (Campo Grande), Juraci Dórea (Feira de Santana) e João Câmara (João Pessoa), entre outros. Movimento ao qual, é importante notar, ele não deu continuidade, já que a partir dos 1990 não mais retorna a esses artistas.

*

⁴⁵² MORAIS, Frederico. Rio e a vanguarda brasileira. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 1 set. 1966.

Creio que a produção de Frederico Moraes deve ser entendida levando-se em conta suas particularidades e limitações, porém sem deixar de lado os momentos menos “vanguardistas” e “experimentais” – portanto considerados não tão “nobres” – de sua atuação. Refiro-me particularmente a seu segundo momento, período em que ele se institucionaliza e, depois, quando passa a atuar no contexto que se apresentou aos profissionais da época no Brasil: um meio de cultura neoliberal, com um agressivo marketing de exposições e artistas dando a tônica e pautando o sistema de arte por meio de eventos, mostras, publicações e institutos associados ao capital financeiro.

Desse modo, a produção de Frederico Moraes poderá – sem que sofra uma aproximação seletiva que olhe apenas para seus aspectos mais sedutores – contribuir para futuras análises da crítica de arte produzida no Brasil da segunda metade do século XX e sua relação com a ideia de uma “arte brasileira”. É o que defendo nesta tese, apesar da informalidade um tanto redutora de sua argumentação e de sua escrita, de sua falta de rigor em muitas ocasiões (o que o distancia, do meu ponto de vista, do esforço crítico e intelectual de nomes como Mário Pedrosa, Walter Zanini e Ronaldo Britto), de sua questionável defesa de uma vanguarda circunscrita a uma região do país, das limitações de suas tentativas em analisar uma “arte nacional”, de suas pouco criteriosas cronologias históricas, de sua extensa produção para publicações corporativas e catálogos de leilões⁴⁵³.

Apesar desses fatores – ou melhor, justamente por conta deles – a trajetória de Frederico Moraes se configura como única no panorama

⁴⁵³ Uma ressalva que considero importante para esta tese: não estou defendendo que o motivo único e central para a mudança no discurso de Frederico Moraes diante da arte brasileira tenha sido sua relação com o sistema brasileiro de arte então dominado pelas empresas e sua lógica do marketing cultural, tampouco procuro estabelecer uma relação de causa e consequência entre esses fatores. Ou seja, não quero afirmar que a chamada “crise das vanguardas” foi responsável por ter empurrado o crítico para a esfera de influência empresarial na cultura. Nem que as companhias, impulsionadas pelas vantagens da Rouanet, tenham cooptado o crítico para levar a cabo seus projetos de expansão pela via cultural. De fato houve no Brasil, durante os períodos a que me refiro nesta tese, transformações profundas no campo político nacional, como os processos de abertura, fim da ditadura, redemocratização e neoliberalismo, com inevitáveis consequências para a área da cultura, a que tiveram que responder os agentes atuantes no sistema brasileiro de arte, incluindo Frederico Moraes. Neste sentido, sua crítica é em parte produto desse mesmo ambiente.

brasileiro do período analisado nesta tese e, portanto, merece ser estudada. Nenhum outro crítico brasileiro produziu por tanto tempo seguido, uma atividade que soma neste momento 60 anos⁴⁵⁴, exclusivamente no Brasil e a partir daqui, atravessando transformações políticas e culturais tão profundas – e adaptando-se a elas. As limitações e contradições de sua crítica são, em ampla medida, as da crítica brasileira.

O estudioso Antonio Candido analisa uma situação similar no âmbito da literatura brasileira, e gostaria de tomar de empréstimo sua reflexão, estabelecendo uma analogia com o problema da crítica de artes plásticas no país e o papel de Frederico Moraes dentro dela.

No prefácio da primeira edição de *Formação da literatura brasileira - Momentos decisivos*, o escritor lembra que cada literatura requer “tratamento peculiar”, em virtude dos seus problemas específicos ou da relação que mantém com outras. A brasileira é “recente, gerou no seio da portuguesa e dependeu da influência de mais duas ou três para se constituir”.

O escritor argumenta que a formação dessa literatura “possui caracteres próprios e não pode ser estudada como as demais, mormente numa perspectiva histórica, que procura definir ao mesmo tempo o valor e a função das obras”. A dificuldade estaria em “equilibrar os dois aspectos”, sem valorizar indevidamente autores desprovidos de eficácia estética, “nem menosprezar os que desempenharam papel apreciável, mesmo quando esteticamente secundários”.⁴⁵⁵

Há literaturas que um homem não precisa sair [de seu próprio país] para receber cultura e enriquecer a sensibilidade; outras, que só podem ocupar uma parte da sua vida de leitor, sob pena de lhe restringirem irremediavelmente o horizonte. [...]

⁴⁵⁴ Frederico Moraes, atualmente com 80 anos de idade, continua a produzir. Seu texto inédito mais recente foi publicado no catálogo da exposição “Wanda Pimentel: Envolvimentos” (realizada no MASP, de 18/5 a 17/9 de 2017).

⁴⁵⁵ CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos, 1750-1880*. Prefácio da 1ª edição. São Paulo: Fapesp, 2009, p. 11. Esse texto, originalmente escrito em agosto de 1957, foi publicado em 1959, na edição inaugural da Livraria Martins. Seguiram-se novos prefácios, para a 2ª edição (1962) e a 6ª edição (1981).

Se isto já é impensável no caso de um português, o que se dirá de um brasileiro? A nossa literatura [e quem sabe, a nossa arte] é galho secundário da portuguesa, por sua vez arbusto de segunda ordem no jardim das Musas... ⁴⁵⁶

Feita essa ressalva, de que “comparada às grandes, nossa literatura é pobre e fraca”, Candido pondera: “Mas é ela, não outra, que nos exprime. Se não for amada, não revelará a sua mensagem; e se não a amarmos, ninguém o fará por nós. Se não lermos as obras que a compõem, ninguém as tomará do esquecimento, descaso ou incompreensão”⁴⁵⁷. No prefácio à 6ª edição, Candido acrescentaria que “o que somos é feito do que somos, de modo que convém aceitar com serenidade o peso negativo das etapas vencidas”⁴⁵⁸.

Enfim, dadas as contingências que estiveram sempre latentes em todo este trabalho (ou seja: a arte feita e pensada aqui, no Brasil), o conjunto das deficiências e fragilidades da produção de Frederico Moraes – incluindo o fato de que ele não está entre os melhores dos nossos críticos – não configura um impeditivo para abordar o que ele escreveu. ⁴⁵⁹

É, portanto, importante analisar críticos de arte como Frederico Moraes – não só por ser ele um dos autores da crítica que “nós temos” –, especialmente se possuíram o espaço e a influência que marcaram sua

⁴⁵⁶ Idem, p.11.

⁴⁵⁷ Idem, p. 11.

⁴⁵⁸ Idem, p. 21.

⁴⁵⁹ Rodrigo Naves tece algumas considerações que vão ao encontro do diagnóstico de Antonio Candido no que se refere às características próprias de uma produção artística realizada no contexto brasileiro, lembrando seu caráter “irregular e esparso” ao menos até meados da década de 1970, talvez com exceção do período do barroco mineiro, o que dificultaria “por ela mesma” a constituição de um meio “mais rigoroso e enriquecedor”.

“Todos aqueles que, de um modo ou de outro, lidam com as artes plásticas nacionais por certo já experimentaram a sensação de trabalhar com um material incerto, que, mais do que se apresentar como objeto de análise, muitas vezes parece pôr em dúvida sua própria existência. De fato, talvez nenhuma outra área artística brasileira tenha menor penetração pública (...). Talvez com exceção de Aleijadinho e Volpi, poderíamos com relativa facilidade pôr em cheque boa parte das reputações públicas da nossa tradição. E isso também de pouco adiantaria, pois antes de tudo carecemos de um ambiente que solicite e acolha essas valorações”.

NAVES, Rodrigo. “Da dificuldade de forma à forma difícil”. In: *A forma difícil - Ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo: Ática, 1996, p. 9-39.

trajetória, tendo publicado regularmente em jornais de grande circulação durante duas décadas, lançado livros, organizado exposições e assumido cargos em instituições de peso, públicas e privadas, no Brasil. Por fim, no que se refere à sua produção crítica e ensaística, é fundamental lembrar que a questão da arte brasileira está longe de ter sido esgotada ou satisfatoriamente discutida.⁴⁶⁰

⁴⁶⁰ Gostaria de reforçar nesta conclusão que são raros os trabalhos acadêmicos sobre a produção crítica de Frederico Morais, e quando existem estão centrados em seu período dos anos 1960 e 1970. Não havia até o momento nenhum estudo que também abordasse seus textos da década de 1980 em diante. Talvez pelo fato, suponho, de que essa produção mais recente não pareça tão sedutora quanto aquela associada a momentos tão cruciais da história brasileira como a ditadura e o processo de abertura política, como mencionei na Introdução.

Bibliografia

Obras de referência

- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- _____. *Arte e crítica de arte*. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.
- BASTIDE, Roger. *Arte e sociedade*. São Paulo: Companhia Editora Nacional / Edusp, 1971.
- BAYÓN, Damián. *El artista latinoamericano y su identidad*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1977.
- BOURDIEU, Pierre. *Problemas do estruturalismo*. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.
- _____. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.
- BURGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- CHILVERS, Ian. *Dicionário Oxford de arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- CLARK, T. J. *Modernismos*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- DANTO, Arthur. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Edusp, 2010.
- DENIS, Benoît. *Literatura e engajamento: Pascal a Sartre*. Bauru: Edusc, 2002.
- FABBRINI, Ricardo. *A arte depois da vanguarda*. Campinas: Unicamp, 2002.
- FOSTER, Hal. *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- _____. et al. *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. Nova York: Thames & Hudson, 2004.
- HOPKINS, David. *After Modern Art: 1945-2000*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- LICHTENSTEIN, Jaqueline (org.). *A pintura: textos essenciais*. São Paulo: Editora 34, 2006-2016 (14 vols.).
- PONTUAL, Roberto. *Dicionário das artes plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.
- ROSENBERG, Harold. *A tradição do novo*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- STEINBERG, Leo. *Outros critérios*. São Paulo: Cosac & Naify, 2008.
- WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da história da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

Sobre identidade brasileira

- ABREU, João Capistrano de. "Descobrimento do Brasil e Povoamento". In: PAIM, Antonio (org). *Leitura básica*. Salvador: Centro de Documentação do pensamento brasileiro [s.d.].
- ARRIGUCCI Júnior, Davi (org.). *Pensamento Brasileiro*. Roma: ILA Palma, 1995.
- BANKS, Marcus. *Ethnicity: anthropological constructions*. London, New York: Routledge, 1996.
- BOTELHO, André e SCHWARCZ, Lilia (orgs.). *Um enigma chamado Brasil: 29 intérpretes e um país*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Introdução. São Paulo: Edusp, 1975.

_____. *A educação pela noite e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CORBISIER, Roland. *Formação e Problema da Cultura Brasileira*. Rio de Janeiro: Iseb, 1958.

FAVARETTO, Celso Fernando. *Identidade brasileira*. São Paulo : Educ, 1985

_____. *Identidade: teoria e pesquisa*. São Paulo Educ : 1985

FREYRE, Gilberto. *O Livro do Nordeste*. Edição fac-similada. Recife, 1979.

GASPARI, Elio. BUARQUE DE HOLLANDA, Heloísa. VENTURA, Zuenir (orgs.). *70/80 - Cultura em trânsito: da repressão à abertura*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

HOLLANDA, Sérgio Buarque de; CAMPOS, Pedro Moacyr (orgs.). *História geral da civilização brasileira*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1960.

JAGUARIBE, Helio. “Brasil: estabilidade social pelo colonial-fascismo?”. In: *Brasil: Tempos Modernos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1968.

MONTES, Maria Lúcia Aparecida. *Entre o arcaico e o pós-moderno heranças barrocas e a cultura da festa na construção da identidade brasileira*. Sexta Feira, São Paulo n. 2, pp. 142-159, 1998.

MOTTA, Marly. *Rio, cidade-capital*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

MOURA, Flávio. *Obra em construção: a recepção do neocentrismo e a invenção da arte contemporânea no Brasil*. Tese (doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2011.

NAPOLITANO, Marcos. *Cultura Brasileira: Utopia e Massificação (1950-1980)*. São Paulo: Contexto, 2008.

NINA RODRIGUES, Raimundo. *As raças humanas e a responsabilidade penal no Brasil*. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1938.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

_____. *Cultura brasileira & identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

REIS, José Carlos. *As identidades do Brasil: de Varnhagen a FHC*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro, Editora Record, 2000.

_____; BASTOS, Elide Rugai; ROLLAND, Denis (orgs.). *Intelectuais e Estado*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006.

ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1949 [1888].

SANTOS, Carlos Marques dos. *A invenção do Brasil. Ensaios de história e cultura*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2007.

SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, p. 61-92, 1978.

_____. *Que horas são?*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

_____. *As ideias fora do lugar: ensaios selecionados*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2014.

WASSERMAN, Renata R. Mautner. *Exotic nations. Literature and cultural identity in the United States and Brazil, 1830-1930*. Ithaca/ London: Cornell University Press, 1994.

ZILIO, Carlos. *A querela do Brasil – A questão da identidade da arte brasileira*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1997.

Sobre arte brasileira

30 x Bienal. Transformações na arte brasileira da 1ª à 30ª edição. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2013.

ALMEIDA, Paulo Mendes de. De Anita ao museu. São Paulo: Perspectiva, 1976.

ALVARADO, Daisy Valle Machado Peccinini de. Novas figurações, novo realismo e nova objetividade. Brasil anos 60. Tese (Doutorado) - Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, ECA/USP, São Paulo, 1987.

_____. Figurações Brasil anos 60: neofigurações fantásticas e neo-surrealismo, novo realismo e nova objetividade. São Paulo: Itaú Cultural/Edusp, 1999.

AMARAL, Aracy. *Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burger*. São Paulo: Nobel, 1983.

_____. *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira, 1930-1970*. São Paulo: Nobel, 1984.

_____. *Artes plásticas na Semana de 22*. São Paulo: Edusp, 1970.

_____. *Pintura como meio*. São Paulo: MAC-USP, 1983.

_____. *Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005)*. São Paulo: Editora 34, 2006 (3 volumes).

ANDRADE, Mário de. *O Movimento Modernista*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1942.

_____. *Aspectos das artes plásticas no Brasil*. São Paulo: Martins Fontes, 1963.

_____. *A arte religiosa no Brasil*. São Paulo: Experimento / Giordano, 1993.

ANDRADE, Rodrigo Vivas. *Por uma história da arte em Belo Horizonte - Artistas, exposições e salões de arte*. Belo Horizonte: C/Arte, 2012.

ANJOS, Moacir dos. *Local/Global: arte em trânsito*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

_____. (org.). *Waldemar Cordeiro: uma aventura da razão*. São Paulo: MAC-USP, 1986.

ARANTES, Otilia (org.). *Política das artes*. São Paulo: EDUSP, 1995.

_____. (org.). *Mário Pedrosa. Acadêmicos e modernos. Textos escolhidos III*. São Paulo: Edusp, 1998.

ARAÚJO, Olívio Tavares de. *O olhar amoroso. Textos sobre arte brasileira*. São Paulo: Momesso Edições de Arte, 2002.

BASBAUM, Ricardo (org.). *Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

BRETT, Guy. *Brasil experimental – arte/vida: proposições e paradoxos*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2005.

BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. Rio de Janeiro: Funarte, 1985.

CALIRMAN, Claudia. *Arte brasileira na ditadura militar: Antonio Manuel, Artur Barrio e Cildo Meireles*. Rio de Janeiro: Reptil, 2013.

CÂMARA FILHO, João. *João Câmara: trilogia*. São Paulo: Takano, 2003 (3 vol).

CAVALCANTI, Jardel Dias. *Artes plásticas: vanguarda e participação política – Brasil anos 60-70*. Tese (Doutorado em História). Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2005.

CAVALCANTI, Lauro; OLIVIERI, Licia (orgs.). *Quando o Brasil era moderno: artes plásticas no Rio de Janeiro 1905-1960*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.

CHAIMOVICH, Felipe. 2080. São Paulo: MAM-SP, 2003.

CHIARELLI, Tadeu. *Um Jeca nos Vernissages: Monteiro Lobato e o Desejo de uma Arte Nacional no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1995.

_____. *Arte internacional brasileira*. São Paulo: Lemos Editorial, 1999.

_____. *Pintura não é só beleza: a crítica de arte de Mário de Andrade*. Florianópolis: Letras contemporâneas, 2007.

_____. “Uma resenha, mesmo que tardia: Roberto Pontual e a sobrevida da questão da identidade nacional na arte brasileira dos anos 1980”, *Revista Ars*, nº 15, 2010.

_____. *Imagens de segunda geração*. São Paulo: MAC-USP, 1987.

COCCHIARALE, Fernando e GEIGER, Annabela (orgs.). *Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos 1950*. Rio de Janeiro: Funarte / Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1987.

COHN, Sérgio (org.). *Ensaio fundamentais: artes plásticas*. Rio de Janeiro: Azougue, 2010.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. *Por uma vanguarda nacional*. Campinas: Unicamp, 2004.

DINIZ, Clarissa (org.). *Pernambuco Experimental*. Rio de Janeiro: Museu de Arte do Rio/Instituto Odeon, 2015.

DUARTE, Paulo Sérgio. *Anos 60: transformações da arte no Brasil*. Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1999.

DUQUE, Gonzaga. *A Arte brasileira*. Campinas: Mercado de Letras, 1995.

FABRIS, Annateresa (org.). *Modernidade e modernismo no Brasil*. Porto Alegre: Zouk, 2010.

FARIAS, Agnaldo (org.). *80/90, modernos, pós-modernos etc.* São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2009.

FERREIRA, Glória (org.). *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

FIALHO, Ana Letícia et al. *Depois do Muro*. Recife: Massangana, 2010.

FREIRE, Cristina (org.). *Walter Zanini: escrituras críticas*. São Paulo: Annablume e MAC-USP, 2013.

FREITAS, Artur. *Contra-Arte: Vanguarda, Conceitualismo e Arte de Guerrilha 1969-1973*. 2007. Tese (Doutorado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em História do Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná, Curitiba. 2007.

_____. *Arte de guerrilha: vanguarda e conceitualismo no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2013.

_____. *Arte e contestação. Uma interpretação relacional das artes plásticas nos anos de chumbo. 1968-1973*. Dissertação de mestrado. Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2003.

GONÇALVES, Lisbeth Reboló. *Sérgio Milliet, crítico de arte*. São Paulo: Perspectiva / Edusp, 1992.

GULLAR, Ferreira (org.). *Arte brasileira hoje*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1973.

_____. *Vanguarda e subdesenvolvimento. Ensaio sobre arte*. Rio de Janeiro, José Olympio, 2002.

MACHADO, Lourival Gomes. *Retrato da Arte Moderna no Brasil*. São Paulo, 1947.

_____. *Barroco mineiro*. Organização Francisco Iglésias; Apresentação Rodrigo Melo Franco. São Paulo: Perspectiva, 1978.

NAVES, Rodrigo. *A forma difícil - Ensaio sobre arte brasileira*. São Paulo: Ática, 1996.

NAPOLITANO, Marcos. *Coração civil: arte, resistência e lutas culturais durante o regime militar brasileiro (1964-1980)*. Tese de livre-docência. FFLCH-USP. São Paulo, 2011.

PEDROSA, Adriano. *31º Panorama da Arte Brasileira*. São Paulo: MAM, 2010 (catálogo de exposição).

PEDROSA, Mário. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

PINHEIRO FILHO, Fernando Antonio. *Lasar Segall: arte em sociedade*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

PONTUAL, Roberto. *Explode geração*. Rio de Janeiro: Avenir, 1984.

_____. *Entre dois séculos: arte brasileira do século XX na coleção Gilberto Chateaubriand*. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, 1987.

PUCU, Izabela e MEDEIROS, Jacqueline (orgs.). *Roberto Pontual: Obra crítica*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013.

REBELO, Marcio (org.). *Autorretrato do Brasil*. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2007.

RESENDE, José; BRITO, Ronaldo. *Arte brasileira contemporânea: Caderno de textos I*. Rio de Janeiro: Espaço ABC/ Funarte, 1980.

REIS, Paulo. *Arte de vanguarda no Brasil: os anos 60*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

RIBEIRO, Darcy (org.). *Revista do Brasil*. Edição especial. Política cultural no Rio de Janeiro. Governo do Estado do Rio de Janeiro, 1986.

SALZSTEIN, Sônia e BANDEIRA, João (orgs.). *Historicidade e arte contemporânea - Ensaio e conversas*. São Paulo: ICC/ECA-USP, 2012.

SCHENBERG, Mario. *Pensando a arte*. São Paulo: Nova Stella, 1988.

SCHROEDER, Caroline Saut. *X Bienal de São Paulo: sob os efeitos da contestação*. Dissertação (mestrado). São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2011.

SCHWARTZ, Jorge. *Fervor das vanguardas: arte e literatura na América Latina*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

SOUZA, Wladimir Alve. *Aspectos da arte brasileira*. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 até hoje*. Petrópolis: Vozes, 1983.

TOLIPAN, Sergio et al. *Sete ensaios sobre o modernismo*. Rio de Janeiro: Funarte, 1983.

TRABA, Marta. *Duas décadas vulneráveis nas artes plásticas latino-americanas, 1950-1970*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

ZANINI, Walter. *A arte no Brasil nas décadas de 1930-40: o grupo Santa Helena*. São Paulo: Nobel / Edusp, 1991.

_____. (org.). *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles, 1983 (2 vols.).

ZILIO, Carlos. *Arte e política*. Rio de Janeiro: MAM, 1996 (catálogo de exposição).

Livros publicados por Frederico Moraes

1962

Arte e indústria. Belo Horizonte : Imprensa Oficial, 1962.

1975

Artes plásticas: a crise da hora atual. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.

1978

O barroco na passarela. Rio de Janeiro: O Globo, 1978.

1979

Alberto da Veiga Guignard. [Rio de Janeiro]: Monteiro Soares Editores e Livreiros, 1979.

Artes plásticas na América Latina: do transe ao transitório. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

1981

Pablo, Pablo!: uma interpretação brasileira de Guernica. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.

1982

Núcleo Bernardelli: arte brasileira nos anos 30 e 40. Rio de Janeiro: Pinakothèque, 1982.

1984

Ianelli: forma e cor. São Paulo: Artestilo, 1984.

1985

Arte brasileira: do modernismo à contemporaneidade vista através do acervo da Sul América. Rio de Janeiro: Sul América, s/d [1985].

A Olinda de Guignard na casa de Barros Carvalho. Rio de Janeiro: RIOARTE/Fundação Nacional Pró-Memória, 1985.

1987

A arte popular e sertaneja de Juraci Dórea: uma utopia? Salvador: Edições Cordel, 1987.

Inimá de Paula. Rio de Janeiro: L. Christiano, 1987.

1988

Azulejaria contemporânea no Brasil. São Paulo: Editoração Publicações e Comunicações, 1988.

1990

Azulejaria contemporânea no Brasil II. São Paulo: Editoração Publicações e Comunicações, 1990.

1991

Panorama das artes plásticas, séculos XIX e XX. São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 1991.

1993 e 1994

Cadernos história da pintura no Brasil. Série em oito volumes publicada pelo Instituto Itaú Cultural: *Pintura colonial; Academismo; Gêneros na pintura; Modernismo: anos heróicos; Modernismo: desdobramentos; Abstracionismo; Anos 60: a volta à figura; Do conceitual à arte contemporânea.*

1995

Crônicas de amor à arte. Rio de Janeiro: Revan, 1995.

Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

1996

Roberto Magalhães. Rio de Janeiro: Salamandra, 1996.

1997

Claudio Kuperman. Rio de Janeiro: Salamandra, 1997.

1998

Arte é o que eu e você chamamos arte. Rio de Janeiro: Record, 1998.

2001

O Brasil na visão do artista – A natureza e as artes plásticas. São Paulo: Prêmio Editorial, 2001.

2002

O Brasil na visão do artista – O país e sua gente. São Paulo: Prêmio Editorial, 2002.

Arte é o que eu e você chamamos arte: 801 definições sobre arte e o sistema da arte. Rio de Janeiro: Record, 2002.

2003

O Brasil na visão do artista – O país e sua cultura. São Paulo: Prêmio Editorial, 2003.

Brazilianart IV: livro de arte brasileira. São Paulo: JC, 2003.

ARAÚJO, Olivio Tavares de e MORAIS, Frederico. *Aldir: obsessão pela cor.* Lisboa: Universitária Editora, 2003.

Catálogos

sem data

A Olinda de Guignard na casa de Barros Carvalho. Rio de Janeiro: RioArte/Fundação Nacional Pró-Memória, s/d.

Sigaud. Rio de Janeiro: Galeria B-75 Concorde, s/d.

Antonio Henrique Amaral. Porto Alegre: Margs, s/d.

1965

Exposição comemorativa do IV centenário, MAM-RJ, 12/8-12/9/1965;

1967

Teresinha Soares. Caixas, óleos. Belo Horizonte: Galeria Guignard, maio 1967.

Escultura, objeto e participação. Rio de Janeiro: GAM, Galeria de Arte Moderna, 1967.

1969

Abelardo Zaluar: pinturas e desenhos. Rio de Janeiro: Galeria Bonino, 1969.

1971

Retrospectiva Di Cavalcanti. São Paulo: MAM, 1971.

1973

Audio-Visuais, São Paulo: MAM, 12 a 23 jun., 1973.

1974

Guignard. São Paulo: Centro de Artes Novo Mundo, 1974.

Mostra da Gravura Brasileira. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1974.

1975

Maria do Carmo Secco. São Paulo: Galeria Arte Global, 1975.

Roberto Magalhães. São Paulo: Galeria Arte Global, 1975.

Zaluar: da natureza à geometria, da geometria à natureza. Rio de Janeiro: MAM, 1975.

Nelson Augusto: pinturas. Rio de Janeiro: Petite Galerie, 1975.

1976

Arte brasileira século XX: caminhos e tendências. São Paulo: Galeria Arte Global, 1976.

Ascânio MMM. Rio de Janeiro: MAM-RJ, 1976.

Ascânio MMM: obras. São Paulo: Galeria Arte Global, 1976.

João Câmara Filho: cenas da vida brasileira 1930/1954. São Paulo: MASP, 1976.

Antonio Manuel: isso é que é alegria do povo: objetos, flans, jornais, filmes. São Paulo: Galeria Arte Global, 1976.

Antônio Henrique Amaral: pintor brasileiro. México: Museo de Arte Moderno, 1976.

Wilma Martins: obras. São Paulo: Galeria Arte Global, 1976.

1977

Inge Roesler. Texturas multi-dimensionáveis: trama, malha, armação. São Paulo: Galeria Arte Global, 1977.

1978

Carnaval: a primazia do visual. Rio de Janeiro: O Globo, 1978.

CAYC Group at the Museum of Rio de Janeiro, Brazil. Rio de Janeiro: MAM, 1978.

Tiziana Bonazzola: pintura com sequência. São Paulo: Galeria Arte Global, 1978.

5º Salão Global de Inverno. Belo Horizonte: Palácio das Artes, 1978.

Mito e magia na arte de Rubem Valentim. Brasília: Fundação Cultural do Distrito Federal, 1978.

1979

Sami Mattar. Rio de Janeiro: Galeria Casablanca, 1979.

1980

Nove escultores. Goiás: Casagrande Galeria de Arte, 1980.

37º Salão Paranaense. Curitiba: Teatro Guaíra, 1980.

1981

Brasil/Cuiabá: pintura cabocla. Rio de Janeiro: MAM, 27 de janeiro a 22 de março de 1981.

Dolino: pinturas. Rio de Janeiro: Galeria Bonino, 1981.

Sérvulo Esmeraldo: esculturas. Rio de Janeiro: Galeria Aktuell, 1981.

1982

Entre a mancha e a figura. Rio de Janeiro, MAM-RJ, 1982.

Felipe Taborda: retratos de pessoas geralmente desconhecidas. Rio de Janeiro: MAM, 1982.

Hamilton Cordeiro. Rio de Janeiro: Galeria Macunaíma, 1982.

Luiz Aquila. São Paulo: Galeria Luisa Strina, 1982.

Miguel dos Santos: esculturas, pinturas, desenhos. São Paulo: Ranulpho Galeria de Arte, 1982.

Universo do futebol: uma reflexão sobre os significados sociológicos e estéticos do futebol no contexto da cultura brasileira. Rio de Janeiro: MAM, 1982.

Wellington Virgolino. São Paulo: Ranulpho Galeria de Arte, sem data [1982].

1983

Antonio Henrique Amaral: caminhos de ontem 1957/1982, trabalho de hoje. São Paulo: Galeria Alberto Bonfiglioli, 1983.

Antonio Poteiro. Porto Alegre: Bolsa de Arte de Porto Alegre, 1983.

Antônio Poteiro: pinturas e cerâmicas. Rio de Janeiro: Galeria Bonino, 1983.

João Câmara: dez casos de amor e uma pintura de João Câmara. Teoria e corpo do pintor secreto. Rio de Janeiro: Fundação Roberto Marinho, 1983.

Moriconi: volumes geométricos. São Paulo: Skultura Galeria de Arte, 1983.

Roberto Magalhães. São Paulo: Galeria Arte Global, 1983.

Rapoport. São Paulo: Ranulpho Galeria de Arte, 1983.

César Romero: *Os sinais do povo*. Salvador: Época Galeria de Arte, 1983.

1984

Neoconcretismo/1959-1961. Rio de Janeiro: Galeria Banerj, 1984.

Angelo de Aquino: paisagens imaginárias, pinturas. Rio de Janeiro: MP2 Arte, 1984.

Coleção Gilberto Chateaubriand: retrato e auto-retrato da arte brasileira. São Paulo: MAM, 1984.

Cybèle Varela: pinturas. Rio de Janeiro: Galeria Bonino, 1984.

Haroldo Barroso: esculturas. Rio de Janeiro: MAM-RJ, 1984.

Ianelli: forma e cor. São Paulo: [s.n.], 1984.

Madeira matéria de arte. Rio de Janeiro: MAM-RJ, 1984.

“Gute nacht herr Baselitz ou Hélio Oiticica onde está você?”. Revista *Módulo*. Edição especial. Catálogo oficial da exposição *Como Vai Você, Geração 80?*. Rio de Janeiro, Escola de Artes Visuais do Parque Lage, jul./ago. 1984.

Paulo Roberto Leal: pinturas. São Paulo: Galeria de Arte São Paulo, 1984.

Grupo Frente 1954-1956. I Exposição Nacional de Arte Abstrata. Rio de Janeiro: Hotel Quitandinha, 1953/ Galeria Banerj, 1984.

Iberê Camargo: ano 70. Porto Alegre: Margs, 1984.

Emil Forman, retrospectiva (Curadoria de Antonio Manuel). Rio de Janeiro: Funarte, 1984.

VI Mostra de gravura Cidade de Curitiba. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1984.

Ramírez Villamizar, Bogotá: Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1984.

1985

Axl Leskoschek e seus alunos: Brasil, 1940-1948. Rio de Janeiro: Galeria Banerj, 1985.

Axl Leskoschek e seus alunos: Brasil/1940-1948. São Paulo: MAM, 1985.

Carlos Martins. São Paulo: Galeria Luisa Strina, 1985.

Luiz Aquila por toda a cidade. Rio de Janeiro: Galeria Paulo Klabin, 1985.

Luiz Aquila: pinturas. São Paulo: Galeria de Arte São Paulo, 1985.

Opinião 65. Ciclo de exposições sobre arte no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Galeria Banerj, 1985.

Viva Bruno Giorgi. Rio de Janeiro: Rio Design Center, 1985.

Melinda Garcia: esculturas. Rio de Janeiro: Espaço BNDES, 1985.

Sante Scaldasferri. Ainda as fraquezas do caráter humano e as vulgaridades. Salvador: Museu de Arte da Bahia, 1985.

1986

A nova flor de abacate / Os dissidentes: Grupo Guignard. Rio de Janeiro: Galeria Banerj, 1986.

Alexandre da Costa: puro gesto. Rio de Janeiro: Petite Galerie, 1986.

Aluísio Carvão. São Paulo: Galeria de Arte São Paulo, 1986.

Antonio Herique Amaral: obra em processo, 1956-1986 (curadoria de Pieter Th. Tjabbets). São Paulo: MAM, 1986.

Ascânio MMM. Rio de Janeiro: Petite Galerie, 1986.

Caminhos do desenho brasileiro. Porto Alegre: MARGS, 1986.

Claudio Tozzi. São Paulo: Montesanti Galleria, 1986.
Depoimentos de uma geração 69/70. Rio de Janeiro: Galeria Banerj, 1986.
Farnese de Andrade: objetos e esculturas. Rio de Janeiro: AM Niemeyer Artinteriores, 1986.
Glauco Rodrigues. São Paulo: Galeria de Arte São Paulo, 1986.
Roberto Lúcio: re-inventos de botânico. Rio de Janeiro: Realidade Galeria de Arte, 1986.
Rubens Gerchman. São Paulo: Montesanti Galleria, 1986.
Stultifera Navis : desenhos de Ester Grinspum. São Paulo: Paulo Figueiredo Galeria de Arte, 1986.
Tempos de guerra: Hotel Internacional/Pensão Mauá. Rio de Janeiro: Galeria Banerj, 1986.
Takashi Fukushima: céus de terras, outras visões de paisagens. Rio de Janeiro: Realidade Galeria de Arte, 1986.
Sombrasolidas. Rio de Janeiro: Petite Gelerie, 1986.
Jesuino Leite Ribeiro. São Paulo: Galeria Seta, 1986.
César Romero: faixas emblemáticas. Salvador: Época Galeria de Arte, 1986.
I Mostra Christian Dior de Arte Contemporânea: pinturas (Curadoria Casimiro Xavier de Mendonça, Frederico Moraes, Marc Berkowitz). Rio de Janeiro: Paço Imperial, 1986.
Caminhos do desenho brasileiro (Curadoria Evelyn Berg Ioschpe). Porto Alegre: Margs, 1986.

1987

Antonio Bandeira/Bernard Quentin. São Paulo: Paulo Figueiredo Galeria de Arte/ Rio de Janeiro: Galeria Bonino, 1987.
Carlos Bracher: o Rio, de mim. Rio de Janeiro: Galeria Bonino, 1987.
Dnar Rocha: óleos. Rio de Janeiro: Cláudio Gil Studio de Arte, 1987.
Fernando Pacheco: óleos. Rio de Janeiro: Cláudio Gil Studio de Arte, 1987.
Humberto Espíndola: 20 anos de bovinocultura. Campo Grande: Fundação de Cultura de Mato Grosso do Sul, 1987.
Inimá de Paula. Rio de Janeiro: Léo Christiano Ed., 1987.
Tomie Ohtake. Rio de Janeiro: Thomas Cohn Arte Contemporânea, 1987.
Rio de Janeiro: *Galeria de Arte Centro Empresarial do Rio*, 1987.
Wanda Pimentel: pinturas e esculturas. Rio de Janeiro: Galeria Saramenha, 1987.
Thomaz. Pinturas. Buenos Aires: Museo Municipal de Artes Plásticas Eduardo Sívori, 1987.
Missões 300 anos: a visão do artista. Porto Alegre: Iochpe, 1987.

1988

João Câmara. Berlim: Saatchi Kunsthal, 1988.
Mauricio Bentes. Porto Alegre: Arte e fato, 1988.
Brazil Projects. Nova York: MoMA P.S.1, 1988.
Rio de Janeiro: *Galeria de Arte Centro Empresarial do Rio*, 1988.
VIII Mostra de Gravura Cidade de Curitiba: 10 anos. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1988.
Ione Saldanha: 45 anos de pintura. Rio de Janeiro: AMI Galeria de Arte, 1988.

1989

A reconstrução do universo segundo Arthur Bispo do Rosario: registro de minha passagem pela Terra. Rio de Janeiro: Escola de Artes visuais do Parque Lage, 1989.
Antonio H. Amaral: recent paintings. Coral Gables: Elite Fine Art, 1989.
Rio de Janeiro: *Galeria de Arte Centro Empresarial do Rio*, 1989.
Gravura brasileira: quatro temas (Curadoria Nelson Augusto) Rio de Janeiro: Escola de Artes Visuais do Parque Lage, 1989.

1990

Figurativismo/abstracionismo: o vermelho na pintura brasileira. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1990.
Evandro Carneiro: esculturas. Rio de Janeiro: Galeria de Arte Ipanema, 1990.
Júlio Pomar. Pomar Brasil. Lisboa, Fundação Calouste Gulbekian, 1990.
Jackson Ribeiro. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura, 1990.
César Romero: enigmas e permutações: (da série faixas emblemáticas). [s.n.], 1990.
Arthur Bispo do Rosario: registros de minha passagem pela terra. São Paulo: MAC-USP, 1990.
Schwanke. Rio de Janeiro: Escola de Artes Visuais do Parque Lage, 1990.
5º Prêmio Museu da Casa Brasileira para Design. São Paulo: Museu da Casa Brasileira, 1990.

1991

Felícia Leirner: a arte como missão. Campos do Jordão: Museu Felícia Leirner, 1991.
Lasar Segall e o Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: MAM-RJ, 1991.
BR 80 - Pintura Brasil década 80. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1991.

1992

Eduardo Eloy: pinturas. Rio de Janeiro: CCBB, 1992.
Guignard, paixão cotidiana. Belo Horizonte: Itaugaleria, 1992.
Amador Perez: desenhos e reflexão. Rio de Janeiro: CCBB, 1992.
Loris Machado. Rio de Janeiro: Centro Cultural Cândido Mendes, 1992.
Luiz Norões: litografias. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 1992.

1993

As pinturas de Luiz Aquila. São Paulo: Dan Galeria, 1993.
Iberê Camargo. Retrospectiva de gravuras: séries: carretéis, manequins, ciclistas, as idiotas (1960-1990). Ribeirão Preto : Museu de Arte de Ribeirão Preto, 1993.
VII Salão de Artes Plásticas do Mato Grosso do Sul. Campo Grande: Museu de Arte Contemporânea de MS (MARCO), 1993.
Tiradentes. Comissão do Bicentenário de Tiradentes, 1993.
7 Artistas contemporâneos. (Curadoria Agnaldo Farias, Fernando Cocchiarale, Frederico Moraes, Sônia Salszein e Maria Eugênia Saturni). São Paulo: Itaugaleria / Campinas: Itaú Cultural, 1993.
Zaluar. Retrospectiva. Rio de Janeiro: CCBB, 1993.
Loris Machado. Brasília: Museu de Arte de Brasília, 1993.
VII Salão de Artes Plásticas: Mato Grosso do Sul. Campo Grande: Marco, 1993.

Arthur Bispo do Rosário: o inventário do universo. Rio de Janeiro: MAM, 1993.

1994

Fani Bracher. Rio de Janeiro: Salamandra, 1994.

Hildebrando de Castro. São Paulo: Galeria Camargo Vilaça, 1994.

Mario Margutti: esculturas. Rio de Janeiro: MAM-RJ, 1994.

Monica Barki: pinturas recentes. São Paulo, Galeria Nara Roesler, 1994.

Rubem Valentim: Construção e símbolo. Rio de Janeiro: CCBB, 1994.

Willys de Castro : obras de 1954-1961. São Paulo: Sylvio Nery da Fonseca Escritório de Arte, 1994.

Objeto, abjeto. Campinas: Itaú Cultural, 1994.

Wanda Pimentel: pinturas. Rio de Janeiro: CCBB, 1994.

Sólido insólito. Vitória: Galeria de Arte e Pesquisa/UFES, 1994.

Denize Torbes: Desenhos e pinturas. Rio de Janeiro: CCBB, 1994.

1995

Rosana Palazyan. Rio de Janeiro: MAM, 1995.

O mundo mágico de Marcelo Grassmann. São Paulo: Galeria Arte Aplicada, 1995.

Romance figurado. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 1995.

Mônica Sartori, Isaura Pena, Mário Azevedo. Rio de Janeiro: Paço Imperial, 1995.

Gilvan Samico. Obras de 1980-1994. São Paulo: Sylvio Nery da Fonseca Escritório de Arte, 1995.

Luís Sacilotto, obras selecionadas. São Paulo: Silvio Nery da Fonseca, 1995.

1996

Gil Vicente: pinturas. Recife: Galeria Futuro 25, 1996.

Gianguido Bonafanti. Rio de Janeiro: MAM, 1996.

Formas da memória. (Curadoria Claudio Telles). Rio de Janeiro: MAM, 1996.

Fani e Carlos Bracher: duas vezes Minas. Rio de Janeiro, CCBB, 1996.

Anna Letycia. Gravuras 1955-1996. Rio de Janeiro: Paço Imperial, 1996.

Sônia Paiva: a boneca e a louca. Rio de Janeiro: CCBB, 1996.

Clécio Penedo: desenhos (Curadoria Mônica Xexéo). Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 1996.

Seis artistas atemporais. São Paulo: Múltipla de Arte, 1996.

Zaluar: pinturas/fotografias. Niterói: Galeria de Arte da UFF, 1996.

1997

Antonio Henrique Amaral: obra em processo. São Paulo: DBA, 1997.

Exposição do acervo da Caixa. São Paulo, 1997.

Gonçalo Ivo. Rio de Janeiro: Salamandra, 1997.

“Reescrevendo a história da arte latino-americana”. In: CATÁLOGO da primeira Bienal de Artes Visuais do Mercosul. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul (FBAVM), 1997.

Samico: 40 anos de gravura. Rio de Janeiro: CCBB, 1997.

Uibiratã Braga (Curadoria Justo Werlang). Rio de Janeiro: CCBB, 1997.

Acervo Caixa. Brasília: Caixa Cultural, 1997.

Arcangelo Ianelli. A trajetória de um artista. Santos: Fundação Pinacoteca Benedito Calixto, 1997.

Anna Letycia. *Gravuras*. Passo Fundo: MAVRS, 1997.

1998

Luiz Aquila: *onze pinturas*. Rio de Janeiro, Paço Imperial/ São Paulo, Galeria Nara Roesler, 1998.

Rosana Palazyan. São Paulo: Galeria Thomas Cohn, 1998.

Denize Torbes. *Face tribal: pinturas e cerâmicas*. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 1998.

1999

Acervo Caixa. Brasília: Caixa Cultural, 1999.

Cotidiano/arte: consumo. São Paulo: Itaú Cultural, 1999.

Cotidiano/arte: técnica. São Paulo: Itaú Cultural, 1999.

Milton Dacosta, Maria Leontina: *um diálogo*. CCBB, 1999.

Picasso: *anos de guerra 1937-1945*. São Paulo: MASP, 1999.

Abraham Palatnik. Niterói e São Paulo: Itaú Cultural, 1999.

Julia Peregrino, *um diálogo*. Rio de Janeiro: CCBB, 1999.

Flávio-Shiró. São Paulo: Galeria Nara Roesler, 1999.

Takashi Fukushima: *tempos flutuantes* (Curadoria Emanuel Araújo). São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1999.

O humanismo lírico de Guignard (Curadoria Jean Boghici). Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 1999.

Claudio Kuperman. Rio de Janeiro: GB Arte, 1999.

Nemer: *aquelelas recentes*. Rio de Janeiro: CCBB, 1999.

Ricardo Ribenboim. *Troca de pele*. São Paulo: Galeria Nara Roesler, 1999.

Espaço ocupado. Curadoria João Magalhães; texto Frederico Moraes; fotografia Luciano Mattos. Rio de Janeiro: Galeria de Arte/UFF, 1999.

2000

Djanira (curadoria Ligia Canongia). Rio de Janeiro: Centro Cultural Light, 2000.

Fernando Lucchesi. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2000.

Frans Krajcberg: *a arte como revolta*. Rio de Janeiro: GB-Arte, 2000.

O humanismo lírico de Guignard. São Paulo: MASP, 2000.

Investigações: o trabalho do artista. (Curadoria Arlindo Machado, Frederico Moraes, Lorenzo Mammì, Márcio Doctors, Paulo Herkenhoff). São Paulo: Itaú Cultural, 2000.

Brasil Europa: encontros no século XX. (Curadoria Marc Pottier). Brasília: Caixa Cultural, 2000.

Bolsa de Arte do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: ago., 2000.

Bolsa de Arte do Rio de Janeiro: Coleção Samuel Melamud. Rio de Janeiro: 2000.

Gilvan Samico. *Criação, homem e mulher*. São Paulo: Itaú Cultural, 2000.

Abraham Palatnik. São Paulo: Galeria Nara Roesler, 2000.

Roma D. Alvarenga Tebyriça. *Serial: pinturas recentes*. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 2000.

2001

Jorge de Lima. *Criaturas*. Rio de Janeiro: Soraia Cals, 2001.

Maria do Carmo Secco: *Duas*. Rio de Janeiro: CCBB, 2001.

Do corpo à terra: um marco radical na arte brasileira. Belo Horizonte: Itaú Cultural, 2001.

Paulo Pedro Leal: pintor espiritual. Rio de Janeiro: Galeria Jean Boghici, 2001.

Tomie Ohtake. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2001.

2002

Rumos Artes Visuais, 2001-2003: vertentes da produção contemporânea. São Paulo: Itaú Cultural, 2002.

Ianelli. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2002.

Rozana Palazyan. Rio de Janeiro: CCBB, 2002.

Humberto Espíndola. Bovinocultura. Cuiabá: UFMT, 2002.

Claudio Tozzi: 22 pinturas e 3 objetos de 1963 a 2002. São Paulo: Ricardo Camargo Galeria, 2002.

2003

Roberto Burle-Marx, pintor. Rio de Janeiro: Soraia Cals, 2003.

Aldir, obsessão pela cor. São Paulo: D&Z, 2003.

Flávio-Shiró. São Paulo: Galeria Nara Roesler, 2003.

Aldir Mendes de Souza: 40 anos de pintura: 1962-2002. São Paulo: Escritório Brasileiro de Artes, 2003.

2004

O lugar do sonho: Rozana Palazyan. São Paulo: CCBB, 2004.

Abraham Palatnik. São Paulo: Galeria Nara Roesler, 2004.

Paisagens cariocas. Rio de Janeiro: Lana Botelho Artes Visuais, 2004

2005

Cildo Meireles: algum desenho. Rio de Janeiro: CCBB, 2005.

2006

Thomaz Ianelli: de muros e de nuvens. Rio de Janeiro: Soraia Cals, 2006.

2007

Marcos Coelho Benjamin. Curitiba: Simões de Assis Galeria de Arte, 2007.

Gastão Worms: um solitário da pintura. Rio de Janeiro: Soraia Cals, 2007.

Neovanguardas (Curadoria Marconi Drummond). Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2007.

2008

Franz Weissmann. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2008.

2010

Wanda Pimentel. Niterói: MAC Niterói, 2010.

Brasil Europa: Encontros no século XX. Brasília: Caixa Cultural, 2000.

2011

O universo gráfico de Glauco Rodrigues. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2011.

Sérvulo Esmeraldo. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2011.

2012

Aberto fechado: caixa e livro na arte brasileira (Curadoria de Guy Brett). São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2012.

Abraham Palatnik. São Paulo: Galeria Nara Roesler, 2012.

Catálogos da casa de leilões Soraia Cals Escritório de Arte com textos de Frederico Moraes

Pequena história de uma coleção, Amália e Marcos Lomacinsky, maio de 2002

Coletânea de textos: *Sobre o desenho; Anos 60: a explosão criativa; Vertente construtiva; Informalismo: a contribuição japonesa; Tempos de Guerra, tempos de arte; Impressionismo no Brasil*, maio de 2002

Sobre gêneros e temas, novembro de 2002

A caricatura, novembro de 2002

O colecionismo no sistema da arte, maio de 2003

Para que serve a arte?, outubro de 2003

No ateliê do artista: os mecanismos de criação - 1, maio de 2004

No ateliê do artista: os mecanismos de criação - 2, agosto de 2004

Sobre a crítica de arte, outubro de 2004

Arte brasileira: grupos e gerações, abril de 2005

Arte brasileira: manifestos e polêmicas 1, agosto de 2005

Arte brasileira: manifestos e polêmicas 2, outubro de 2005

Série *Pequena história da arte moderna e contemporânea*, com cinco volumes: *O campo figurativo*, maio de 2006; *O campo abstrato*, novembro de 2006; *Do objeto ao conceito*, março de 2007; *Década de 1980: de volta à pintura*, março de 2007; *Anos 1990-2000*, julho de 2007.

Gastão Worms: um solitário da pintura, julho de 2007.

Colar, acumular, soletrar, setembro de 2007.

Fotografia como arte, arte como fotografia, novembro de 2007.

Série *Arte brasileira, cortes e recortes*. São 8 volumes, publicados entre agosto de 2008 a novembro de 2010, e que abarcam desde a chegada da Missão Francesa, em 1816, até o ano de 1998: *Primeira parte (1816-1912)*, agosto de 2008; *Segunda parte (1912-1936)*, abril de 2009; *Terceira parte (1937-1951)*, agosto de 2009; *Quarta parte (1952-1964)*, novembro de 2009; *Quinta parte (1965-1973)*, março de 2010; *Sexta parte (1974-1981)*, maio de 2010; *Sétima parte (1981-1988)*, julho de 2010; *Oitava parte (1989-1998)*, novembro de 2010.

Ateliê Bonadei, novembro de 2010.

Conversando com Soraia e Evandro sobre leilões, maio de 2011.

Leilões e história da arte - 1, julho de 2011.

Leilões e história da arte - 2, outubro de 2011.

Leilões e história da arte - 3, novembro de 2011.

Entrevistas, março de 2012.

Emeric Marcier, “A pintura em busca da paisagem essencial”, maio de 2012.

Anna Maria Niemeyer: ética e paixão no mercado de arte, outubro de 2012.

Sobre a importância da arte para os homens e as nações, dezembro de 2012.

Artigos em periódicos

O Estado de Minas, Belo Horizonte

1962

“Revisão do método crítico”, 25/10/1962

“O desenho industrial e a realidade brasileira”, 30/10/1962

“Luiz Aquila, o herói de sua geração”, 10/1/1998

1964

“Remédio para úlcera (conto premiado em concurso da prefeitura de Belo Horizonte)”, 19/01/1964

“Entre Marx e Maomé, uma revolução na Argélia (3º encontro mundial de jornalistas em Argel)”, 26/01/1964

“Tunísia: uma cultura à procura de definição”, 09/02/1964

“Líbano, oásis na miséria e turismo mais caro do mundo”, 08/03/1964

“A pintura é uma aventura metafísica”, 05/07/1964

“Por falta de dinheiro, patrimônio histórico e artístico do Brasil ameaça desaparecer”, 09/08/1964

“Jair Afonso: engenho e persistência a serviço da restauração artística”, 20/09/1964

“Pintar é também uma forma de ser rebelde”, 27/09/1964

“Teatro é objeto de Faber”, 01/11/1964

1965

“Sabará: quatro anos de trabalho recuperam tesouro perdido”, 24/01/1965

“Aventura e mistério numa igreja que ressurge no tempo (reconquista de uma obra de arte)”, 07/02/1965

“Vida, glória e morte do centro de estudos cinematográficos”, 14/02/1965

“A arte é o melhor veículo de expressão da fé”, 21/02/1965

“O crítico de arte (coluna)”, 07/03/1965

“Ao pé de Itabirito, um pintor em luta contra a pintura (Franz Krajcberg - grande prêmio de Veneza)”, 14/03/1965

“Pintor já nasce feito: o necessário é trabalhar”, 21/03/1965

“O artista nas vizinhanças do primitivo (escultura)”, 09/05/1965

“Senhoras e senhores, eis Murilo Rubião, um que acredita na fantasia da vida”, 16/05/1965

“Na cidade, um fantástico cinema: ciclo do cinema fantástico (festival cinema)”, 23/05/1965

“Desenhos na mesa do bar: a dura hora da verdade (gravuras, desenhos)”, 30/05/1965

“A vida é gratuita, a literatura, não”, 01/08/1965

“O mercado da arte: suas fraquezas e suas possibilidades”, 08/08/1965

“Afonso Romano, ou a véspera de uma viagem assim como de um livro (poesia)”, 15/08/1965

“Desenho industrial. Uma tentativa de explicação”, 22/08/1965

“Breve introdução ao ciclo do ouro. Glória e decadência”, 29/08/1965

“Dias de iluminarias e folguedos, o apogeu do ciclo do ouro”, 05/09/1965

“Mineiro, mineirinho, que a ilusão do ouro pega, mata e come”, 12/09/1965
“A rua do ouro: uma fila de casas como se fosse cenário de teatro”, 03/10/1965
“No avarandado da cidade do ouro, surge a casa mineira”, 10/10/1965
“De suas amenas varandas, de suas janelas elegantes, a cidade do ouro olha a vida”, 17/10/1965
“Entre o ouro e as montanhas, surge o estranho povo das gerais”, 24/10/1965
“A arcádia revolucionária das gerais: ouro e independência”, 05/12/1965
“O ouro e a arte: introdução necessária ao barroco”, 12/12/1965
“O barroco mineiro e a arte do ouro”, 19/12/1965

Diário de Notícias, Rio de Janeiro

1966

“Rio e a vanguarda Brasileira”, 01/09/1966.
“O que ocorre nas galerias”, 04/09/1966.
“Brasileiros em Córdoba. Regina Válder Premiada”, 05/09/1966.
“A Opinião Brasileira de 66”, 08/09/1966.
“Digestiva e de Fácil Consumo”, 11/09/1966.
“Mário Cravo na Bonino. Em Outubro Salão do DF”, 13/09/1966.
“As apropriações de Oiticica”, 15/9/1966.
“Contra-Objetos. Arte Antídoto”, 17/09/1966.
“A melhor exposição é a de Teresa Nazar: Goeldi”, 18/09/1966.
“A solidão social em Gerchman”, 20/09/1966.
“Salão de Brasília em Outubro. Bienal da Bahia Confirmada”, 21/09/1966.
“Roteiro da semana: Destaques com Darel, Bonomi, Corneille e OP. 66”, 27/09/1966.
“Nôvo incentivo a artistas jovens”, 28/09/1966.
“A vez de Minas: 5 mil em prêmios no Salão Mineiro”, 29/9/1966.
“O que iremos ver ainda em 66”, 30/09/1966.
“Iberê entre a Vanguarda e o Tema”, 02/10/1966.
“Prêmio Lúcia Meira de desenho industrial”, 04/10/1966.
“Fayga: não há gravura brasileira”, 5/10/1966.
“DN” Entrevista André Breton: Está contra Dali e Elluard”, 06/10/1966.
“Leilão da solidariedade é amor doado em côr, espaço e matéria”, 08/10/1966.
“Glauro: A arte deve comunicar, durar pouco e ser reproduzida”, 12/10/1966.
Importância do cubismo em gráfico sobre arte moderna, 13/10/1966
“Brasileiros na Bienal de Córdoba podem ganhar no debate Pop e Op”, 14/10/1966.
“Objetos achados’ e anjos atômicos de Farnese”, 18/10/1966.
“Breton mergulha no escafandro de automatismo e busca o irracional”, 19/10/1966.
“Museus brasileiros em crise”, 20/10/1966.
“Sam Hunter elogia pop brasileira”, 21/10/1966.
“Claras arquiteturas de Antanho; organicidade atual em Weissmann”, 25/10/1966.
“Arte do partícipio presente na virtualidade do atelier”, 02/11/1966.
“Brasília dá prêmios a Bonomi, Gastão, Farnese e a Pasqualini”, 04/11/1966.
“Renato Landin, hoje na G-4, quer construir uma linguagem visual”, 18/11/1966.
“Dada, um mal da época”, 25/11/1966.
“Dada, um grito de guerra”, 30/11/1966.
“O artista e a máquina, Lazzarini na Morada”, 02/12/1966.

“Cursos, Revistas e Exposições”, 06/12/1966.
 “As superfícies vivas de Marília Gianetti”, 07/12/1966.
 “PG compra Caixas a Cr\$ 500 Mil”, 13/12/1966.
 “A institucionalização da Vanguarda Brasileira”, 14/12/1966.
 “A caixificação da vanguarda”, 15/12/1966.
 “Bienal da Bahia: previsões”, 20/12/1966.
 “Proposta 66: Existe ou não vanguarda no Brasil?”, 21/12/1966.
 “Desenhos de Vergara: o medo e a solidão do homem moderno”, 22/12/1966.
 “A crítica, o museu e o mercado de arte”, 23/12/1966.
 “EE. UU. / 66: Novo centro da arte internacional”, 24/12/1966.
 “Congresso da AICA: a profissão da crítica”, 25/12/1966.
 “Arte em Juiz de Fora, tópicos e exposições”, 27/12/1966.
 “Criação e julgamento”, 28/12/1966.
 “Ligia Clark teve grande prêmio na Bienal Baiana”, 29/12/1966.

1967

“Erros e acertos do júri na Bienal da Bahia”, 03/01/1967.
 “Valentim e os diluidores popistas: sou contra”, 4/1/1967.
 “Melhores de 66: Mirante das artes”, 5/1/1967.
 “Melhores de 66. Mirante das artes”, 06/01/1967.
 “Nostalgia de uma civilização negra na obra de Valentin”, 06/01/1967.
 “Krajcberg: das antigravuras e das raízes à reinvenção da flor”, 07/01/1967.
 “Vanguarda em manifesto e exposição”, 13/01/1967.
 “Início de temporada: o que veremos”, 14/01/1967.
 “Introdução à obra de Lygia Clark”, 15/01/1967.
 “A morte do plano e o bicho”, 17/01/1967.
 “Caminhando, o instante, o ato”, 18/01/1967.
 “A realidade dos artistas”, 19/01/1967.
 “Uma única realidade: o quadro”, 20/01/1967.
 “Do ‘happening’ à indústria”, 29/01/1967.
 “Antônio Dias em Paris e Rotterdam”, 31/01/1967.
 “Pop: arte quente ou fria”, 01/02/1967.
 “Como colecionar obras de arte”, 02/02/1967.
 “Resumo, ESDI e pintura jovem”, 03/02/1967.
 “Giro e G-4: o que veremos em 67”, 04/02/1967.
 “Salões não devolvem quadros”, 10/02/1967.
 “O que é arte?”, 11/02/1967.
 “Os melhores de 66 em exposição”, 14/02/1967.
 “As árvores crescem, os peixes nadam, por que explicar a arte?”, 15/02/1967.
 “Como compreender a arte e sua história”, 17/02/1967.
 “Os novos objetos de Ivan Serpa”, 19/02/1967.
 “Brasileiros em Israel”, 21/02/1967.
 “Impressionismo é a Luz-liberdade”, 24/02/1967.
 “‘Art Nouveau’: Ressurgência Barroco-Romântica em 1900”, 01/03/1967.
 “Revisão de Vicente Rêgo Monteiro”, 07/03/1967.
 “Nova objetividade e em abril no MAM”, 15/03/1967.
 “Três exposições”, 16/03/1967.
 “A exaltação da cor no Fauvismo”, 17/03/1967.

“A nova imagem da arte nos EE.UU.”, 22/03/1967.
 “Novíssimo no IBEU – Desenho Industrial”, 23/03/1967.
 “Salão de Ouro Preto – Exposições”, 24/03/1967.
 “Revistas, suplementos, livros”, 28/03/1967.
 “Cursos, concursos e exposições”, 29/03/1967.
 “4 artistas brasileiros na Bienal de Tóquio”, 31/03/1967.
 “Dois museus paulistas”, 04/04/1967.
 “Bienal e salões: como concorrer”, 06/04/1967.
 “A arte brasileira na ENBA”, 12/4/1967.
 “ESDI com nova direção”, 13/04/1967.
 “O gosto da crítica em resumo”, 14/04/1967.
 “30º Aniversário do IBEU”, 21/04/1967.
 “Leve um mineiro para casa”, 27/04/1967.
 “Vivo abismado diante do mundo”, 07/05/1967.
 “Brasil na IX Bienal de Tóquio”, 19/5/1967.
 “Brasil na Bienal de Tóquio II”, 23/05/1967.
 “Gravuras e eleições”, 30/05/1967.
 “IX Bienal de São Paulo em números”, 01/06/1976.
 “Festival de Inverno de Ouro Preto”, 02/06/1976.
 “Júri da Bienal de São Paulo. Dias em Rotterdam e Paris”, 08/06/1976.
 “Exposições, livros e Bienal”, 09/06/1976.
 “Três exposições no roteiro da semana”, 11/06/1976.
 “A longa vida dos reis”, 17/06/1976.
 “Bienal da Iugoslávia e Bienal de São Paulo”, 22/06/1976.
 “Ofensiva da arte: a OP na Vanguarda”, 23/06/1976.
 “Cortou 80% dos cariocas inscritos na IX Bienal”, 24/6/1967.
 “Ventayol na Bonino”, 27/06/1976.
 “’Invenção’: O belo não existe”, 28/06/1976.
 “Salão de Campinas: Regulamento”, 28/06/1976.
 “Cubismo: Significado e importância – 1”, 30/06/1976.
 “Coletivas dominam semana”, 04/07/1967.
 “Salão aumenta de graça acervo de galeria em BH”, 05/07/1967.
 “Latino-Americanos e Espanhóis na IX Bienal”, 06/07/1967.
 “IX Bienal: aceitos em SP”, 07/07/1967.
 “Gérson e Sérgio no roteiro da semana”, 08/07/1967.
 “O futurismo italiano”, 11/07/1967.
 “A pintura metafísica”, 12/07/1967.
 “Gérson pinta o povo”, 13/07/1967.
 “Gerhard: gravura e vanguarda no PG”, 15/07/1967.
 “Côr e espaço na pintura de Ângelo de Aquino”, 18/07/1967.
 “Ponte e o Cavaleiro Azul”, 18/7/1967.
 “Três importantes exposições”, 19/07/1967.
 “Tópicos & ETC”, 20/07/1967.
 “Claros e escuros em Ouro Preto”, 23/07/1967.
 “Assunto é cavalo”, 25/07/1967.
 “Ambiente I – Arte Integral”, 26/07/1967.
 “Ponte e o cavaleiro azul”, 28/07/1967.
 “Dois extremos do expressionismo”, 29/07/1967.

“Valentim e as exposições da semana”, 01/08/1967.
 “Arte Moderna na Paraíba”, 02/08/1967.
 “Dacosta volta à Terra e pinta a vida e a mulher”, 03/08/1967.
 “Anotações sobre Milton Dacosta”, 04/08/1967.
 “Pequeno quadro e exposições”, 05/08/1967.
 “Dois brasileiros no prêmio Internacional de Biela”, 08/08/1967.
 “Seis exposições no roteiro da semana”, 09/08/1967.
 “A vida redonda de Tarcísio”, 10/08/1967.
 “Várias notícias de Minas”, 11/08/1967.
 “Os etc. De Dileny Campos”, 22/08/1967.
 “Por enquanto, o rosto”, 15/08/1967.
 “No roteiro da semana: os ‘ETC.’ De Dileny”, 16/08/1967.
 “Sugestões dos críticos para a Pré-Bienal de 68”, 17/08/1967.
 “José Lima: côr e Relêvo”, 18/08/1967.
 “Nôvo Salão de Arte no Ceará”, 19/08/1967.
 “O que acontece em 67”, 20/08/1967.
 “Da análise à síntese nos conversíveis de Gastão”, 22/08/1967.
 “Scorzelli, arquitetura e museus”, 23/08/1967.
 “Zanini fala sobre a jovem arte contemporânea do MAC”, 24/08/1967.
 “Endereços de hoje, tópicos”, 25/08/1967.
 “No roteiro da semana, melhor é Gerchman”, 16/08/1967.
 “Bartholo, Roitman e Córdula”, 27/08/1967.
 “Arte atual na Inglaterra”, 29/08/1967.
 “Como atua um júri de Bienal”, 30/08/1967.
 “O cotidiano e o brutalismo na gravura de Ana Maiolino”, 31/08/1967.
 “Mariconi comanda I FEMSU na Petite”, 01/09/1967.
 “10 histórias imorais”, 02/09/1967.
 “Coletiva e tópicos”, 03/09/1967.
 “Carta de Minas – 1”, 05/09/1967.
 “Carta de Minas – 2”, 06/09/1967.
 “Carta de Minas – 3”, 08/09/1967.
 “O rosto, o sangue e a obra”, 09/09/1967.
 “Carta de Minas – Final”, 10/09/1967.
 “A espontaneidade do primeiro gesto”, 12/09/1967.
 “Arte não ilustra, é construção”, 13/09/1967.
 “Reflexões sobre arte e a crítica de arte”, 14/9/1967.
 “Nesta semana o Brasil e o Mundo na IX Bienal de SP”, 16/09/1967.
 “Maneirismo e Dada”, 19/09/1967.
 “Os prêmios de aquisição da IX Bienal”, 20/09/1967.
 “Arte construtiva ganha IX Bienal de São Paulo”, 21/09/1967.
 “As transposições de Samy”, 21/09/1967.
 “Roteiro da Bienal: Como ver o melhor em pouco tempo”, 22/09/1967.
 “Gerchmann na Bienal Paulista”, 22/09/1967.
 “Leilão, Samy e Djanira”, 23/09/1967.
 “Criado o prêmio da crítica”, 26/09/1967.
 “A antropofagia de Ilka Teresa”, 28/09/1967.
 “Júri demissionário”, 29/09/1967.
 “A mulher na Bienal de São Paulo”, 3/10/1967.

“Modernista, antropófago, pré-colombiano”, 04/10/1967.
 “Oitica: a poesia abrigada”, 5/10/1967.
 “A pureza não existe”, 06/10/1967.
 “Márcia e os objetos”, 07/10/1967.
 “Vergara, críticos, restauração”, 08/10/1967.
 “Colonialismo cultural”, 11/10/1967.
 “A oportunidade perdida”, 11/10/1967.
 “Bonomi e a Bienal de Paris”, 13/10/1967.
 “Oito exposições nesta semana”, 15/10/1967.
 “Gaitis no relevo: o banal e o prosaico na vida do homem”, 17/10/1967.
 “O informalismo e as palavras de César”, 20/10/1967.
 “Os três próximos salões”, 25/10/1967.
 “Panorama da pintura brasileira”, 28/10/1967.
 “Os russos chegam... Com a vanguarda”, 31/10/1967.
 “Roteiro da semana próxima”, 12/11/1967.
 “Notícias de todo o mundo”, 22/11/1967.
 “Salão de Brasília – Coordenação”, 23/11/1967.
 “Pré-Bienal de SP e II Bienal da Bahia”, 01/12/1967.
 “Arte e duração”, 02/12/1967.
 “As exposições da semana”, 06/12/1967.
 “Chile, Venezuela e Nuremberg e Nova Bienal em Portugal”, 08/12/1967.
 “Salão Eso de Artistas jovens”, 12/12/1967.
 “O museu de Campina Grande”, 13/12/1967.
 “Simpósio Nacional de Escultura”, 16/12/1967.
 “Bigorna batida pelo malho dos trópicos”, 17/12/1967.
 “Aceitos no IV Salão de Brasília”, 19/12/1967.
 “Perspectiva de Brasília”, 20/12/1967.
 “Exposições & tópicos”, 21/12/1967.
 “Júris e crítica de Arte”, 22/12/1967.
 “Arte e comportamento. Simpósio de escultura”, 23/12/1967.
 “A escultura brasileira de 22 a 59”, 28/12/1967.
 “A crise da escultura brasileira”, 29/12/1967.
 “Os melhores de 67”, 30/12/1967.

1968

“Ainda o comportamento arcaico”, 03/01/1968.
 “A escultura do comportamento arcaico”, 04/01/1968.
 “Escultura, objeto e participação – 1”, 05/01/1968.
 “Escultura, objeto e participação – 2”, 06/01/1968.
 “O IV Salão de Arte Moderna”, 07/01/1968.
 “Últimas notícias de 67, primeiras de 68”, 09/01/1968.
 “A arte supra-sensorial”, 10/01/1968.
 “Bienal de arte indígena”, 12/01/1968.
 “Depoimento e resposta”, 13/01/1968.
 “Como julgar uma obra de arte: o porco do Leirner”, 14/01/1968.
 “Arte reprimida em São Paulo”, 16/01/1968.
 “Lasar Segall”, 17/01/1968.
 “Desenho industrial: prêmio”, 18/01/1968.

“Salão Nacional de Arte Universitária”, 19/01/1968.
 “Dois prêmios e sua significação”, 20/01/1968.
 “Um surrealista fantástico”, 23/01/1968.
 “Olinda fará Salão de Arte”, 24/01/1968.
 “Prêmio de aquisição da IX Bienal de S. Paulo”, 25/01/1968.
 “Salão de Belo Horizonte – 1”, 27/01/1968.
 “Salão de BH – 2”, 31/1/1968.
 “Inglêsas da Bienal no MAM e autocrítica da crítica”, 28/01/1968.
 “Salão de Belo Horizonte – 2”, 31/01/1968.
 “MAM é o enderêço de hoje”, 01/02/1968.
 “Quinze cursos no MAM”, 02/02/1968.
 “Festival de bandeiras e a oficialização da Vanguarda”, 03/02/1968.
 “Porco e aposentadoria”, 04/02/1968.
 “Depoimento sobre a nova arte mineira”, 08/02/1968.
 “Concurso de cerâmica, Salão Esso e tópicos”, 10/02/1968.
 “Le Parc (luz e movimento) é convite à participação”, 14/02/1968.
 “Crise da Bienal: novo manifesto”, 15/02/1968.
 “Gaiola e opressão”, 17/02/1968.
 “História de arte em curso”, 18/02/1968.
 “IX Bienal no MAM”, 20/02/1968.
 “Fisiocromias de Cruz-Diez”, 22/02/1968.
 “Guinard”, 23/02/1968.
 “Coletiva no IBEU”, 24/02/1968.
 “Aceitos e premiados no II Salão Esso”, 01/03/1968.
 “Visualização do samba”, 02/03/1968.
 “Regulamentada a II Bienal da Bahia”, 05/03/1968.
 “JB/Resumo: nomes indicados”, 06/03/1968.
 “Critérios, depoimentos”, 08/03/1968.
 “Um grito ressoa e vem do sertão”, 09/03/1968.
 “Trajetórias de Raimundo Collares”, 12/03/1968.
 “Um salão limpo, honesto, equilibrado”, 13/03/1968.
 “Assunto é Boi”, 14/03/1968.
 “Exposição, museus, revistas”, 17/03/1968.
 “Gravuras japonesas no MAM”, 19/03/1968.
 “O artista e os ídolos de massa”, 20/03/1968.
 “Hoje no MAM o II Salão Esso”, 21/03/1968.
 “Parisi F. E a fábrica de mitos de massa”, 22/03/1968.
 “Antônio Manoel: ‘Meus desenhos são expressão de uma revolta’”, 23/03/1968.
 “Vergara defende a praça”, 24/03/1968.
 “Célia Shalders: não são populares”, 26/03/1968.
 “Roberto Carlos segundo um artista plástico”, 27/03/1968.
 “A arte não é instrumento de comunicação de massas”, 28/03/1968.
 “Samy: ‘Devo consumir também os enlatados do século XX’”, 29/03/1968.
 “Szpigel inventa a partir do urbano”, 30/03/1968.
 “Pinto para que me amem”, 31/03/1968.
 “Glaucio Rodrigues e seus temas”, 03/04/1968.
 “Gerchman contra a pop colonizadora”, 04/04/1968.
 “A arte como reflexo da realidade”, 05/04/1968.

“Os santos ídolos de Moriconi”, 06/04/1968.
 “Crise estudantil adia exposição”, 09/04/1968.
 “Heróis e anti-heróis de Oitica”, 10/04/1968.
 “Jô Soares pintor”, 11/04/1968.
 “Dileny: a arte brasileira vai bem”, 12/04/1968.
 “Intelectuais a Gama e Silva: ninguém sabe se os presos ainda estão vivos”, 12/4/1968.
 “Hoje no MAM JB/Resumo”, 16/04/1968.
 “Artistas pintam Carolina”, 20/04/1968.
 “Exposições, leilão e prêmio”, 24/04/1968.
 “Não há obra de arte sem alegria”, 27/04/1968.
 “O sucesso da gravura”, 29/04/1968.
 “A estatística da irresponsabilidade”, 30/04/1968.
 “O que está acontecendo”, 01/05/1968.
 “Entre a crise e a construção”, 03/05/1968.
 “Ídolos e equívocos”, 05/05/1968.
 “Carta, Di Cavalcânti”, 07/05/1968.
 “Salão de Brasília”, 08/05/1968.
 “O experimentalismo de Montez Magno”, 09/05/1968.
 “Crise da arte, crise dos salões – 1”, 11/05/1968.
 “Crise da arte, crise dos salões – 2”, 12/05/1968.
 “Crise da arte, crise dos salões – 3”, 14/05/1968.
 “Salões e Bienais: datas”, 15/05/1968.
 “I Encontro de Cultura na GB”, 16/05/1968.
 “O Brasil de Nassau no Museu de Arte Moderna”, 21/05/1968.
 “A pintura no Brasil Holandês”, 21/05/1968.
 “O Salão Nacional e a arte brasileira”, 22/05/1968.
 “Exposições, Bienal, debate”, 23/05/1968.
 “Ione Saldanha, surpreendente”, 01/06/1968.
 “Lutz Reis”, 02/06/1968.
 “Exposições da semana”, 04/06/1968.
 “Evany Fanzeres: ordem e coerência”, 05/06/1968.
 “O mundo descontínuo da colagem”, 06/06/1968.
 “Como conseguir um prêmio”, 07/06/1968.
 “Arte e cultura de estrada”, 08/06/1968.
 “Pintura no Salão Moderno”, 11/06/1968.
 “Azul de Gagarin”, 12/06/1968.
 “DN vai levar arte plástica para o aterro”, 13/6/1968.
 “Arte pública no aterro”, 16/06/1968.
 “Evany, exposições, inaugurações”, 18/06/1968.
 “Pintura no Salão Nacional – 3”, 19/06/1968.
 “O corpo e a paisagem”, 20/06/1968.
 “A chance do Brasil em Veneza”, 22/06/1968.
 “Gomide: o ‘impossível omitido’”, 23/06/1968.
 “Gaiolas e repressão”, 25/06/1968.
 “A paisagem suburbana de Cybele”, 26/06/1968.
 “Desenho no Salão Nacional”, 27/06/1968.
 “Exercício de liberdade”, 28/06/1968.

“Gravura no Salão Nacional”, 29/06/1968.
 “Mais salões, menos leilões”, 30/06/1968.
 “A semana”, 02/07/1968.
 “Israel, os judeus e a arte”, 03/07/1968.
 “Israel, os judeus e a arte”, 4/7/1968.
 “Arte na rua: jogo, rito e participação”, 05/07/1968.
 “No atêrro: diálogo com o público”, 05/07/1968.
 “Gravura de Israel”, 10/07/1968.
 “Como ver, aprender e fazer arte no atêrro”, 11/07/1968.
 “Brasil faz sucesso em Veneza”, 11/07/1968.
 “Tarsila: Não haverá retrospectiva”, 12/07/1968.
 “Cultura ou loucura brasileira”, 13/07/1968.
 “Três gravadores”, 14/07/1968.
 “Artistas populares, arte de Gana”, 15/07/1968.
 “Debate sobre arte contemporânea”, 17/07/1968.
 “A arte estrutural de Júlio Plaza”, 18/07/1968.
 “Formas dinâmicas no espaço”, 19/07/1968.
 “Ione, suave, “, 20/07/1968.
 “A ripa e o bambu”, 21/07/1968.
 “A retirada”, 23/07/1968.
 “Influências e pioneirismo”, 24/07/1968.
 “Endereços de hoje, Tarsila confirmada”, 25/07/1968.
 “Apocalipopótese no atêrro: arte de vanguarda levada ao povo”, 26/07/1968.
 “O ovo: a humanidade nova de Lygia Pape”, 25/7/1968.
 “Poema no atêrro: ato coletivo”, 26/07/1968.
 “O dominó de Mirian Chiaverini”, 27/07/1968.
 “Parangolé de Oiticica: da capa ao urbanismo”, 28/07/1968.
 “Amarelinha, o ensino da arte”, 30/07/1968.
 “Exposições”, 31/07/1968.
 “Arte no atêrro: agora a tarefa é do governo”, 01/08/1968.
 “Os estandartes de Pietrina”, 02/08/1968.
 “Como será a X Bienal de SP”, 03/08/1968.
 “A gravura de Manoel dos Santos”, 06/08/1968.
 “Exposições e feira de arte”, 07/08/1968.
 “Exposições, arte religiosa, museus!”, 08/08/1968.
 “A gravura, novamente”, 09/08/1968.
 “Roteiro da semana”, 10/08/1968.
 “Arte no atêrro, filme e livro”, 13/08/1968.
 “Picasso, Belém, Cícero Dias”, 14/08/1968.
 “Desenho Industrial 68”, 15/08/1968.
 “Meu tipo inesquecível”, 16/08/1968.
 “Meu tipo inesquecível – 2”, 17/08/1968.
 “E a documentação?”, 18/08/1968.
 “Dulce Magno: círculo e espaço”, 21/08/1968.
 “Só notícias”, 22/08/1968.
 “Quem come dada morre dada”, 24/08/1968.
 “Acaso e não coincidências”, 27/08/1968.
 “Formas de Gastão na PG”.

“Arte e povo: aumenta o diálogo”,
 “Salão, prêmio e exposições”, 29/08/1968.
 “Nova exposição de Jackson Ribeiro”, 30/08/1968.
 “A dança dos círculos”, 31/08/1968.
 “Hoje no MAM: I Feira de Arte”, 01/09/1968.
 “Premiados e selecionados em Campinas”, 02/09/1968.
 “A sombra dentro e fora do quadro”, 03/09/1968.
 “II Bienal da Bahia: como será”, 06/09/1968.
 “Galerias de arte?”, 07/09/1968.
 “A arte que o Rio mostra”, 08/09/1968.
 “Roteiro da mediocridade”, 10/09/1968.
 “Retrocesso e equipe”, 11/09/1968.
 “Reminiscências arquetipais’ de Flexor”, 12/09/1968.
 “Salões: continua a inflação”, 13/09/1968.
 “Júri e regulamentos insígnies (de insígnia)”, 17/09/1968.
 “Ivan Serpa: pioneirismo e renovação”, 18/09/1968.
 “A condição humana e o fantástico”, 19/09/1968.
 “O surrealismo de volta”, 25/09/1968.
 “Entidades contra edital do BB”, 27/09/1968.
 “Novos atentados à cultura”, 29/9/1968.
 “O número na pintura de Ivan Serpa”, 30/09/1968.
 “Felix e Sued expõem”, 01/10/1968.
 “Trópico e ordem”, 03/10/1968.
 “Mulheres expõem”, 03/10/1968.
 “Duchamp e a meta linguagem da arte”, 05/10/1968.
 “Os protestos que o momento exige”, 08/10/1968.
 “O tempo vivo de Maria do Carmo Sêcco”, 09/10/1968.
 “Do silêncio à exposição”, 10/10/1968.
 “Leilão e exposições”, 12/10/1968.
 “O homem: futuro e passado”, 15/10/1968.
 “Um pioneiro que não avançou”, 16/10/1968.
 “Atualidade do futurismo”, 18/10/1968.
 “Severini e o Fu-Balla”, 19/10/1968.
 “Salões em Piracicaba e Petrópolis”, 20/10/1968.
 “Abertura em Moscou”, 22/10/1968.
 “Uma nova percepção do mundo”, 23/10/1968.
 “A paisagem sendo vista”, 24/10/1968.
 “Coletiva na PG, Meitner no IBEU”, 25/10/1968.
 “Brasil premiado na Argentina”, 26/10/1968.
 “Antônio Maia: pop mais popular”, 29/10/1968.
 “O que acontece”, 30/10/1968.
 “Premiados em Veneza, vitória e na II JAC”, 31/10/1968.
 “Desenhos, meta-desenhos”, 01/11/1968.
 “Semana movimentada”, 02/11/1968.
 “O desenho industrial no Brasil”, 05/11/1968.
 “As deformações do campo visual”, 06/11/1968.
 “Começou a briga da X Bienal de SP”, 07/11/1968.
 “Três momentos de uma pintora”, 08/11/1968.

“Tendências novas”, 09/11/1968.
 “Duas visões do mundo moderno”, 12/11/1968.
 “Pobre rainha”, 13/11/1968.
 “Roteiros interiores, mosaico”, 14/11/1968.
 “O olhar da crítica de arte”, 15/11/1968.
 “Prêmios do MIS, arte cemiterial”, 18/12/1968.
 “Escola-museu”, 19/12/1968.
 “Hoje II Bienal da Bahia”, 20/12/1968.
 “Exposições aqui e lá fora”, 21/12/1968.
 “Os dois júris da Bienal da Bahia”, 24/12/1968.
 “Bienal da Bahia: premiação – 1”, 25/12/1968.
 “II Bienal da Bahia: premiação – 2”, 27/12/1968.
 “Bienal da Bahia: premiação – 3”, 28/12/1968.
 “Um happening em Minas”, 31/12/1968.

1969

“Os melhores do ano”, 01/01/1969.
 “Supermercado das artes”, 03/01/1969.
 “Os críticos e a criação artística”, 04/01/1969.
 “68: o que aconteceu – 1”, 07/01/1969.
 “68: o que aconteceu – 2”, 08/01/1969.
 “68: o que aconteceu – 3”, 09/01/1969.
 “68: o que aconteceu – 4”, 10/01/1969.
 “68: o que aconteceu – 5”, 11/01/1969.
 “69, verão, primeiras exposições”, 12/01/1969.
 “O salão de Belo Horizonte”, 14/01/1969.
 “‘Bovinocultura’, sociedade do boi”, 15/01/1969.
 “O cartaz suíço”, 16/01/1969.
 “Salão dos transportes”, 17/01/1969.
 “Cultura visual contemporânea”, 18/01/1969.
 “Curso popular de arte no MAM”, 21/01/1969.
 “Arte brasileira no MAM Paulista”, 22/01/1969.
 “O problema do objeto – 1”, 23/01/1969.
 “O problema do objeto – 2”, 24/01/1969.
 “O problema do objeto – 3”, 26/1/1969.
 “Críticas e X Bienal”, 25/01/1969.
 “O problema do objeto – 3”, 26/01/1969.
 “Wanda Pimentel, a palavra”, 28/01/1969.
 “A arte divulgada”, 30/01/1969.
 “Plástica 69”, 31/01/1969.
 “Arquitetura na Holanda, Mineiridade”, 01/02/1969.
 “A imagem desintegrada”, 04/02/1969.
 “Salão de verão – Anotações”, 05/02/1969.
 “Museu e Salão de Vitória”, 06/02/1969.
 “No Mato Grosso e na URSS”, 07/02/1969.
 “Arte na rua”, 08/02/1969.
 “A caixa-surpresa de Serpa”, 12/02/1969.
 “O que acontece”, 14/02/1969.

“Resumo: Regulamento e indicações”, 15/02/1969.
 “Arte e cibernética”, 21/02/1969.
 “Papéis recortados da Polônia”, 22/02/1969.
 “Curso popular de arte”, 23/02/1969.
 “O que acontece”, 25/02/1969.
 “Só notícias”, 26/02/1969.
 “Salão de Ouro Preto”, 27/02/1969.
 “Roberto Magalhães e Xilogravura”, 28/02/1969.
 “O que acontece”, 01/03/1969.
 “O que o MAM mostrará em 69”, 02/03/1969.
 “A vez da gravura”, 04/03/1969.
 “A serigrafia e o futuro da gravura”, 05/03/1969.
 “Cerâmica e transportes”, 06/03/1969.
 “Utilidades domésticas”, 07/03/1969.
 “Darel: não ‘trabalho sob encomenda’”, 08/03/1969.
 “Começou a temporada”, 09/03/1969.
 “O ensino da arte”, 11/03/1969.
 “Um ditador tropicalista em Londres”, 12/03/1969.
 “O cartaz Polonês no MAM”, 13/03/1969.
 “Wanda Pimentel, Desenhistas mineiros”, 14/03/1969.
 “Tapêtes, fotografias, notícias”, 15/03/1969.
 “As exposições da semana”, 16/03/1969.
 “Um nôvo museu”, 18/03/1969.
 “Um nôvo prêmio de gravura”, 19/03/1969.
 “Um pensador preocupado em valorizar o homem”, 20/03/1969.
 “Mondrian em Paris”, 21/03/1969.
 “Um profeta das artes futuras”, 22/03/1969.
 “O que acontece”, 25/03/1969.
 “Exposição e salão nacional”, 26/03/1969.
 “Europa vista por um colecionador”, 27/03/1969.
 “Tarsila do Amaral: todos aguardam”, 28/03/1969.
 “Erika”, 29/03/1969.
 “O Brasil na X Bienal de SP”, 30/03/1969.
 “Waldemar Cordeiro e a arte construtiva”, 01/04/1969.
 “Críticos e X Bienal de São Paulo”, 02/04/1969.
 “A arte é interdisciplinar”, 03/04/1969.
 “Prêmio Ampulheta: calendários”, 04/04/1969.
 “Tarsila, Salão de MAM de São Paulo”, 06/04/1969.
 “Arte: ‘sistema de alarme prévio’”, 08/04/1969.
 “O que acontece”, 09/04/1969.
 “Canibal, caipira, metafísica”, 10/04/1969.
 “Salão Nacional e artistas jovens”, 11/04/1969.
 “Goeldi expõe Espíndola”, 12/04/1969.
 “Humor e filosofia na pintura”, 13/04/1969.
 “Dileny na PG: apontamentos de uma infância”, 16/04/1969.
 “Prêmios e concursos”, 17/04/1969.
 “Salão do artista jovem”, 19/04/1969.
 “Impôsto de Renda ajuda a arte”, 20/04/1969.

“Ingênuos e desorganização”, 22/04/1969.
 “Bananas e criação”, 23/04/1969.
 “Exposições”, 24/04/1969.
 “Exposições”, 25/04/1969.
 “X Bienal de SP: tudo decidido”, 29/04/1969.
 “Ambientes de Gildo Meireles”, 01/05/1969.
 “Congresso de arquitetura”, 03/05/1969.
 “Paris, São Paulo e Rio”, 06/05/1969.
 “Café e cartaz”, 07/05/1969.
 “Vida e arte em equilíbrio”, 08/05/1969.
 “Seleção prévia para Bienal de Paris”, 13/05/1969.
 “Esmaltes, desenhos, gravuras”, 16/05/1969.
 “Toyota, Iazid e Píndaro”, 17/05/1969.
 “Tomoshige Kusuno”, 18/05/1969.
 “Ione premiada no VII Resumo”, 22/05/1969.
 “Exposições da semana”, 23/05/1969.
 “Quadrinhos e arte infantil sobre transportes”, 27/05/1969.
 “Emblemas de Valentim no Espaço”, 28/05/1969.
 “Mostra póstuma de Meitner”, 30/05/1969.
 “Objeto e imaginação”, 06/06/1969.
 “Último bastão da forma pura”, 07/06/1969.
 “3º Festival de Inverno de Ouro Preto”, 12/06/1969.
 “O que há para ver”, 13/06/1969.
 “Brennand e Escola Pernambucana de Pintura”, 14/06/1969.
 “A arte estrutural de Zaluar”, 15/06/1969.
 “Bienal do Cartaz”, 18/06/1969.
 “Eros e arte cinética”, 19/06/1969.
 “Tarsila: anotações para um debate”, 21/06/1969.
 “Aceitos no Salão dos Transportes”, 24/06/1969.
 “Críticos e Salões”, 25/06/1969.
 “Arte Moderna de Portugal no MAM”, 26/06/1969.
 “Geza Heller e Sachiko expõem”, 27/06/1969.
 “Os 70 anos de Henry Moore”, 28/06/1969.
 “Georgette Melhen”, 02/07/1969.
 “Salão da bússola”, 04/07/1969.
 “Demissão”, 06/07/1969.
 “O que acontece na Europa”, 08/07/1969.
 “A dor e a poesia do mundo”, 09/07/1969.
 “Barroco e Campinas”, 10/07/1969.
 “Gropius e a Bauhaus”, 12/07/1969.
 “Contradições da Bauhaus”, 13/07/1969.
 “Ver, ouvir e ler”, 15/07/1969.
 “Bauhaus: arte e técnica”, 16/07/1969.
 “O Barroco na ordem do dia”, 18/7/1969.
 “Via Crucis de Raimundo de Oliveira”, 20/07/1969.
 “O que estudar no segundo semestre”, 29/07/1969.
 “A bússola como tema”, 01/08/1969.
 “Quanto custa a Bienal”, 05/08/1969.

“Arquitetura Brasileira em Paris”, 08/08/1969.
“Do espaço e da Paraíba”, 13/08/1969.
“Salão dos Transportes, cultura de estrada”, 14/08/1969.
“Na estrada: o ônibus e o barranco”, 16/08/1969.
“O tempo na escultura de Yoshimoto”, 20/08/1969.
“Colares: Gigantismo e impasse”, 22/08/1969.
“Arte religiosa”, 27/08/1969.
“Na estrada: ônibus e o barranco”, 16/8/1969.
“Do espaço e da Paraíba”, 13/8/1969.

1970

“A vitalidade brasileira”, 29/01/1970.
“Resumo e vanguarda”, 15/02/1970.
“Nôvo panorama no MAM de São Paulo”, 21/03/1970.
“Arte e liberdade”, 16/02/1970.
“Saturação e desinterêsse”, 30/07/1970.
“Antônio Maia e valores novos”, 31/02/1970.
“Iglésias: arte é revelar o oculto”, 05/08/1970.
“Artistas esquizofrênicos”, 13/08/1970.
“Orgramurbana no MAM”, 22/08/1970.
“Anotações sôbre a crítica de arte – 4”, 27/08/1970.
“Anotações sôbre a crítica de arte – 6”, 29/08/1970.
“Iracema, de flor em flor”, 02/09/1970.
“Guita, de outras terras”, 03/09/19670.
“Um louco admirável”, 04/09/1970.
“Anotações sôbre a crítica de arte – 7”, 09/09/1970.
“Salão e reclamação”, 11/09/1970.
“Krajcberg e o antideestino”, 12/09/1970.
“VI Salão de Campinas: anotações, premiados”, 16/09/1970.
“Basta o título ou a assinatura”, 18/09/1970.
“Memória de paisagem”, 19/09/1970.
“Gerty e Toyota”, 22/09/1970.
“Frases e notícias”, 23/09/1970.
“100 obras-primas de Portinari”, 24/09/1970.
“O desenho humorístico na França - 1”, 26/09/1970.
“O desenho humorístico na França - 2”, 29/09/1970.
“Volpi e a câmara, duas atrações”, 30/09/1970.
“IV JAC: gravura e desenho”, 01/10/1970.
“Desenho industrial 70”, 02/10/1970.
“Pré-Bienal, uma lástima”, 07/10/1970.
“III Salão Universitário”, 08/10/1970.
“Desenho industrial, exposições, revista”, 09/10/1970.
“A radiografia como arte”, 15/10/1970.
“Spiegel e o futebol”, 16/10/1970.
“Urian na Petite Galerie”, 17/10/1970.
“Tapêtes”, 21/10/1970.
“Salão de Belo Horizonte”, 23/10/1970.
“O mundo em volta de Wanda Pimentel”, 24/10/1970.

“Iberê, o artista e o homem”, 28/10/1970.
 “Pintor inglês na Goeldi”, 29/10/1970.
 “Museu de Arte Primitiva”, 30/10/1970.
 “Wanda Pimentel – os objetos”, 31/10/1970.
 “Wanda Pimentel – a casa”, 03/11/1970.
 “O que acontece”, 05/11/1970.
 “Wanda Pimentel – a rua”, 06/11/1970.
 “Presença das mulheres”, 10/11/1970.
 “Existir plenamente”, 12/11/1970.
 “Tapeçaria e contra cultura”, 13/11/1970.
 “O museu e o artista”, 18/11/1970.
 “Douchez e Nicola”, 19/11/1970.
 “II Feira de Arte no MAM”, 20/11/1970.
 “Exposições”, 21/11/1970.
 “Arte conceitual: nomes e exposições”, 25/11/1970.
 “O realismo está vivo”, 26/11/1970.
 “Quadrinhos e artes plásticas”, 27/11/1970.
 “Um nôvo artista, uma nova visão do homem”, 28/11/1970.
 “As notícias”, 01/12/1970.
 “Uma revista de arte brasileira”, 02/12/1970.
 “A arte segundo Read e Jung”, 04/12/1970.
 “O Kitsch é um barato”, 05/12/1970.
 “Kitsch: efeito e mau gosto”, 08/12/1970.
 “Salões clandestinos”, 09/12/1970.
 “Contradições de Portinari”, 11/12/1970.
 “Belo Horizonte: premiados e aceitos”, 12/12/1970.
 “Desenho industrial 70 no MAM”, 15/12/1970.
 “Arte brasileira de hoje”, 16/12/1970.
 “Nise e Rafael”, 17/12/1970.
 “Salões, concursos”, 18/12/1970.
 “Arte no Rio – 1”, 22/12/1970.
 “Arte no Rio – Final”, 24/12/1970.
 “Revisão/70 – os destaques do ano”, 29/12/1970.
 “Cartões de Natal”, 31/12/1970.

1971

“É preciso escolher rápido”, 01/01/1971.
 “Revisão/70 – 2 Mais destaques, muito fiasco”, 05/01/1971.
 “Arte plástica: indiscursível”, 08/01/1971.
 “Atividade/ criatividade”, 12/01/1971.
 “As notícias”, 13/01/1971.
 “O Livro-objeto”, 14/01/1971.
 “Valentim até o fim do mês”, 19/01/1971.
 “Arte religiosa em Angra dos Reis”, 19/01/1971.
 “O museu em questão – 1”, 21/01/1971.
 “O museu em questão – 2”, 22/01/1971.
 “Um domingo de papel”, 23/01/1971.
 “Papel e criatividade”, 26/01/1971.

“Papel: ninho e teatro”, 27/01/1971.
 “Nôvo concurso Formiplac”, 28/01/1971.
 “Arte e respiração”, 29/01/1971.
 “Arte brasileira no Museu Nacional”, 03/02/1971.
 “Histórias da vanguarda no Brasil – anotações/1”, 04/02/1971.
 “Histórias da vanguarda no Brasil – anotações/2”, 06/02/1971.
 “Histórias da vanguarda no Brasil – anotações/3”, 09/02/1971.
 “Histórias da vanguarda no Brasil – anotações/4”, 10/02/1971.
 “Arteonica”, 11/02/1971.
 “Histórias da vanguarda no Brasil – anotações/5”, 12/02/1971.
 “Escolha um curso no MAM”, 16/02/1971.
 “Cursos e Bienais”, 17/02/1971.
 “O crítico pirata”, 19/02/1971.
 “História da vanguarda brasileira – anotações/7”, 20/02/1971.
 “História da vanguarda brasileira – anotações/9”, 27/02/1971.
 “História da vanguarda brasileira – anotações/8”, 02/03/1971.
 “Humor fora de hora”, 03/03/1971.
 “A família paulista perdeu sua sede”, 04/03/1971.
 “A radiografia como arte”, 05/03/1971.
 “O domingo por um fio”, 09/03/1971.
 “Caixas, o corpo. Dali.”, 11/03/1971.
 “Dali: cretinizar as pessoas”, 12/03/1971.
 “Surrealismo, uma festa, uma ética”, 16/03/1971.
 “O corpo é o motor da obra”, 18/03/1971.
 “O corpo em exposição”, 19/03/1971.
 “A arte é a vida mesmo”, 23/03/1971.
 “O que acontece”, 25/03/1971.
 “Arte no Rio”, 27/03/1971.
 “O repórter da criação”, 30/03/1971.
 “A retomada da figura”, 31/03/1971.
 “Museu: objeto e atividade”, 01/04/1971.
 “O museu e a reeducação do homem”, 02/04/1971.
 “Exposição portátil”, 03/04/1971.
 “A arte mineira documentada”, 07/04/1971.
 “Ernani e o retorno da abstração”, 08/04/1971.
 “Boi puxa arte”, 10/04/1971.
 “Auto-retrato no Brasil”, 13/04/1971.
 “Gravura e desenho no terceiro panorama”, 14/04/1971.
 “O que há para ver – Em Paris”, 15/04/1971.
 “Papel: o gesto e a ordem”, 16/04/1971.
 “Um nôvo museu”, 17/04/1971.
 “Arte e trabalho”, 21/04/1971.
 “A criatividade liberada: ‘domingo, terra-a-terra’”, 25/04/1971.
 “Dois polos do consumo de arte”, 10/08/1971.
 “Criatividade e Bienal”, 11/08/1971.
 “Cartazes e exposições”, 12/08/1971.
 “O Salão e o monstro”, 19/08/1971.
 “Salão Nacional e Brasília”, 20/08/1971.

“Bonomi e a xilogravura”, 25/08/1971.
“Luz e movimento”, 31/08/1971.
“130 desenhos de Ivan Serpa no MAM”, 02/09/1971.
“Abrir picadas”, 03/09/1971.
“Crise dos museus”, 10/09/1971.
“Arte, gorda ou magra”, 14/09/1971.
“Okaban: nem contra, nem a favor”, 15/09/1971.
“Inimá de volta ao Rio”, 22/09/1971.
“Notícias sobre a bienal de São Paulo”, 23/09/1971.
“Campinas: a reformulação dos salões de arte”, 25/09/1971.
“O ensino de arte no Brasil”, 09/10/1971.
“Ilustrar ou redesenhar”, 27/11/1971.
“Crítica de arte no Brasil”, 27/11/1971.

1972

“Salões: organização e juris”, 04/02/1972.
“Weissmann ou as agruras da arte-coisa”, 22/02/1972.
“Primeiros resultados”, 04/03/1972.
“Aqui e Alhures”, 07/03/1972.
“O que acontece”, 11/03/1972.
“Guignard e múltiplos”, 23/03/1972.
“XI Dia Mundial do Teatro”, 29/03/1972.
“Máquinas de criar arte”, 30/03/1972.
“Só notícias”, 31/03/1972.
“Semana de 22: roteiro de estudos”, 11/04/1972.
“Exposições”, 12/04/1972.
“Bloosshlusss e Veneza”, 15/04/1972.
“Bonnard e acervo no MAM”, 20/04/1972.
“Arte construtiva”, 21/04/1972.
“A geometria sensual de Omar Rayo”, 25/04/1972.
“Obra de alta temperatura”, 26/04/1972.
“Janela aberta de Bonnard”, 03/05/1972.
“Amor à forma”, 04/05/1972.
“A paisagem vista do alto”, 05/05/1972.
“O que acontece”, 09/05/1972.
“Cursos, cartas, exposições”, 10/05/1972.
“O museu e o artista”, 11/05/1972.
“A semana e Lívio Abramo”, 19/05/1972.
“Quatro exposições”, 24/05/1972.
“Só notícias”, 25/05/1972.
“A paisagem: símbolos e fatos”, 26/05/1972.
“Museus em debate”, 27/05/1972.
“Museus: do ex-voto à informática”, 07/06/1972.
“Museu: criatividade e documentação”, 08/06/1972.
“Museu-laboratório”, 10/06/1972.
“Quatro jovens, dois pólos”, 13/06/1972.
“A geometria na tela e no espaço”, 14/06/1972.
“Roteiros de exposições”, 15/06/1972.

“Artistas fazem selo”, 16/06/1972.
 “Klee no Museu de Arte Moderna”, 17/06/1972.
 “Thereza Brunnet e grupo Seibi”, 21/06/1972.
 “Salões e prêmios”, 22/06/1972.
 “O depoimento de um jovem artista”, 24/06/1972.
 “Uma carta e várias exposições”, 27/06/1972.
 “O corpo como suporte da arte”, 26/06/1972.
 “Artista japonês na Bonino”, 30/06/1972.
 “Artistas japoneses”, 09/07/1972.
 “Os dois endereços de hoje”, 12/07/1972.
 “Cursos sobre arte: escolha um”, 02/08/1972.
 “O nó: prisão ou laço”, 15/08/1972.
 “Arte norte-americana no MAM”, 16/08/1972.
 “Tapêtes, objetos, esculturas”, 17/08/1972.
 “O audiovisual como forma de expressão”, 28/09/1972.
 “A imaginação no poder”, 29/09/1972.
 “A qualidade na luz como na sombra”, 30/09/1972.
 “Jovem arte 72: permutas, debates”, 03/10/1972.
 “Retrospectiva Volpi no MAM”, 11/10/1972.
 “Salão Nacional”, 12/10/1972.
 “Pontual, Aracy e Dionísio”, 13/10/1972.
 “Hoje, Ianelli e Ascânio”, 17/10/1972.
 “Ascânio: indicações para o futuro”, 21/10/1972.
 “A obra é o que se passa dentro de nós”, 25/10/1972.
 “Exposições”, 31/10/1972.
 “Volpi e a arte brasileira”, 07/11/1972.
 “Salões e recursos”, 08/11/1972.
 “Memória da independência”, 09/11/1972.
 “Salão de Belo Horizonte”, 15/11/1972.
 “VII Festival de Teatros de Estudantes”, 18/11/1972.
 “O momento é da escultura”, 21/11/1972.
 “Arquitetura e lazer nos países subdesenvolvidos”, 22/11/1972.
 “Lazer e trabalho”, 23/11/1972.
 “Lazer-criatividade”, 24/11/1972.
 “Lazer e espaço”, 25/11/1972.
 “Teatro infantil adulto no Glória”, 01/12/1972.
 “Verão: cursos e salões”, 14/12/1972.
 “Núcleos de energia visual”, 19/12/1972.
 “Notícias de fim de ano”, 20/12/1972.
 “Contra a estética acrílica”, 21/12/1972.
 “Dois anos depois”, 23/12/1972.
 “Arte popular”, 27/12/1972.
 “A serigrafia criadora”, 28/12/1972.
 “O catálogo, para começar”, 29/12/1972.
 “Arte: percurso do objeto ao corpo”, 30/12/1972.

1973

- “A arte e o homem”, 04/01/1973.
“As exéquias de um salão”, 05/01/1973.
“Exposições, cursos, notícias”, 10/01/1973.
“A veste sagrada da vanguarda”, 13/01/1973.
“Brasília resiste”, 17/01/1973.
“Tarsila: pau-brasil, antropofagia social”, 20/01/1973.
“Nostalgia e interiorização”, 23/01/1973.
“Lixo é arte”, 28/01/1973.
“Sinal aberto para Dacosta”, 30/01/1973.
“Premonição e revolução na arte do aquário”, 04/02/1973.
“O que fazem os museus”, 08/02/1973.
“Apimentada. Sim. Cruel, nunca”, 11/02/1973.
“A Bienal está na pior”, 16/02/1973.
“Valtércio Caldas”, 22/02/1973.
“O que é a realidade?”, 25/02/1973.
“As exposições”, 27/02/1973.
“Decoração monopolizada”, 04/03/1973.
“Roteiro para curtir a cidade”, 04/03/1973.
“Mentira e efeito no Salão”, 08/03/1973.
“O salto do sapo e os perigos da celebridade”, 11/03/1973.
“Indagação sobre a natureza, significado e função da obra de arte, Brasil, 1973”, 13/03/1973.
“A temporada começou”, 16/03/1973.
“Gravura Latino-americana”, 20/03/1973.
“Bienal de São Paulo, fracasso à vista”, 27/03/1973.
“Anna Maiolino: um ponto divaga no universo”, 06/04/1973.
“Picasso: as fases e suas obras-primas”, 10/04/1973.
“Hiper-realismo e coexistência pacífica”, 17/04/1973.
“A difícil digestão”, 19/04/1973.
“Arte é uma paisagem pintada”, 22/04/1973.
“Ivan Serpa: Coerência sem dogmatismo”, 24/04/1973.
“A reportagem de arte”, 26/04/1973.
“Roteiro de exposições”, 29/04/1973.
“Múltiplos: permanecem os equívocos”, 08/05/1973.
“O áudio-visual na ordem do dia”, 24/05/1973.
“As formas enoveladas de Evany Fanzeres”, 27/05/1973.
“Devorar a obra de arte”, 31/05/1973.
“Guignard decorador: ‘Prezadas senhoritas e distintos cavalheiros’”, 03/06/1973.
“A arte por computadores no Brasil”, 05/06/1973.
“O neodecadentismo chegou: Divas, alegorias, lustres”, 07/06/1973.
“A arte na rua e em casa”, 10/06/1973.
“O concretismo revisto”, 29/06/1973.
“MABE: a assinatura garante o investimento”, 01/07/1973.
“Museus: ação cultural”, 08/07/1973.
“Endereços de hoje: Newton e Marília”, 10/07/1973.
“Vanguarda movimenta a semana”, 07/08/1973.
“Bienal e vídeo-filmes”, 02/10/1973.

“A condição do homem em quatro artistas”, 17/10/1973.
“Gerchmann: realismo de ontem, poesia de hoje”, 19/10/1973.
“Novos caminhos de arte construtiva”, 24/10/1973.
“Do objeto, seu envoltório de sonho”, 06/11/1973.

Diário de Minas, Belo Horizonte

“A pintura em Minas Gerais na época colonial”. *Minas Gerais*, Suplemento literário, Belo Horizonte, 1973
“Expressionismo da ação e do tempo”. 15/9/19?? [ano não informado; original em arquivo MAM-RJ]

O Globo, Rio de Janeiro

1975

“Roberto Magalhães: a forma sonha”, 1/4/1975.
“Um ano decisivo”, 2/4/1975.
“José Resende: olhar a paisagem”, 3/4/1975.
“O que acontece”, 4/4/1975.
“Semana movimentada: começou a temporada de 75”, 6/4/1975.
“Valentim: áspero, digno, solitário”, 7/4/1975.
“Leal: o papel do artista”, 8/4/1975.
“Museus, revistas, cursos”, 9/4/1975.
“Zaluar, 30 anos de arte; um quadro e uma aventura”, 10/4/1975.
“Antônio Maia no Sul: Ex-votos e cogumelos”, 11/4/1975.
“Expressionismo de Segall e rituais indígenas de Ramosa”, 13/4/1975.
“Dulce Magno: círculos e procriação da cor”, 14/4/1975.
“Bienal e Salão Nacional”, 17/4/1975.
“Chegando, saindo: mineiros”, 18/4/1975.
“O taco, o toque”, 21/4/1975.
“Arquitetos-artistas”, 22/4/1975.
“Segall: a realidade social”, 23/4/1975.
“Segall: o humanismo brasileiro”, 24/4/1975.
“Em São Paulo e Brasília”, 25/4/1975.
“O artista brasileiro e a América Latina”, 28/4/1975.
“Pastéis hiper-realistas, ‘valente e espaçosa’ pintura”, 4/5/1975.
“Escultura, a vanguarda”, 7/5/1975.
“A pintura como espaço puramente virtual”, 8/5/1975.
“Olly: da roupa-tato às miniaturas tecidas”, 9/5/1975.
“Anna Bella Geiger: ‘Que ufanismo estamos querendo pôr à prova’”, 13/5/1975.
“XXIV Salão de Arte Moderna abre hoje com 108 artistas”, 15/5/1975.
“Serigrafia: dimensão criadora”, 16/5/1975.
“Arte gaúcha no Norte/Nordeste”, 18/5/1975.
“Esculpinturas de Tenreiro: relevos de cor e madeira”, 20/5/1975.
“Ceará: de Bandeira ao Salão de Abril”, 21/5/1975.
“No Ceará, a presença significativa da arte abstrata”, 23/5/1975.

“Sérgio Camargo: ‘A visão do artista é de importância vital: ela pode mudar o mundo’”, 27/5/1975.
 “Morada de espelhos e pássaros”, 28/5/1975.
 “Na Bahia o marasmo”, 3/6/1975.
 “Desenho: alternativa e resistência”, 4/6/1975.
 “A Arte em Pernambuco”, 5/6/1975.
 “Tapeçarias, revista, seminários”, 6/6/1975.
 “Presença da arte norte-americana”, 8/6/1975.
 “Young e Criatividade”, 9/6/1975.
 “Salão Nacional - e o público?”, 10/6/1975.
 “A arte em Pernambuco: o Armorial de Suassuna”, 11/6/1975.
 “Arte Pernambucana: três faces, terceiro espaço”, 12/6/1975.
 “Pau Brasil e logotipos afro-brasileiros”, 15/6/1975.
 “As notícias”, 16/6/1975.
 “O ‘Universalismo Construtivo’ de Torres-Garcia”, 18/6/1975.
 “Maria do Carmo Secco: depois da paisagem a casa”, 18/6/1975.
 “Maurício Salgueiro: esculturas e troféus”, 19/6/1975.
 “Ocultar, revelar: cartas”, 20/6/1975.
 “Semana pobre. Vamos rever as melhores exposições”, 22/6/1975.
 “Visão incompleta da arte francesa atual”, 23/6/1975.
 “Guignard e as noites juninas”, 24/6/1975.
 “Magano: a cor preside”, 25/6/1975.
 “Artes gráficas em destaque”, 29/6/1975.
 “Valentim: ‘teólogo não-verbal’”, 2/7/1975.
 “Decorativismo e monotonia”, 3/7/1975.
 “Restrospecto: resultado pobre. Atualidade: pássaros querem voar”, 7/7/1975.
 “Esculturas Cursos Arqueologia”, 14/7/1975.
 “Paisagens de Mira Schendel”, 15/7/1975.
 “Retrato; a imagem e semelhança”, 17/7/1975.
 “A gravura como forma de conhecimento”, 21/7/1975.
 “O frio e a as notícias de São Paulo”, 23/7/1975.
 “Salve-se o que puder”, 24/7/1975.
 “Obsessões”, 25/7/1975.
 “Cultura indígena no MAM: objetos rituais e desenhos”, 27/7/1975.
 “Os materiais da pintura, ou como pintar sem tinta e pincéis”, 28/7/1975.
 “Temática indígena: um plano diretor”, 29/7/1975.
 “Quatro destaques em onze exposições: reinício de temporada”, 3/8/1975.
 “II Salão de Arte Global, Recife: crise e debate”, 4/8/1975.
 “Arte e objeto”, 5/8/1975.
 “Especialistas do bonito”, 7/8/1975.
 “Ianelli: ‘a arte deve ser mais sentido que compreendida’”, 12/8/1975.
 “Poluição e embalagem”, 14/8/1975.
 “Salões e críticas de arte”, 15/8/1975.
 “Os quadros inviáveis”, 17/8/1975.
 “Henrique Cavalleiro no MNBA. Artes visuais e arte sociológica”, 17/8/1975.
 “A fala do leitor: ‘especialistas do bonito’”, 19/8/1975.
 “Agüero e Blum: exposições Museus e vanguarda: debates Recife: Salão Global”, 24/8/1975.

“O que acontece”, 26/8/1975.
 “Índio: novo modismo?”, 27/8/1975.
 “Cavaleiro: último depoimento”, 29/8/1975.
 “Da vídeo-arte à abertura na Zona Norte”, 31/8/1975.
 “História da Arte”, 2/9/1975.
 “Bienal e Museu de Arte Brasileira”, 3/9/1975.
 “Corpo: cartaz e pintura”, 4/9/1975.
 “Aguero, artista cinético: cor e movimento estão em nós”, 5/9/1975.
 “Aumentar o público e a qualidade das obras: é possível?”, 9/9/1975.
 “Kaminagai: Paris, início do século”, 10/9/1975.
 “Imagem e palavra de Bia Wouk”, 11/9/1975.
 “Considerações em torno da arte conceitual”, 12/9/1975.
 “A gravura como laboratório: elaborar as variadas expressões particulares e coletivas”, 14/9/1975.
 “Carimbos e documentos: o velho e o novo na arte conceitual”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 15/9/1975.
 “Cor e espaço em Weissmann – 1”, 17/9/1975.
 “Cor e espaço em Weissmann – 2”, 19/9/1975.
 “Desenhistas mineiros”, 18/9/1975.
 “Museu e Memória Nacional”, 22/9/1975.
 “Museu denuncia: estão falsificando obras de Antonio Parreiras”, 23/9/1975.
 “Medir os obstáculos”, 24/9/1975.
 “Um concurso sul-americano de pintura escolar”, 25/9/1975.
 “Corpo, imagem e palavra. O ato e a metáfora”, 26/9/1975.
 “A cor existe. É invisível”, 28/9/1975.
 “Desenho e notícias”, 29/9/1975.
 “Mário Cravo em São Paulo: 30 anos de escultura”, 30/9/1975.
 “Maria Bonomi. Criação e consumo”, 1/10/1975.
 “Os dois salões nacionais”, 2/10/1975.
 “Mecanismos da criação”, 3/10/1975.
 “As doze regras. E as outras, complementares”, 6/10/1975.
 “Galerias de arte e ‘galerias’”, 7/10/1975.
 “Três exposições”, 8/10/1975.
 “Arte e liberdade”, 14/10/1975.
 “Wanda Pimentel: o olhar, os objetos”, 15/10/1975.
 “Cildo Mierelles: primeira abordagem”, 16/10/1975.
 “Salões e Bienal do Ano 2000”, 21/10/1975.
 “Arte brasileira em debate”, 22/10/1975.
 “Arquitetura e criatividade”, 24/10/1975.
 “No MAM, as ‘páginas amarelas’ de Smith”, 26/10/1975.
 “A arquitetura de cada um, segundo Yona Friedmann”, 27/10/1975.
 “Tomie Ohtake: O domínio dos espaços dentro do espaço da tela”, 28/10/1975.
 “Amílcar de Castro: um gesto espontâneo como se fosse o primeiro”, 29/10/1975.
 “Humberto Espíndola: arte e sociedade do boi”, 30/10/1975.
 “Do Brasil e do exterior, 15 mostras”, 2/11/1975.
 “A arte atual nos Estados Unidos – 1”, 5/11/1975.
 “Surpresa, no retorno”, 7/11/1975.
 “Do abastecimento de Iberê às figuras de Reynaldo Fonseca”, 9/11/1975.

“Hiper-realismo: a máquina, o homem”, 14/11/1975.
“O jornal (e os fatos) como tema do artista. Mais arte experimental”, 16/11/1975.
“Fantasmas em mar revolto”, 20/11/1975.
“Prêmios, cursos, exposições”, 25/11/1975.
“Perspectiva de Cuiabá – 1”, 3/12/1975.
“Perspectiva de Cuiabá – 2”, 4/12/1975.
“A escultura suspensa no ar. O acrílico de volta”, 9/12/1975.
“De Fiori: ‘similitude da alma’”, 18/12/1975.
“Arte bruta”, 22/12/1975.
“Artes Plásticas, 1975: Ano bom, ano decisivo”, 30/12/1975.

1976

“As exposições de 76”, 02/01/1976.
“Verão: falta uma programação”, 05/01/1976.
“As posições de Gullar e Pedrosa no movimento.”, 05/01/1976.
“Contra a gestalt a teoria do não-objeto”, 06/01/1976.
“Não continha a solução para a crise: era a expressão dela”, 07/01/1976.
“Verão: cursos e exposições”, 08/01/1976.
“Aurora que não deu sol”, 09/01/1976.
“Ecletismo e construção”, 12/01/1976.
“Ocupar os ‘vazios’ e expandir”, 13/01/1976.
“Antônio Manuel: velar, des-velar, re-velar”, 14/01/1976.
“Goiás, nova safra”, 16/01/1976.
“Prêmios e peça do mês”, 19/01/1976.
“Azar de quem não foi”, 20/01/1976.
“Mais exposições para 1976”, 21/01/1976.
“Primeiro gesto, fala inútil”, 22/01/1976.
“A circunstância, o campo crítico”, 23/01/1976.
“Um Museu em Brasília”, 26/01/1976.
“Museu de tudo”, 27/01/1976.
“João Cabral, crítico de arte”, 28/01/1976.
“Vídeo-arte no Brasil”, 29/01/1976.
“A arte deslocando-se para a Zona Norte, Grande Rio”, 30/01/1976.
“Mercado de arte: definir limites de sua atuação”, 02/02/1976.
“O que acontece”, 03/02/1976.
“Troféus de caça”, 04/02/1976.
“Emoções e mistério”, 05/02/1976.
“Carnaval, salões e trienal de tapeçaria”, 06/02/1976.
“A nova natureza (tês) criada por June Paik”, 09/02/1976.
“Vídeo-arte: tempo e contra-tempo”, 10/02/1976.
“Múltiplos, prêmios, reparos”, 11/02/1976.
“Malasrtes: Aquarela do Brasil”, 12/02/1976.
“O crítico e a obra no sistema de arte”, 13/02/1976.
“Com a palavra Bulhões Carvalho: Arquive-se a arte desconchavada”, 16/02/1976.
“O encontro de Granato e Pícaria em Paris. Duchamp assiste a tudo”, 17/02/1976.
“Um museu no estilo”, 18/02/1976.
“Terreiro nos Estados Unidos”, 20/02/1976.
“Os artistas e a bienal”, 23/02/1976.

“Almeida Jr: especulações”, 24/02/1976.
 “Resende e seu acervo”, 25/02/1976.
 “50 anos depois, tudo é mais ou menos Dada”, 26/02/1976.
 “Arte Global no Rio”, 27/02/1976.
 “Visconti: ternura e otimismo”, 03/03/1976.
 “Da caricatura à embalagem”, 05/03/1976.
 “O debate sobre a arte (e a crítica) latino-americana”, 08/03/1976.
 “A busca de identidade em um continente ocupado”, 09/03/1976.
 “A arte latino-americana encarada como resistência”, 10/03/1976.
 “O Brasil nas Bienais”, 11/03/1976.
 “As imagens de Evento”, 12/03/1976.
 “No Brasil e no mundo”, 17/03/1976.
 “Objetos, objetos etc...”, 18/03/1976.
 “Tomie na Grafitti: Precisão na forma e na cor”, 22/03/1976.
 “Gravura: o alvo é o homem”, 23/03/1976.
 “Da paisagem à arte progressiva”, 24/03/1976.
 “A figuração nordestina e a microemotividade paulista”, 26/03/1976.
 “Gato louco, traquinadas e prendedores de roupa”, 29/03/1976.
 “Alexander Calder, a paixão do movimento”, 01/04/1976.
 “Receita para candidato a best-seller (de pintura)”, 02/04/1976.
 “Bomba de alto teor explosivo”, 05/04/1976.
 “Puro espaço em céu azul”, 06/04/1976.
 “A pele, o corpo, o urro”, 08/04/1976.
 “Morreu Albers. Em pintura um e um são três”, 09/04/1976.
 “Solidão sideral, metais derretidos, amplos espaços”, 11/04/1976.
 “Salão Nacional: inscrições e juri”, 12/04/1976.
 “A arte nos descaminhos da vida”, 14/04/1976.
 “Arte: supérfluos e isenções”, 15/04/1976.
 “Soulages no Brasil”, 16/04/1976.
 “O artista substituído pelo perito da forma”, 19/04/1976.
 “Três artistas depõem: A imagem, a memória, o caligrafar pensante”, 20/04/1976.
 “Body-art, a arte como emanção do próprio corpo”, 22/04/1976.
 “A fala do artista sobre o crítico”, 23/04/1976.
 “Senhores deputados e senadores”, 26/04/1976.
 “O humanismo de um pintor que inventa reminiscências”, 26/04/1976.
 “A escrita branca de Tobey”, 27/04/1976.
 “Deputado pede um aparte e fala de isenção na Bienal”, 28/04/1976.
 “De Oiticica a Shields: desconstrução da tela”, 04/05/1976.
 “Museu ou feira: uma comédia de equívocos”, 05/05/1976.
 “Japoneses e arte brasileira - I”, 07/05/1976.
 “De dentro da banana explode uma floresta: a nova pintura de Antônio Henrique Amaral”, 10/05/1976.
 “Japoneses e arte brasileira - II”, 11/05/1976.
 “Irresponsabilidades: até quando?”, 12/05/1976.
 “Marinhas, mulatas, bois, bananas, cafezais: cada pintor com a sua obsessão”, 13/05/1976.
 “Deputados e ministros ouvem artistas em Brasília”, 19/05/1976.
 “Qualidades cromáticas nos relevos de Galvão”, 20/05/1976.

“De carta à cartografia: O desenho destacado”, 23/05/1976.
 “Persistência da paisagem e predomínio do audiovisual no IV Salão Global em Minas”, 25/05/1976.
 “Mofo e acumulação”, 26/05/1976.
 “A arte em museus universitários”, 28/05/1976.
 “Da luz-liberdade (Impressionismo) às rubricas negras de Soulages: a arte francesa está no Rio”, 30/05/1976.
 “O declínio da arte norte-americana, o fim da novidade”, 31/05/1976.
 “A partir de hoje, no MAM, a famosa Escola de Paris: sutilezas, evocações, transparências”, 02/06/1976.
 “Desenho: rigor e paisagem”, 02/06/1976.
 “Paisagens sufocantes, composições fechadas”, 03/06/1976.
 “Muitas exposições, pouca qualidade”, 04/06/1976.
 “Uma baronesa democrata e feminista?”, 06/06/1976.
 “Mulheres, arte e feminilidade”, 08/06/1976.
 “Franceses no MAM - 1”, 09/06/1976.
 “Franceses no MAM - 2”, 10/06/1976.
 “Os melhores da arte mundial”, 11/06/1976.
 “Franceses no MAM (final)”, 14/06/1976.
 “Cursos, concursos e o discurso conceitual”, 15/06/1976.
 “Sérvulo Esmeraldo: de Crato a Paris, da gravura à escultura, da visão ao tato”, 17/06/1976.
 “Zanine: desfrutar ao máximo da natureza”, 21/06/1976.
 “Sol do Brasil, humor inglês, eis Dora Basílio”, 22/06/1976.
 “Brasileiros em Veneza”, 23/06/1976.
 “A revanche espiritual no gesto-tempo de Soulages”, 24/06/1976.
 “De novo a fossa. Arte em circuito paralelo”, 27/06/1976.
 “O desenho entre o cenário e a ilustração”, 29/06/1976.
 “Hora e vez da arte popular: carrancas, cerâmicas ex-votos”, 04/07/1976.
 “Projeto-lei reformula Salão Nacional: fusão e quatro prêmios anuais”, 05/07/1976.
 “No encontro nacional de arte museus pedem autonomia e verbas e artistas uma arte crítica”, 13/07/1976.
 “Espaços felizes de Wilma Martins. O quatro-in-quadro”, 14/07/1976.
 “Grafitos na Graffiti: atualidade de Aguilar”, 16/07/1976.
 “Direito autoral, uma denúncia”, 19/07/1976.
 “No tempo e no espaço: um domingo de equívocos”, 20/07/1976.
 “A vídeo-arte e os circuitos alternativos”, 21/07/1976.
 “Cursos, concursos, painéis: 70 anos de arte brasileira”, 22/07/1976.
 “Weismann e a integração da escultura no espaço urbano”, 23/07/1976.
 “Uma visão dos premiados no Salão Nacional”, 25/07/1976.
 “Equilíbrio precário. Tensão permanente”, 26/07/1976.
 “Audio-visuais, arte-postal, arte popular”, 27/07/1976.
 “Arte, não-arte: Malasartes”, 30/07/1976.
 “Temporada reaberta. Gravura destacada no Rio e São Paulo”, 01/08/1976.
 “Polivolumes e paisagem”, 02/08/1976.
 “Na Galeria Global em São Paulo, uma visão panorâmica da arte brasileira no século XX”, 03/08/1976.
 “Arte popular invade as galerias. Mas existe uma ‘arte popular?’”, 08/08/1976.

“Bienal de São Paulo será latino-americana”, 09/08/1976.
 “Depois da banana, a floresta: México e Nova York aprovam a nova fase de Antonio H. Amaral”, 10/08/1976.
 “Em Brasília o espaço é. Provinciana, sua arte não capta o espírito radial e perspectivo da cidade”, 12/08/1976.
 “Depois do café, do boi e da banana, artistas pintam cacau e cana de açúcar”, 13/08/1976.
 “Quero pintar, enfrentar o touro bravo e a tela branca”, 16/08/1976.
 “A gravura - novo impulso?”, 17/08/1976.
 “Mário Bruger: ‘Pioneiro do realismo fantástico brasileiro”, 18/08/1976.
 “Circuito paralelo”, 19/08/1976.
 “Brasileiros (críticos e artistas) na Bienal de Menton”, 20/08/1976.
 “Um século da figura, meio século de retrato. E na Bienal a exposição nº200”, 22/08/1976.
 “O desenho discute o desenho na escrita de Mauro Kleiman”, 23/08/1976.
 “Juscelino Kubitschek: Um viva à imprudência ou a arte como sonho de uma nação”, 24/08/1976.
 “A presença de um estilo no mercado de arte brasileiro”, 25/08/1976.
 “Um escultor entre o rigor da arquitetura e o fascínio do barroco”, 26/08/1976.
 “Incentivo à pesquisa”, 27/08/1976.
 “A pesquisa sobre um dia na imprensa e as galerias rumo à ZN”, 29/08/1976.
 “São Paulo com muitas exposições (ao contrário do Rio)”, 30/08/1976.
 “A arte e os fluxos e refluxos do dinheiro”, 01/09/1976.
 “As peripécias de Paiva Brasil em torno do cinco”, 02/09/1976.
 “Um século em liquidação. Escolha o mestre, não a obra”, 03/09/1976.
 “A arquitetura pergunta: O rio ainda é uma cidade?”, 05/09/1976.
 “O cordel detona a cor na pintura de Dionísio”, 07/09/1976.
 “Ver e ouvir”, 10/09/1976.
 “A cidade e a arquitetura. É preciso ampliar o debate”, 13/09/1976.
 “Segall e imigrantes na arte brasileira”, 14/09/1976.
 “Newton Cavalcanti: mais um gravador que adere à pintura”, 15/09/1976.
 “A agressividade contida nas boniteza da matéria”, 16/09/1976.
 “Depois do dilúvio (abstração informal), o que ficou?”, 17/09/1976.
 “Cavalo’ de Amilcar e ‘cenas’ de Câmara”, 20/09/1976.
 “Qual é o território ocupado pela arte?”, 22/09/1976.
 “A qualidade no mestre e o prazer do gesto no jovem. É a pintura novamente”, 26/09/1976.
 “Acompanhar o olhar do artista”, 28/09/1976.
 “É sempre hora para o exercício criador”, 29/09/1976.
 “Auto-retrato de um artista em busca de sua identidade”, 30/09/1976.
 “Sérgio Milliet, o artesanato e o homem”, 01/10/1976.
 “Ensaio de Honório Rodrigues sobre o corpo do tempo: história”, 01/10/1976.
 “A personalidade e a composição recalcadas de Aldo Bonadei”, 04/10/1976.
 “Minas: algum movimento, pouca criação”, 05/10/1976.
 “A arte brasileira está em São Paulo. O Rio, o que faz?”, 07/10/1976.
 “Um programa de visitas aos museus do Rio e Niterói”, 12/10/1976.
 “A gravura em duas exposições”, 13/10/1976.

“Abstrata e construída; despojada e emocionada: a pintura de Tomie Ohtake”, 14/10/1976.
 “Profitópolis: o homem precisa de outra cidade”, 17/10/1976.
 “É a última Bienal, todos participam”, 18/10/1976.
 “Arte e burocracia: Criação e longevidade”, 20/10/1976.
 “Nem o lírico nem o ecológico. Pintura, apenas”, 21/10/1976.
 “Museus, bienal, o corpo”, 22/10/1976.
 “A violência do Iberê, o silêncio de Reynaldo e os exercícios formais de Gastão”, 24/10/1976.
 “‘Lição de coisas’ na leitura silenciosa de Waltércio Caldas”, 26/10/1976.
 “A veia fantástica da arte ‘barriga-verde’”, 27/10/1976.
 “Tradições dominam a semana: gaúchos, Ouro Preto, Índia”, 31/10/1976.
 “Bulbos e cristais”, 01/11/1976.
 “Acervo em exposição: surpresas e ausências”, 03/11/1976.
 “A bienal que não provocou polêmicas”, 04/11/1976.
 “Selos, salões, concursos”, 05/11/1976.
 “Fotos de Londres, peças pré-colombianas e um livro de Umberto Eco”, 07/11/1976.
 “Auto-retrato de um artista jovem”, 08/11/1976.
 “Dois tempos perceptivos na arte de Iberê Camargo”, 09/11/1976.
 “Ainda o tempo como material”, 10/11/1976.
 “A opção da bienal por uma arte brasileira”, 12/11/1976.
 “Mil faces da mulher, da natureza, das Minas, na visão crítica dos artistas”, 14/11/1976.
 “Museu e artesanato”, 16/11/1976.
 “Douchez: tapeçaria não é moda”, 18/11/1976.
 “Arte nos fins de semana”, 19/11/1976.
 “O desenho destacado: musical, litográfico, de humor, experimental”, 21/11/1976.
 “Salões, a rotina”, 23/11/1976.
 “Colóquio de Museus: não houve debate”, 24/11/1976.
 “Obras de ítalo-brasileiros em duas exposições paulistas”, 25/11/1976.
 “São Paulo, Brasília e Recife”, 29/11/1976.
 “A ‘erotização da cor’ em Vilma Pasqualini”, 30/11/1976.
 “Os vencedores do Salão Universitário”, 01/12/1976.
 “Artesanato, moradia da síntese - um caminho para o homem integral”, 02/12/1976.
 “No mês do consumo, o debate sobre a mulher objeto”, 05/12/1976.
 “A proteção ao artesão: um documento”, 06/12/1976.
 “Vivo - mas falta garra”, 07/12/1976.
 “Djanira no MNBA - 1 Sou formalista. Sou Brasil”, 08/12/1976.
 “Djanira no MNBA - 2 Um quadro não é uma superfície sentimental. Nem ociosa”, 09/12/1976.
 “Djanira no MNBA - final | A roda movimenta o mundo: é brinquedo, é trabalho”, 13/12/1976.
 “Arte brasileira em Minas”, 14/12/1976.
 “Cerâmica - gesto e movimento”, 15/12/1976.
 “No Rio, No Brasil, No Exterior”, 16/12/1976.
 “‘Best-sellers’ e vanguarda”, 17/12/1976.
 “MNBA mostra o que adquiriu em seis anos”, 19/12/1976.
 “Assombrações em má pintura”, 21/12/1976.

“Mudar”, 22/12/1976.
“Capitanias de mar e serra. Porto Seguro”, 23/12/1976.
“Arte em coleção de bolso”, 26/12/1976.
“Arte moderna: um roteiro bibliográfico”, 27/12/1976.
“Um livro (“De Anita ao museu”) e duas teses”, 28/12/1976.
“Coronel Candinho”, 29/12/1976.
“Balanço/76 - 1. As melhores exposições”, 30/12/1976.
“Balanço 76 - 2. Os Salões”, 31/12/1976.

1977

“Balanço 76 - 3. Os museus”, 03/01/1977.
“Balanço 76 - 4. O mercado de arte”, 05/01/1977.
“Monotipias, fotografias”, 09/01/1977.
“Bilhetes, selos, medalhas: os artistas ampliam seu corpo de ação”, 10/01/1977.
“Em Goiás críticos debatem critérios de julgamento”, 11/01/1977.
“América Latina. Museus e Bienais”, 13/01/1977.
“Ventos do Sul”, 14/01/1977.
“Piotr Kowalski. Se a ciência não absorver tudo, há futuro para a arte”, 18/01/1977.
“O futuro da arte está no Kitsch e no computador”, 19/01/1977.
“Arte portuguesa: Um lirismo atlântico”, 20/01/1977.
“Sobre a selva do Silva, um gênio brasileiro”, 24/01/1977.
“Arte e educação: ver o mundo pela primeira vez”, 27/01/1977.
“No supermercado das definições de arte, pegue uma e não pague”, 30/01/1977.
“A solidão do crítico”, 31/01/1977.
“Seoane: Um surrealista tropical na trilha de Villa-Lobos”, 31/01/1977.
“Bienal de São Paulo: Arqueologia e catástrofe”, 01/02/1977.
“Instituto Nacional de Artes Plásticas: Plano básico para 77”, 02/02/1977.
“Humberto Espíndola: rosas, rosas, rosas”, 03/02/1977.
“Da tenda, como receptáculo de significações, à arte como caminho para o conhecimento”, 06/02/1977.
“Areia nos olhos”, 10/02/1977.
“Segall: 20 anos”, 11/02/1977.
“Retrato do artista em seu ateliê. Ibero Camargo: - Não sou gestual, faço figuras”, 12/02/1977.
“Trama e emoções”, 15/02/1977.
“Nivoulies de Pierrefort”, 18/02/1977.
“Em Niterói, o estilo bravio de Antonio Parreiras”, 20/02/1977.
“O núcleo Bernardelli e o móvel moderno em debate no MNBA”, 25/02/1977.
“Meio século depois, novas revelações sobre Macunaíma, herói brasileiro sem nenhum caráter”, 27/02/1977.
“O que importa é a reprodução - Filme-sobre-arte: 50 anos”, 27/02/1977.
“Brasileiros no exterior”, 28/02/1977.
“Núcleo Bernardelli: arrancada do mercado”, 02/03/1977.
“Arte permutacional”, 04/03/1977.
“Carlos Vergara: Sempre defendi, em arte, os movimentos coletivos”, 05/03/1977.
“Papelaõ ondulado. Propostas gráficas”, 06/03/1977.
“O que acontece”, 08/03/1977.
“Arte dos conquistadores”, 09/03/1977.

“Sérvullo e Alburno: gravuras programadas”, 10/03/1977.
 “Gilberto Chateaubriand - Minha coleção pertence à cultura brasileira”, 11/03/1977.
 “De Eden. De Paris. De Olinda. Começou a temporada”, 13/03/1977.
 “Mostruário de arte”, 14/03/1977.
 “Relevos de Piza: a excitação tátil”, 15/03/1977.
 “Ventos do Sul, Ventos impressionistas, Ventos latino-americanos”, 17/03/1977.
 “Cuzqueños e europeus, para ver e comprar”, 22/03/1977.
 “Abraham Palatnick, o pioneirismo em arte cinética”, 25/03/1977.
 “Criatividade: o homem no centro”, 29/03/1977.
 “No Ceará tem gravura, rabiscos e arte conceitual”, 30/03/1977.
 “Arte brasileira contemporânea: um livro e uma coleção”, 31/03/1977.
 “Um século de paisagem no Brasil”, 03/04/1977.
 “A exposição dos japoneses: retórica do gesto e da matéria”, 04/04/1977.
 “Brasileiros no exterior”, 05/04/1977.
 “Antônio Poteiro leva para o barro as entranhas da noite”, 06/04/1977.
 “Publicidade: maquiavélica sim, diabólica, não”, 07/04/1977.
 “Das vantagens, para a arte, de ser um ‘outsider’”, 11/04/1977.
 “Garra e gana de pintar retratos e paisagens”, 13/04/1977.
 “Os benefícios da paisagem e a mediação ecológica”, 14/04/1977.
 “Iniciações, passagens e inserções no circuito da arte”, 15/04/1977.
 “Sigaud: nos temas, a função social da arte”, 18/04/1977.
 “Ana Vaz e os loucos: clima de Satã em Ipanema”, 19/04/1977.
 “Bienal e salões: como participar”, 20/04/1977.
 “Nem só de quadros nas paredes se faz uma galeria de arte”, 21/04/1977.
 “‘Boa noite’ senhores: (aplausos gerais) eis o novo Gerchman”, 22/04/1977.
 “O Gerchman de sempre (a solidão social) e o de hoje (a repressão da libido)”, 25/04/1977.
 “A resposta de Baendereck”, 26/04/1977.
 “Do corpo-paisagem ao puro-espaco”, 27/04/1977.
 “Razão e sem razão na gravura de Orlando Dasilva”, 28/04/1977.
 “Antônio Manuel, rompendo tabus”, 29/04/1977.
 “Museu de Arte Moderna do Rio: Nova aquisição”, 04/05/1977.
 “Lívio Abramos: poderosa ‘força da convicção’”, 05/05/1977.
 “Lucílio e Georgina, o casal impressionista”, 09/05/1977.
 “A vitalidade que sobra na pintura pernambucana”, 11/05/1977.
 “Brasil, brasis: múltiplas visões da terra”, 12/05/1977.
 “Nivouliès de Pierrefort (avara, maternal, comovente) o duro ofício de viver”, 13/05/1977.
 “Pop e Hiperrealismo não conseguem mais ficar de pé nos EUA”, 13/06/1977.
 “A verdade de Hopper (a influência norte-americana)”, 14/06/1977.
 “Viva Glauber, viva a morte, viva o México”, 21/06/1977.
 “O eu e a morte em José Luis Cuevas”, 23/06/1977.
 “O México e o debate sobre arte latino-americana”, 24/06/1977.
 “A crítica da arte como produtora de teorias”, 28/06/1977.
 “Uma arte pachuca? México e Estados Unidos, a comum solidão”, 08/07/1977.
 “México: Culturas superpostas. O muralismo”, 11/07/1977.
 “Na pintura mexicana um espaço flutuante - I”, 12/07/1977.
 “Na pintura mexicana um espaço flutuante - II”, 13/07/1977.

“Ângelo de Aquino sai em busca da identidade do artista”, 14/07/1977.
 “O silêncio, o verde. Olhar o continente”, 14/07/1977.
 “Petróleo oficializa cientismo venezuelano - II”, 04/08/1977.
 “Caracas: cidade-automóvel. As premonições de Reveron - I”, 05/08/1977.
 “O país redondo - I”, 09/08/1977.
 “Hundertwasser: Na luta da espiral contra a reta, ganha o homem”, 15/08/1977.
 “De Cuzco a Puno no Peru: Reflexões peripatéticas”, 17/08/1977.
 “Mercado de arte na Gávea, a caminho da Barra. Chegará à Zona Norte?”, 25/08/1977.
 “É preciso decifrar. A esperança renasce”, 31/08/1977.
 “Hundertwasser: teoria e prática das contradições”, 01/09/1977.
 “Campeonato Nacional das Artes. Prêmio Klabin de Arquitetura”, 05/09/1977.
 “Do salão ao telefone: o momento está ruim”, 09/09/1977.
 “MAM - A arte entra em recesso”, 15/09/1977.
 “O que esperar do Brasil na Bienal de São Paulo?”, 16/09/1977.
 “O desenho como revelação do ser”, 27/09/1977.
 “O gesto criador”, 29/09/1977.
 “XIV Bienal de São Paulo: com estrelas, pontas e extras, começa o show no Ibirapuera”, 01/10/1977.
 “V Salão Global de Inverno - Do vídeo à tela, do ateliê ao museu: o percurso didático do artista à obra”, 03/10/1977.
 “Bienal de São Paulo: as inovações frustradas”, 07/10/1977.
 “Bienal de São Paulo - 2: a vivência da catástrofe”, 10/10/1977.
 “De Goiás ao México. Da gravura ao vídeo”, 11/10/1977.
 “Tudo em azul com Ângelo de Aquino”, 13/10/1977.
 “Krajeberg errou duas vezes”, 16/10/1977.
 “A paisagem denuncia os crimes contra a cidade”, 18/10/1977.
 “Uma obra em revisão: Mário Silício”, 20/10/1977.
 “‘Pequenas ternuras’ na memória dos objetos”, 21/10/1977.
 “Esculturas de porte médio para o espaço doméstico”, 24/10/1977.
 “Rigor formal e sutileza de Ianelli”, 26/10/1977.
 “Objetos, bichos e uma pintura surpreendente”, 28/10/1977.
 “Esperar dias melhores ou ver Ivan e Ragnar”, 30/10/1977.
 “Arte depois da pop: é permitido pintar”, 31/10/1977.
 “Escultores em Ouro Preto. A felicidade como tema”, 01/11/1977.
 “A beleza é função”, 03/11/1977.
 “Cariocas premiados ao Sul”, 09/11/1977.
 “Nervo óptico: entre o museu e o mercado”, 10/11/1977.
 “O tema difícil”, 11/11/1977.
 “Cor pura, colorido britânico”, 14/11/1977.
 “Os neons de Thereza e a arte como ilusão”, 15/11/1977.
 “De ‘Lysistrata’ a ‘Os desquitados’”, 16/11/1977.
 “Violência: nos quadros, na alfândega, em Paris”, 17/11/1977.
 “A palavra final: a quem pertence”, 18/11/1977.
 “Miranda, 70 anos, pinta multidão”, 24/11/1977.
 “Novas funções para os museus da América Latina”, 07/12/1977.
 “Bacon: tensão e movimento”, 08/12/1977.
 “Bienal Ibero-Americana e multinacional de arte”, 09/12/1977.

“Portinari e Scliar, os destaques”, 11/12/1977.
 “Arte brasileira atual e paisagem mineira”, 22/12/1977.
 “De Natal a Carnaval: o que ver ou fazer”, 23/12/1977.
 “Quem foi Frida Kahlo?”, 27/12/1977.
 “Da terra perfumada ao drama das erradias”, 29/12/1977.
 “Da cor, de móveis e tapeçarias, do eros”, 30/12/1977.

1978

“Diego Rivera: As vacilações políticas e amorosas de um herói nacional”, 02/01/1978.
 “Imagem e ideia: a leitura correta da arte do século”, 03/01/1978.
 “Todos os dias de uma vida e desenhos de um surfista”, 05/01/1978.
 “Programação colorida da Funarte Caligrafias de Wesley Duke Lee”, 08/01/1978.
 “Direito autoral e Funarte: Cr\$ 120 mil para 17 projetos”, 09/01/1978.
 “As esculturas de Pomodoro: totens da angústia moderna”, 10/01/1978.
 “Antônio Dias (Milão, Nepal, Brasil): a ilustração da arte”, 12/01/1978.
 “Mestre de várias gerações expõe pintura em Macaé”, 15/01/1978.
 “Arte conceitual: quem fica na casa depois de arrumada”, 16/01/1978.
 “A repercussão das bienais sobre a arte internacional”, 17/01/1978.
 “Antonio Peticov: as cores do Homo Faber”, 22/01/1978.
 “Paris: a autocrítica do internacionalismo”, 23/01/1978.
 “Wesley Duke Lee: as cores de uma arte sem compromisso”, 24/01/1978.
 “Obra de arte: cumplicidade entre autor e espectador”, 25/01/1978.
 “Ex-votos de Canindé e arquitetura elizabetana”, 29/01/1978.
 “A geometria e a intervenção das forças racionais na AL”, 01/02/1978.
 “O mundo mágico de dona Dinah ou o verdadeiro espaço carioca”, 03/02/1978.
 “Carnaval: a primazia do visual”, 09/02/1978.
 “Hoje, no MAM, 60 elementos multiarticuláveis de Leitão”, 10/02/1978.
 “A Bienal de São Paulo tem um novo presidente”, 13/02/1978.
 “O caráter ritual como meta ou ponto de partida”, 14/02/1978.
 “Edson Mota e Tenreiro, ativos e criativos, premiados com Estácio de Sá e Golfinho”, 16/02/1978.
 “As funções da arquitetura de Atenas ao Machu Picchu”, 17/02/1978.
 “Carta de Machu Picchu pede mais humanidade na cidade”, 20/02/1978.
 “Arte e macumba: na praça os novos heróis”, 21/02/1978.
 “De volta, no MNBA, o ‘Fim de semana com arte’”, 23/02/1978.
 “Vai começar a corrida: o novo salão está pronto”, 24/02/1978.
 “Zélio Alves e Burle Marx recriam paisagem edênica”, 26/02/1978.
 “A pintura transparente e o hedonista de arraes”, 27/02/1978.
 “Revista de arte: ontem, hoje. E amanhã?”, 01/03/1978.
 “Mito e magia na Bienal de São Paulo”, 02/03/1978.
 “I Concurso Nacional de Out-Door”, 03/03/1978.
 “Em exposição, um Mário de Andrade inédito: o fotógrafo”, 06/03/1978.
 “Na cidade de Mentira, o debate de Sarah e Janjão”, 07/03/1978.
 “Da noção de felicidade às técnicas do inacabado”, 08/03/1978.
 “De montanhas, arco-íris, ecologia e traduções”, 10/03/1978.
 “MAM, Mama: coincidências na vida de um artista”, 13/03/1978.
 “O desenho de combate à sombra do teatro”, 14/03/1978.

“Bolonha, Oslo, Toronto, México, Argentina e Brasil”, 16/03/1978.
 “Diabolismo no museu: há muita coisa no ar”, 17/03/1978.
 “No MAM, ratos, artistas e ecossistemas artificiais”, 19/03/1978.
 “América Latina, uma arte à procura de um mercado mundial”, 21/03/1978.
 “Entre a arte, a ciência e o resgate dos ofícios”, 22/03/1978.
 “Arquitetura: O debate não engana”, 27/03/1978.
 “Um mestre da trama ou o território da arte”, 31/03/1978.
 “Saramenha: a nova esperança de um mercado de arte vacilante”, 03/04/1978.
 “Bienal: a política do fato consumido”, 05/04/1978.
 “Cresce intercâmbio entre Brasil e América Latina”, 07/04/1978.
 “Artistas, projetos e muita movimentação”, 12/04/1978.
 “Agredir, agradar: a ecologia como álibi”, 14/04/1978.
 “Arte ecológica e não um exercício de metafísica”, 18/04/1978.
 “Gente que volta, exposições, cursos, revistas e laudos”, 19/04/1978.
 “O efeito Beaubourg’ e o público dos museus”, 20/04/1978.
 “Dufy: ‘La vie en rose’ ou a alegria de pintar”, 21/04/1978.
 “Rauschenberg: Recordações de uma vanguarda”, 25/04/1978.
 “Aleijadinho, erotismo feminino e antropofagia”, 26/04/1978.
 “José Zanine, ou a ‘imaginação material’”, 27/04/1978.
 “Gullar: a arte de vanguarda em questão”, 01/05/1978.
 “Maia: o nu cotidiano. Solange: à flor da pele”, 03/05/1978.
 “Beltrame: o moderno, arcaico”, 04/05/1978.
 “Um mercado sem proveito para a cultura brasileira”, 05/05/1978.
 “O aleijadinho e a consciência mineira”, 09/05/1978.
 “Aleijadinho: um mito de Minas para todo o Brasil”, 10/05/1978.
 “Nova geometria: a intuição presente”, 19/05/1978.
 “Nas exposições, o espaço, a cor e o expressionismo”, 22/05/1978.
 “Expor o exposto ou a negação da imagem”, 24/05/1978.
 “Quando o artista, do alto, não vê seus próprios pés”, 25/05/1978.
 “A gravura estrangeira: exposições sem catálogo”, 26/05/1978.
 “Copa do mundo: nada no campo da arte”, 28/05/1978.
 “Índios e negros”, 30/05/1978.
 “Abram alas que eu quero brincar e pintar”, 31/05/1978.
 “Do jogador Rebolo ao futebol nas artes plásticas”, 01/06/1978.
 “Construção branca. Linguagem do silêncio”, 02/06/1978.
 “No país redondo, a enfermidade das curvas”, 07/06/1978.
 “Marília Giannetti. Mineira, construtiva”, 08/06/1978.
 “Contra o tóxico. A favor do sensível”, 11/06/1978.
 “Na arquitetura, como no futebol, a beleza é leve”, 13/06/1978.
 “Salão Nacional das Artes e presença catarinense”, 14/06/1978.
 “Arquitetura e futebol: na arte, a catarse pessoal”, 19/06/1978.
 “Depois da copa, as férias escolares: a temporada não começa”, 28/06/1978.
 “Le Parc, anticarreirista, faz interrogações em Caracas”, 29/06/1978.
 “América Latina: sabor de Brasil”, 30/06/1978.
 “A escultura brasileira, de Brecheret a Weismann, está na praça. De graça.”, 08/07/1978.
 “Fatídico julho”, 03/08/1978.
 “Cr\$ 370 mil em prêmios nos salões carioca e universitário (Vitória)”, 07/08/1978.

“Juan Acha: ‘Se a Bienal fracassar, a culpa é nossa”, 08/08/1978.
 “O estado e a produção artística no Brasil”, 09/08/1978.
 “Persistência do Impressionismo”, 12/08/1978.
 “O povo heroico, como vai, vai bem?”, 16/08/1978.
 “O que deixamos de ver e debater em dez anos”, 17/08/1978.
 “A ecologia como álibi: nem arte, nem pensamento”, 25/08/1978.
 “A força específica do audiovisual”, 29/08/1978.
 “Projeto arco-íris e as desigualdades regionais”, 30/08/1978.
 “Lucilo Albuquerque: as obras restauradas”, 05/09/1978.
 “A cartilha da casa ou o aprendizado do mundo”, 11/09/1978.
 “A revolta como pretexto para uma pintura vistosa”, 12/09/1978.
 “Pintura e cerâmica de Antônio Poteiro no Sesc”, 13/09/1978.
 “Salão Carioca: gravura e técnica, prazer e desenho”, 18/09/1978.
 “Bienal de São Paulo: comédia de erros”, 20/09/1978.
 “O pintor quase à frente do ceramista Poteiro”, 22/09/1978.
 “Em Niterói aumentada a movimentação cultural”, 29/09/1978.
 “Não há álcool que queime a força persuasiva da arte”, 06/10/1978.
 “São Paulo reage: a linha não dura”, 09/10/1978.
 “Geza Heller: nostalgia do desenho, reinado da paisagem”, 11/10/1978.
 “América Latina não pertence a São Paulo, Aracy”, 13/10/1978.
 “Na fotografia, o compromisso com a realidade: denúncia e documento social”, 23/10/1978.
 “Desenhos de Clécio e cerâmicas de Vicco”, 30/10/1978.
 “O jogo do bicho como suporte temático”, 01/11/1978.
 “América Latina em debate, a partir de hoje, em São Paulo”, 03/11/1978.
 “Bienal de São Paulo: O desencontro da América Latina”, 10/11/1978.
 “Salão Nacional: premiação acertada”, 13/11/1978.
 “Os mitos do ouro, os mitos da arte”, 14/11/1978.
 “Escapulários e as ánieáquinas’ do Barão de Areal”, 26/11/1978.
 “O Salão de sempre: bem comportado, acadêmico”, 29/11/1978.
 “Revista e exposições. A belle époque no Rio”, 30/11/1978.
 “Natureza e símbolos na escultura de Paulo Leander”, 04/12/1978.
 “Realismo e fantasia na gravura de Berni”, 06/12/1978.
 “Na escola de Artes Visuais, os ritos de passagem”, 08/12/1978.
 “Permutações serigráficas de Dionísio del Santo”, 11/12/1978.
 “Projeto Arco-íris: redefinir objetivos”, 13/12/1978.
 “Sem essa de crise, a arte brasileira nunca esteve tão bem”, 18/12/1978.
 “Iole de Freitas e o feminismo na arte”, 20/12/1978.
 “Balanço/78: Fracassos, frustrações e o incêndio do MAM-1”, 24/12/1978.
 “ABAPP não defende o artista plástico: comunicado e resposta”, 28/12/1978.
 “Balanço/78: Declínio dos salões, mercado ruim e ação tentacular da Funarte”, 31/12/1978.

1979

“Joia, um novo estatuto: expressão e conhecimento”, 02/01/1979.
 “Memória de um Atelier Coletivo: Recife 52/57”, 08/01/1979.
 “De Chirico em Juiz de Fora e os clichés sobre Brasília”, 10/01/1979.
 “O objeto na arte. Brasil anos 60”, 15/01/1979.

“Pânico e construção”, 18/01/1979.
 “Saldos de 78: uma arte sem nervos nem vísceras”, 19/01/1979.
 “Raiz brasileira: a revisão do barroco e da arte construtiva”, 22/01/1979.
 “Depois do Rio, agora é a vez de São Paulo anunciar sua programação para 79”, 24/01/1979.
 “Eurico de Freitas, 77 anos, uma estréia surpreendente”, 26/01/1979.
 “Salinas com tema e o Salão da Fundação Messiânica”, 28/01/1979.
 “Tapeçaria colombiana, concursos e publicações”, 29/01/1979.
 “Bienal de Porto Rico: gravuras e livros”, 31/01/1979.
 “Carnaval: diferentes versões. Favas, cursos e Mao-Tsé Tung”, 04/02/1979.
 “Lívio Abrumo: do barroco-índio à interpretação gráfica”, 07/02/1979.
 “Expressionismo renitente, novos desenhistas e o gesto heróico de Guggiari”, 09/02/1979.
 “Nos circuitos de arte, adequar horários, locais e programas”, 12/02/1979.
 “Vamos todos sonhar: a nação necessita, o Ministro recomenda”, 16/02/1979.
 “Novas galerias, gravadores novos: uma visão do urbano”, 19/02/1979.
 “Um Guinard ameaçado: não o melhor, mas o maior”, 23/02/1979.
 “E só carnaval. Confronto impossível”, 25/02/1979.
 “Gravura de Manoel Messias. Galeria de arte em casa”, 28/02/1979.
 “Criança, fotografia e objetos de culto”, 04/03/1979.
 “Arte brasileira no banco Chase Arte contemporânea na Paraíba”, 09/03/1979.
 “Na Bienal de São Paulo, retrospectiva dos premiados”, 12/03/1979.
 “Parque Laje: a derrota da apatia pela imaginação”, 16/03/1979.
 “Escultura na Catacumba: espaços ainda vagos”, 19/03/1979.
 “As tatuagens da grande gruta eletrônica”, 21/03/1979.
 “Respirar, gesticular: combate à sombra do tempo”, 26/03/1979.
 “Carta de Nova York: proibido falar de vanguarda. A moda é ‘decoration’”, 28/03/1979.
 “Navegar, pincelar: Volpi”, 02/04/1979.
 “O Rio: fotos, prosa, ensaios”, 04/04/1979.
 “Crianças brasileiras vistas por Otto Stupakoff”, 08/04/1979.
 “Gerchman: o rei do mau gosto. Vergara: o rei do bom gosto”, 13/04/1979.
 “Uma temporada aos trancos e barrancos”, 06/05/1979.
 “Construções, não-objetos, objetos, contra-relevos”, 28/05/1979.
 “Nelson Augusto: pintura tranquila e enérgica que absorve todo ruído”, 04/06/1979.
 “Abertura também na cor?”, 08/06/1979.
 “Desenho brasileiro em Curitiba. Salão Global em Belo Horizonte”, 11/06/1979.
 “Erotismo telúrico, pastorais, ecletismo”, 15/06/1979.
 “Funarte abre nova galeria: só para fotografia”, 18/06/1979.
 “Marília Frans expõe na Petite Galerie: Espaços vividos e sonhados”, 20/06/1979.
 “Deni Bonorimo: necessidade de gritar”, 25/06/1979.
 “O minimalismo gráfico de Anna Leticia na GB”, 27/06/1979.
 “Um best-seller em Casablanca”, 29/06/1979.
 “Entre o obsoleto e o experimental”, 01/07/1979.
 “Gerchman (com casca e tudo): a realidade vista sem filtros”, 02/07/1979.
 “O barroco fotografado e o desenho brasileiro”, 04/07/1979.
 “Mário Fraga na Bonino”, 06/07/1979.
 “Traumas de Rudolf: escrever com a cor”, 09/07/1979.

“São Paulo, centro escultórico”, 11/07/1979.
 “Hábeis, manipuladores de imagens”, 13/07/1979.
 “Síntese da arte mineira no VI Salão Global de Inverno”, 16/07/1979.
 “Basta, é preciso dizer não”, 20/07/1979.
 “O humor: em Dali e em Piracicaba”, 23/07/1979.
 “Desenho: armar o braço”, 25/07/1979.
 “O informalismo está de volta”, 30/07/1979.
 “Em Athos Bulcão a atmosfera teatral”, 01/08/1979.
 “O retrato - várias versões”, 03/08/1979.
 “Cooperativa de artistas: o desenho como instrumento”, 08/08/1979.
 “Eugênio Sigaud: O trabalho como temática e norma de vida”, 08/08/1979.
 “Do corpo e da terra e os desenhos de Jesuíno”, 10/08/1979.
 “Pintura, sem entusiasmo, mas a qualidade sobe”, 13/08/1979.
 “Feminismo, Cardosinho e Goeritz em ‘Arte/hoje’”, 15/08/1979.
 “Adriano de Aquino: morte e vida da pintura”, 17/08/1979.
 “A arte Ínsita no Brasil e Iugoslávia”, 22/08/1979.
 “Uma exposição de fotos onde nem tudo é denúncia”, 24/08/1979.
 “Cristina Tati: humor e lirismo puramente visuais”, 27/08/1979.
 “Evandro Salles: saliva as palavras, explode o coração”, 31/08/1979.
 “Hélio Jesuíno, em vôo louco, busca seu espaço” 07/09/1979 “Roteiros: O que leva um expectador às exposições?”, 05/09/1979.
 “Do cosmos ao coração. Da aquarela à geometria”, 10/09/1979.
 “Encontro nacional de artistas plásticos no Rio”, 14/09/1979.
 “Minas age: aquarela brasileira e bienal”, 24/09/1979.
 “Fernando Diniz, lição de arte”, 26/09/1979.
 “Panorama confirma novas tendências da pintura”, 01/10/1979.
 “Foi dada a partida: II Bienal Latino-Americana”, 05/10/1979.
 “Tiziana Bonazzoli, 30 anos de Brasil”, 07/10/1979.
 “Wanda Pimentel: abrir portas para a pintura”, 10/10/1979.
 “A influência de Torres Garcia na arte universal”, 12/10/1979.
 “O mundo do herói sem caráter visto por Caribé e Bento”, 17/10/1979.
 “Gastão Manoel ilustra bilhetes da loteria. Valentim faz medalhas”, 19/10/1979.
 “Charles Watson: pintura inglesa, luz brasileira”, 24/10/1979.
 “Sonia Edling: acúmulo de obras. Salões e Prêmios”, 25/10/1979.
 “Arte brasileira em livros”, 29/10/1979.
 “Livros, ainda, e arte como processo na educação”, 31/10/1979.
 “O desenho solar de Guita Charifker”, 05/11/1979.
 “As reminiscências evocativas de Gretta”, 12/11/1979.
 “Na Colômbia, as relações impuras entre arte e negócio”, 30/11/1979.
 “Antonio Henrique Amaral: a luta no interior da pintura”, 07/12/1979.
 “Em Minas, a figuração crítica discute a violência”, 17/12/1979.
 “Acontecimentos poético-urbanos de Hélio Oiticica”, 19/12/1979.
 “A província em movimento”, 21/12/1979.
 “A arte brasileira vai bem. O Salão é que está ruim”, 24/12/1979.
 “Vanguarda Cultural: a crítica da dependência”, 26/12/1979.
 “O que teremos, em 1980, nas galerias de arte”, 30/12/1979.
 “Klee, 8.926 obras: a gênese permanente”, 31/12/1979.

1980

- “Manoel Messias abre temporada de 80 na Galeria Macunaíma”, 02/01/1980.
- “Jean Boghici, Marchand - O mercado de arte no Brasil é uma conquista definitiva”, 02/01/1980.
- “Balanços e equívocos: nova revisão dos anos 70”, 04/01/1980.
- “Balanços e equívocos - 2. O esforço de organização”, 07/01/1980.
- “Balanços e equívocos - final. Lição e anatomia do poder”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 11/1/1980.
- “I Internacional de Antropofagia”, 14/01/1980.
- “Destaque para a filatelia: em Brasília, o Museu Postal”, 16/01/1980.
- “Braz Cubas de Machado de Assis visto por Portinari”, 18/01/1980.
- “O carnaval em Seelinger”, 21/01/1980.
- “Amilcar e Carvão: a poesia aos 60”, 23/01/1980.
- “Tecnologias alternativas em desenho industrial”, 25/01/1980.
- “Casa das Retortas, SP: novo pólo cultural”, 28/01/1980.
- “Portinari: desenho e moldura incompatíveis”, 30/01/1980.
- “Dionísio e Zalar: a maioria da serigrafia”, 01/02/1980.
- “Vária pintura: plano piloto para 80”, 06/02/1980.
- “Em Minas Gerais, uma bienal do Terceiro Mundo”, 08/02/1980.
- “Arte em Minas: do intimismo de diários aos muros e tapumes”, 11/02/1980.
- “Lúcio Costa: ‘Como arquitetura brasileira, nada se distingue’”, 13/02/1980.
- “Minas: gerações e escultura”, 15/02/1980.
- “Adamoli: 50 anos de pintura em Piracicaba”, 20/02/1980.
- “Carnaval de sombra e luz: Vergara e Facó”, 25/02/1980.
- “Brasileiros no exterior: o Kitsch premiado no IAB”, 27/02/1980.
- “Xilogravura no Parque Laje” pouca eficácia didática”, 29/02/1980.
- “Fotografia uma linguagem de importância crescente”, 03/03/1980.
- “Xerox a cores: o meio não é a mensagem”, 05/03/1980.
- “Pau Brasil, Paiva Brasil”, 07/03/1980.
- “A questão não é estar fora: é não perder a identidade”, 10/03/1980.
- “Em Brasília, Centro Cultural vai estudar visualidade brasileira”, 12/03/1980.
- “João Grijó: o pintor e seu modelo”, 14/03/1980.
- “A ‘fisionomia dos trópicos’ na arte dos pintores-viajantes”, 17/03/1980.
- “Renovação na Bienal de São Paulo”, 19/03/1980.
- “Telefonem para Yara: vamos discutir o ser e não-ser”, 21/03/1980.
- “Kalache: o Brasil de volta. Gravura: buscando uma saída”, 24/03/1980.
- “A parte do fogo: contra o ilusionismo da brasilidade”, 26/03/1980.
- “Goldie e Amilcar: noite e silêncio”, 28/03/1980.
- “Sigaud, Almanac e circulante de desenho”, 31/03/1980.
- “Bienal de São Paulo: ‘espaço breve para reflexão’”, 02/04/1980.
- “Cáudio Tozzi, decepcionante”, 04/04/1980.
- “Marinheiro Pancetti, pintor de terra firme”, 07/04/1980.
- “No Sul e no Centro-Oeste, a arte brasileira documentada”, 09/04/1980.
- “No desenho brasileiro, um momento de excitação”, 11/04/1980.
- “Dezenove horas na fervilhante São Paulo”, 16/04/1980.
- “Prêmio Miró, arte sociológica”, 18/04/1980.
- “‘O artista vampirizado pelo próprio talento’: Oiticica”, 21/04/1980.
- “Muitas exposições, a qualidade caindo”, 23/04/1980.

“Mário Pedrosa, 80 anos. Uma exposição didática do seu pensamento crítico”, 25/04/1980.
 “A esperança renasce. O verde, o barro”, 28/04/1980.
 “Arteboi em Montes Claros: Cr\$ 420 mil em prêmios”, 30/04/1980.
 “O jovem Carlos Leão e o velho Reynaldo”, 02/05/1980.
 “Sérvulo Esmeraldo: o vento e a luz como matéria prima”, 07/05/1980.
 “Em Curitiba, Feira Nacional de Humor e Desenho Brasileiro”, 09/05/1980.
 “A arte no Centro-Oeste e a posição de Brasília”, 12/05/1980.
 “Na Catacumba, o ABC da arte brasileira”, 14/05/1980.
 “Atenção candidatos: muitos salões e milhões em prêmios”, 16/05/1980.
 “Loio Pérsio e seu jardim de formas”, 19/05/1980.
 “No Rio Grande do Sul, o terceiro polo das artes plásticas no Brasil”, 21/05/1980.
 “Brasília, o cavalo e o tempo”, 23/05/1980.
 “Fonteles e Granato: o pluralismo na arte”, 26/05/1980.
 “Encantamento e serenidade na gravura de Carlos Martins”, 30/05/1980.
 “Central Nacional de Artistas Plásticos”, 02/06/1980.
 “Minitêxteis e o pioneirismo de Olly Heimheimer”, 04/06/1980.
 “Artista Daibert: lição de desenho e história da arte”, 06/06/1980.
 “Arte e etiquetas. A guerrilha interior”, 09/06/1980.
 “Cariocas em Curitiba: II Mostra do Desenho Brasileiro”, 11/06/1980.
 “Todo apoio ao documento pró-reformulação do MAM”, 12/06/1980.
 “Em debate: fotografia e história da arte”, 13/06/1980.
 “Gerschman no México: um retrato lúcido da América Latina”, 16/06/1980.
 “Bienal de Veneza: o público de volta”, 18/06/1980.
 “O êxito de Arteboi e o reencontro com Colares”, 20/06/1980.
 “Fotógrafos documentam a classe média brasileira”, 23/06/1980.
 “Em Blumenau, uma síntese da arte barriga-verde”, 25/06/1980.
 “Sai Zaluar, entra Carvão, mas a qualidade se mantém”, 30/06/1980.
 “Pouco brilho e pimenta neste frio mês de julho”, 20/07/1980.
 “Vários salões e Arte no Paraná”, 08/08/1980.
 “Brasileiros no México, USA, Paris e Belgrado”, 11/08/1980.
 “Gravura: momento favorável. Novos cursos na PUC”, 13/08/1980.
 “Tamaki & Takaoaka. As décadas difíceis”, 15/08/1980.
 “O rosto e a obra, mera curiosidade”, 18/08/1980.
 “Taunay no MNBA: arte e poder”, 20/08/1980.
 “Muitas exposições, pouca inventividade”, 22/08/1980.
 “Júri do Salão Nacional, Concursos, cursos, doações”, 25/08/1980.
 “O direito de fracassar”, 27/08/1980.
 “Isenção de imposto de importação para obras produzidas no exterior”, 29/08/1980.
 “Nem rua nem museu: no meio do caminho, o shopping”, 30/08/1980.
 “Maria Tomaselli e o sentimento da forma”, 01/09/1980.
 “Críticos reunidos em Curitiba. Arte paranaense em exposição”, 03/09/1980.
 “Os ‘meninos do Rio’ e a tecnologia na festa do shopping”, 05/09/1980.
 “Bento analisa em livro a pintura de Milton Ducosta”, 08/09/1980.
 “Bombas e crítica: o convívio impossível”, 10/09/1980.
 “Em Curitiba críticos pedem devolução de obras censuradas”, 12/09/1980.
 “Em livro, para um público maior, o Museu de Imagem do Inconsciente”, 15/09/1980.

“José de Dome: ‘Preciso amar o que pinto’”, 17/09/1980.
 “Especialista de Ubi Bava”, 22/09/1980.
 “Grover Chapman, Messias e um manifesto pela pintura”, 25/09/1980.
 “Paulo Leal: na abertura, qual o espaço da arte?”, 29/09/1980.
 “Acervo da Sul América em mostra circulante”, 01/10/1980.
 “Retrato de família ou amor por telefone”, 03/10/1980.
 “Contagiar empresário com o vírus da arte”, 06/10/1980.
 “No MAM, uma visão interna da arte norte-americana”, 08/10/1980.
 “Novela mexicana, suíte romena. Personagem principal: ECT”, 10/10/1980.
 “Em Porto Alegre e São Paulo museus em crise”, 13/10/1980.
 “Premiação polêmica no III Salão Nacional”, 15/10/1980.
 “Decide-se em São Paulo sorte da Bienal latino-americana”, 17/10/1980.
 “Resultados de São Paulo e prêmios da ABCA: críticos em movimento”, 24/10/1980.
 “Rubem Valentim doa a Brasília Centro Cultural e seu acervo”, 27/10/1980.
 “O local da ação ou o lugar da gravura”, 29/10/1980.
 “Entre GTO e Raphael a nossa própria loucura”, 31/10/1980.
 “A arte brasileira na visão do crítico-pintor”, 03/11/1980.
 “Premiados no Paraná: Daibert ganha mais um”, 05/11/1980.
 “Frutos do espaço: a virtualidade da imagem”, 07/11/1980.
 “‘A cidade faz’, tema do Salão de Belo Horizonte”, 10/11/1980.
 “De Duchamp a Schwanke, a arte falando da arte”, 12/11/1980.
 “Grupo Grimm: os vazios de nossa evolução artística”, 14/11/1980.
 “Alberto Cerón e a presença latino-americana no Brasil?”, 19/11/1980.
 “Corpos e casas corroídos: o Maciel fotografado por Miguel do Rio Branco”, 21/11/1980.
 “Tunga no espaço ABC”, 24/11/1980.
 “Salão Místico, Encontro de Artistas Plásticos e brasileiros no exterior”, 26/11/1980.
 “Milton Acosta, sem improvisos: reinventar, sempre, a pintura”, 27/11/1980.
 “Do caos ao cosmos: Solange busca na paisagem a luz-vida”, 28/11/1980.
 “O gráfico e o pictórico, estruturas e desejos”, 01/12/1980.
 “Spoleto, Burle Marx e de La Fontaine”, 03/12/1980.
 “Um périplo carioca: paisagem, bares, balão”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 5/12/1980.
 “Na Funarte, origens e expansão da fotografia”, 07/12/1980.
 “Arte brasileira em livros”, 08/12/1980.
 “Manoel Santiago, passado e presente da arte brasileira”, 10/12/1980.
 “Na história da fotografia o Brasil tem posição destacada”, 12/12/1980.
 “Pinacoteca de São Paulo, espaço alternativo”, 15/12/1980.
 “Ragnarok: o caos ocidental”, 19/12/1980.
 “Festas brasileiras e espaço coletivo”, 21/12/1980.
 “Novos caminhos da cerâmica no Brasil”, 22/12/1980.
 “A tarefa do artista é emprestar consciências”, 24/12/1980.
 “Artistas alheios à problemática da cidade grande”, 26/12/1980.
 “As meninas de Acosta - Musicalidade de Volpi”, 28/12/1980.
 “Primeiras notícias de 81, últimas de 80”, 29/12/1980.

1981

“Balanço/80 - 2 A crise do MAM e a vanguarda carioca”, 07/01/1981.
 “Balanço/80 - 3 Ativação Regional”, 09/01/1981.

“Balanço/80 - 4. Picasso: a arte moderna nas paradas de sucesso”, 12/01/1981.
 “Brasileiros em trânsito. Um manual de fotografia”, 14/01/1981.
 “Calder, Sartre e o Brasil”, 16/01/1981.
 “Arte brasileira pesquisada”, 19/01/1981.
 “Fotografar: exercitar e ampliar a consciência”, 21/01/1981.
 “Arquitetos, 60 anos: a cidade e a crítica”, 23/01/1981.
 “Arte popular: questão social”, 26/01/1981.
 “As coisas estão acontecendo: é preciso pensar sobre elas”, 28/01/1981.
 “XVI Bienal de São Paulo: ênfase nas novas mídias”, 30/01/1981.
 “No Rio, as ‘Cenas de Câmara’ agora em livro. No Recife, art-door”, 01/02/1981.
 “O princípio mau que criou o caos, as trevas e a mulher, segundo Pitágoras”, 02/02/1981.
 “O Brasil no exterior e uma programação de verão”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 4/2/1981.
 “Arquitetos alertam para a desnacionalização de nossa cultura e tecnologia”, 06/02/1981.
 “Nas galerias da Funarte, o melhor verão carioca”, 08/02/1981.
 “Um debate sobre fotografia: criar a realidade no estúdio ou buscá-la no cotidiano?”, 09/02/1981.
 “Rego Monteiro, a análise delirante”, 11/02/1981.
 “Art-door em Recife: três mil metros de arte na rua”, 13/02/1981.
 “A explosão de Rezende e o anarquista Giorgi”, 16/02/1981.
 “Volpi para crianças. Arte postal e cursos”, 18/02/1981.
 “Meio século de arte, tratado sem seriedade”, 20/02/1981.
 “Índios e orixás: Paulo Nobre e Rita Loureiro”, 23/02/1981.
 “Em calendário, obra e iconografia de Volpi”, 25/02/1981.
 “Carnaval, uma imagem do Brasil. Sem máscaras”, 26/02/1981.
 “A Mona Lisa de Olinda ou as troças carnavalescas segundo Maria Tomaselli”, 01/03/1981.
 “Regina Alvarez põe as pessoas dentro da câmara e fotografa latas”, 04/03/1981.
 “Cuiabá e Paraíba: a questão regional”, 04/03/1981.
 “A casa como tema, ou a utopia de Paulo Leal”, 09/03/1981.
 “A crítica de arte e o universo do carnaval”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 10/3/1981.
 “Vermeer e a pintura holandesa no Museu Nacional”, 11/03/1981.
 “Quem tem Milton Acosta informe o MAM paulista”, 13/03/1981.
 “Papel da Funarte não é cobrir ausências, mas ajudar presenças”, 14/03/1981.
 “Em São Paulo e Porto Alegre, artistas criticam a Funarte”, 16/03/1981.
 “Vermeer e Miguel Angelo: humildade e arrogância”, 18/03/1981.
 “Viva Djanira, Djanira Viva”, 20/03/1981.
 “Variações em torno do carnaval: Áquila e Eudora”, 23/03/1981.
 “Heri Goetz no MAM: só para gravadores”, 25/03/1981.
 “Eneas, Delima, Aderson: o Brasil via Europa ou os ex-votos na geladeira”, 27/03/1981.
 “Jack Brusca na Bonino: É bom, é forte, diz Gilberto Braga”, 29/03/1981.
 “A crítica de arte e o universo do carnaval”, 30/03/1981.
 “Quatro Brasileiros na V Exposição da Pequena Escultura, na Hungria”, 01/04/1981.
 “De Guinard a Carybé: o padroeiro do Rio na pintura brasileira”, 03/04/1981.
 “No MNBA um panorama da pintura espanhola atual”, 06/04/1981.

“L. Carlos genial, a importância da forma”, 08/04/1981.
 “A flor futurista e um novo espaço”, 10/04/1981.
 “A Via-Sacra de Marcier e a Cidade de Deus segundo Denizart”, 12/04/1981.
 “A contribuição social do artista é sua obra”, 13/04/1981.
 “Desrespeito ao público e um equívoco nos museus do Rio”, 15/04/1981.
 “Bienal de São Paulo: novas confirmações e concursos de cartaz”, 17/04/1981.
 “Semana gráfica: humor em alta e a cidade como tema”, 19/04/1981.
 “Não escamotear, com imagens de violência, a realidade social”, 20/04/1981.
 “Luís Martins e a questão da cor”, 22/04/1981.
 “Visão colorida e zoológica pictórica”, 24/04/1981.
 “Pastéis de Bonafanti, Foto-Paraná e Canudos”, 26/04/1981.
 “Neons de Thereza Simões, Arquitetura e Weissmann”, 27/04/1981.
 “Arte transcendente: nova religiosidade”, 29/04/1981.
 “A heliografia como processo artístico”, 01/05/1981.
 “A pintura em questão: Jacaré e Branca de Mendonça”, 03/05/1981.
 “Política e desejo no filme de Rolemberg sobre João Ricardo”, 04/05/1981.
 “Edson Motta (1910-1981). O homem de mil ofícios, sempre em defesa da arte”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 5/5/1981.
 “IV Salão Nacional só em novembro: seleção em seis capitais”, 06/05/1981.
 “‘Desamparado e só, como um anjo caído’ Iberê pinta sua tragédia”, 08/05/1981.
 “Semana gráfica: Portinari, Paulo Garcez, Cássio Paiva e Paixão”, 10/05/1981.
 “Em duas exposições, psicanálise e utopia”, 11/05/1981.
 “Cássio Paiva: a cartilha ou o depoimento de uma geração”, 15/05/1981.
 “Incursões arqueológicas no território da pintura”, 18/05/1981.
 “Retrospectiva Weissmann no IAB: a redescoberta permanente do espaço”, 19/05/1981.
 “Do germinal ao social nas gravuras de José Paixão”, 22/05/1981.
 “Reaproximar arte e arquitetura é meta da galeria do IAB”, 22/05/1981.
 “Natureza e construção em Krajcberg e Décio Vieira”, 25/05/1981.
 “Millor Fernandes: ceticismo total, liberdade total”, 25/05/1981.
 “Krajcberg refaz seu destino recriando a natureza”, 27/05/1981.
 “No Rio, um momento de glória. Convocados artistas mineiros”, 27/05/1981.
 “As mil-e-uma utilidades do texto-gráfico de Garcez”, 29/05/1981.
 “Darel mais perto do real”, 01/06/1981.
 “Arte baiana, emperrada, começa a movimentar-se”, 03/06/1981.
 “Arte Pesquisa, um parto difícil, e Mira Schendel”, 08/06/1981.
 “Levar as artes plásticas além da Praça da Bandeira”, 10/06/1981.
 “Os fluxos e refluxos do cartão postal como arte”, 13/06/1981.
 “Bahia, ‘chega de folclore’, e arte brasileira em debate”, 15/06/1981.
 “Décio Vieira de volta, o prazer da pintura”, 17/06/1981.
 “Denizart: vida e morte num segmento da sociedade brasileira”, 19/06/1981.
 “Ambiguidades temáticas no desenho de Péricles Rocha”, 22/06/1981.
 “Inap, Bienal etc: muitas perguntas, nenhuma resposta”, 24/06/1981.
 “Fotójornalismo: um retrato da crise brasileira atual”, 26/06/1981.
 “Brasília, imagens em metal e o arco-íris de Vera Mindlin”, 28/06/1981.
 “Renina ilustra Cecília. É o Romanceiro da Inconfidência”, 29/06/1981.
 “Novamente em debate a lei dos 20%. Cursos e concursos”, 01/07/1981.
 “O que é importante: o quadro ou a moldura?”, 03/07/1981.

“Marcel Brunet, designer e arquiteto: o último funcionalista”, 06/07/1981.
 “Na pressa de existir, fechamos o que abrimos”, 08/07/1981.
 “Benevento, luz nova, florações matinais”, 10/07/1981.
 “Tradição e renovação da arte mineira no VIII Salão Global de Inverno”, 11/07/1981.
 “Ícones na Unitivos Suzuki: pintura e cerâmica”, 12/07/1981.
 “Reexaminar os grupos no interior da arte carioca”, 13/07/1981.
 “Bárrio, dentro da tradição”, 15/07/1981.
 “Definir uma política nacional de salões”, 17/07/1981.
 “Ione Saldanha no IAB e auto-retratos fotográficos”, 19/07/1981.
 “Pintura mural, cursos e exposições”, 20/07/1981.
 “Degas, Appel, cinéticos alemães e Delvaux no MAM: manter o pique a todo custo”, 22/07/1981.
 “Arte brasileira: na continuidade a renovação”, 24/07/1981.
 “Kaminagai: 81 anos, de volta ao Rio: a pintura como eterna companheira”, 26/07/1981. “Definições na área cultural no IV SNAP presença da região”, 27/07/1981.
 “Uma poética do neon que continua sendo fascinante”, 29/07/1981.
 “Bailarinas, cavalos, nus femininos: toda a escultura de Degas”, 01/08/1981.
 “Um perfume de eucalipto ou viajar pelos quadros”, 01/08/1981.
 “Desenho de Paulo Garcez: soma de todos os desejos”, 03/08/1981.
 “Galerias da Funarte em novo horário. Um desenho do Acre”, 05/08/1981.
 “Em Vicente de Souza, a cana é tema e construção”, 07/08/1981.
 “Na Funarte, Reco-REco, Balão e Azeitona. Arthur Piza na GB”, 09/08/1981.
 “A luz no fundo do túnel ou dentro da floresta”, 10/08/1981.
 “No corpo do desenho, o corte da linguagem”, 12/08/1981.
 “A paisagem é o quadro”, 14/08/1981.
 “Artesanato é sobrevivência”, 17/08/1981.
 “Biquiba Dy Lafuente Guarany mestre carranqueiro, 97 anos”, 19/08/1981.
 “Concursos de outdoors e pintura escolar e Bienal”, 21/08/1981.
 “Fotógrafa sem câmara e bronzes de Aparício”, 23/08/1981.
 “Mary Vieira: a obra legível como um axioma científico”, 24/08/1981.
 “A morte-vida de Glauber Rocha”, 25/08/1981.
 “Guinard, Syliar e a nova obra-enredo de Glauco Rodrigues”, 30/08/1981.
 “O colunista entra de férias, mas setembro será festa”, 31/08/1981.
 “Não se pode ficar apenas no litoral, de costas para o Brasil, olhando a Europa”, 05/10/1981.
 “A casa como tema do 13º Salão de Belo Horizonte”, 07/10/1981.
 “O Brasil que se esconde atrás das obras recusadas em salões”, 09/10/1981.
 “Delvaux e Arte Incomum na Bienal de São Paulo”, 11/10/1981.
 “Na Funarte o quase-cinema de artistas”, 14/10/1981.
 “Crítica e transitória, a mostra revela o neobrutalismo emergente”, 16/10/1981.
 “Para Ticiania, raízes e convívio são importantes”, 17/10/1981.
 “A casa de Raynaud, a noite de Goeldi e a luz de Ascânio”, 18/10/1981.
 “Philip Guston: provar que o ato de criação é possível”, 21/10/1981.
 “20 artistas brasileiros reinterpretem Guernica nos 100 anos de Picasso”, 25/10/1981. “Gravura de Abramo e Goeldi em debate Premiados no IV SNAP”, 27/10/1981.
 “Espaço e cor em Evany Fanzeres”, 30/10/1981.

“O superestimo de Picasso e o antidestino da arte, hoje”, 31/10/1981.
 “A casa vazia do artista e Palácio Ideal do carteiro”, 02/11/1981.
 “A arte de Goeldi, instrumento de fraternidade universal”, 04/11/1981.
 “Ascânio Monteiro: intuição e cálculo”, 07/11/1981.
 “Regina Vater: ‘Sou antropófaga do meu povo’”, 11/11/1981.
 “Gaúchis, em passeata, pedem mais verbas e espaço para artes plásticas”, 17/11/1981.
 “Em quatro exposições, excessos e contenções”, 18/11/1981.
 “Salão Nacional, mudar, não acabar”, 20/11/1981.
 “Artes sobre papel: mostras no Rio e concursos na Espanha”, 24/11/1981.
 “Palatnik, artista e inventor - A arte não deve transmitir mensagens, mas ter vida própria”, 02/12/1981.
 “Simpósio propõe ativação das relações entre Funarte e regiões”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 4/12/1981.
 “Santa Rosa: Insaciável gula de vida, de amor. Minha pintura é minha biografia”, 07/12/1981.
 “Alegres pinceladas”, 09/12/1981.
 “Emeric Marcier. A pintura em busca da paisagem essencial”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 15/12/1981.
 “Nas fotos de Cândido José uma proposta de educação do olhar”, 18/12/1981.
 “História da gravura no Solar: mostra deve retornar em março”, 21/12/1981.
 “José Cláudio: ‘Queria pintar o impacto do novo mundo’”, 23/12/1981.
 “No Rio Comprido um novo espaço cultural. É a Casa do Bispo”, 27/12/1981.
 “O movimento editorial sobre arte em 1981”, 28/12/1981.
 “No balanço do ano, as exposições mais importantes”, 30/12/1981.

1982

“O insólito nas figurações de Delvaux e arte postal”, 04/01/1982.
 “Anette Bergé esculpe, em suas Caminhadas, a áspera beleza da condição humana”, 05/01/1982.
 “Nos fogos de artifício, barroco e arte cinética”, 06/01/1982.
 “Contra a arte culta. A liderança dos ‘velhos’. O público de volta”, 08/01/1982.
 “Arte Contemporânea do Senegal”, 10/01/1982.
 “Terras do Sem Fil, Serra do Mar, Brasil holandês”, 11/01/1982.
 “Delvaux e arte belga: ampla programação no MAM”, 13/01/1982.
 “Amor, solidão e morte. Temas de Paul Delvaux”, 15/01/1982.
 “Arte do Senegal: modernizar sem negar valores nacionais”, 18/01/1982.
 “Iconografia do Rio e Carnaval”, 24/01/1982.
 “Inflação ajuda mercado de arte”, 25/01/1982.
 “Forma y Espacio ou a geometria andina”, 27/01/1982.
 “Artistas belgas no filme documentário”, 31/01/1982.
 “Hilto: a tela em branco e o pintor que nunca está branco”, 01/02/1982.
 “Para superar a crise, uma nova ordem estética mundial”, 02/02/1982.
 “O sadismo visual do pintor do ‘maravilhoso cruel’”, 07/02/1982.
 “Carnaval, Minas-Gerais e a questão da brasilidade”, 08/02/1982.
 “No Recife, arte latina e art-door”, 10/02/1982.
 “Presença de Minas no Modernismo brasileiro”, 17/02/1982.
 “Sem arte os homens não existem, nem as nações”, 20/02/1982.
 “Carnaval e xerox: o povo participando”, 25/02/1982.

“A iniciativa privada e os acervos de arte brasileira”, 26/02/1982.
 “Lucio Costa, 80 anos. - Sou apenas um franco-atirador em urbanismo”, 27/02/1982.
 “Escultor australiano e desenhista dinamarquês expõem no Museu Nacional”, 28/02/1982.
 “Condução dos museus: a visão clara das questões culturais”, 02/03/1982.
 “Despedida de Antonio Dias e 100 anos de escultura”, 07/03/1982.
 “Presença da mulher na arte brasileira”, 08/03/1982.
 “Um nome histórico, Turcato, e o mundo visto por fotógrafos brasileiros”, 10/03/1982.
 “Os novos selvagens ou uma pintura antiautoritária”, 15/03/1982.
 “Projeto arquitetônico para o Centro em exposição na Funarte”, 16/03/1982.
 “Cariocas em festival de arte latino-americana na Alemanha”, 22/03/1982.
 “A cidade com tema de exposição e debates”, 24/03/1982.
 “Síndrome de Rauschenberg: Paris dá o troco e ocupa 15 galerias de Nova York”, 29/03/1982.
 “Mário de Andrade, aprendiz de fotógrafo”, 31/03/1982.
 “Livro sobre arte latino-americana destaca Brasil”, 05/04/1982.
 “Vaca vendo uma jogada de bilhar: eis a arte”, 06/04/1982.
 “Daibert recria em desenho o Macunaíma de Mário de Andrade”, 11/04/1982.
 “Paisagem vária (do Brasil) na Bienal Ibero-americana”, 12/04/1982.
 “O templo do cartão postal, Jovem Arte e Arte Latina”, 14/04/1982.
 “A casa do Padre Toletto em Tira-dentes e a morte de José de Domo”, 19/04/1982.
 “O Núcleo Bernardelli. Exposição inicia hoje a análise do grupo que minou no Rio a fortaleza do academicismo”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 19/4/1982.
 “A colagem austera e sem artifícios de Lígia Celeste”, 24/04/1982.
 “Adriano de Aquino: poética das cores e das formas Schaffer e Thereza Miranda”, 25/04/1982.
 “Peticov e Vera Prado: luz e sombra. O pluralismo de Granato”, 26/04/1982.
 “Ironia e construção nos trapézios de Rute Gusmão”, 03/05/1982.
 “Paisagem brasileira na arte de uma sul-africana que expõe no MNBA”, 05/05/1982.
 “Thereza ama o Rio. Em suas gravuras denuncia aqueles que o destroem”, 08/05/1982.
 “Adriano de Aquino: a construção no Brasil e a educação do olhar”, 10/05/1982.
 “Viagens temáticas de Leonina, alegres pinceladas de Nitsche e o novo Informalismo de Áquila”, 16/05/1982.
 “Arte conceitual acabou. Alemães e italianos lideram nova vanguarda”, 18/05/1982.
 “Futebol, Bustamante Sá e Conferência de Museus”, 19/05/1982.
 “Isso é arte”Waltércio Caldas responde com seu Manual de Ciência Popular: arte é isto”, 21/05/1982.
 “Coletiva sobre ‘A casa’ a paisagem mineira de Inimá”, 23/05/1982.
 “Edições Pnakothke: a arte brasileira sob o ângulo histórico e antropológico”, 24/05/1982.
 “A alma tem seus temas e Maria Leonina os introduz na pintura construtiva”, 26/05/1982.
 “A transvanguarda, último grito vital, vive entre a comédia e o drama”, 02/06/1982.
 “Vamos desarrumar a casa: é a proposta dos artistas”, 04/06/1982.
 “Do efêmero ao Museu: balanço dos anos 60”, 07/06/1982.

“O futebol nas artes plásticas: De Portinari, lírico e rural, a Gerchman, crítico e urbano”, 08/06/1982.

“Num momento de catarse visual, o canibalismo do Dada se encontra com a antropofagia brasileira”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 13/6/1982.

“Universo do Futebol, maior mostra sobre o tema, Guinard e Nassara”, 13/06/1982.

“Nas ruas, no MAM, nas galerias, um só visual: é o futebol”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 14/6/1982.

“Aloísio Magalhães foi a imaginação no poder”, 16/06/1982.

“Críticos de todo mundo discutem arte e região”, 18/06/1982.

“Abelardo Zaluar, fiel à sua geometria, ilustra bilhetes da Loteria”, 23/06/1982.

“A arquitetura kitsch do Rio, em Nova York”, 30/06/1982.

“Duas décadas tristes entre o Modernismo e a Bienal”, 02/07/1982.

“A mesa do pintor e o simbolismo regional”, 04/07/1982.

“A palavra dos jurados na polêmica do Salão Carioca”, 05/07/1982.

“Redescobrir o país real e em cada obra a beleza pura”, 07/07/1982.

“Em Lisboa, 60 anos de arte brasileira”, 09/07/1982.

“Em arte, nada se cria, nada se perde, tudo se transforma”, 11/07/1982.

“Iberê Camargo interroga a si mesmo no sofrimento alheio”, 23/07/1982.

“A arte dos que estão à margem da vida em um museu de bolso”, 25/07/1982.

“Salões de arte em todo o país: veja como participar”, 26/07/1982.

“No centenário de Braque, uma visão do seu significado”, 28/07/1982.

“O nacionalismo europeu e o retrocesso norte-americano”, 04/08/1982.

“Anos 60/70 revistos: a Europa busca suas raízes e identidade”, 07/08/1982.

“Bienal de Veneza, decadente, defende a persistência e a autonomia da obra de arte”, 11/08/1982.

“Móveis luminosos e materiais reciclados”, 17/08/1982.

“Paraná (gravura) e Piauí promovem salões de arte”, 25/08/1982.

“Sobre o júri do V Salão Nacional de Artes Plásticas”, 30/08/1982.

“Fotógrafos reivindicam e ceramistas abrem espaços”, 01/09/1982.

“Avalanche feminista em São Paulo: mulheres debatem sua arte”, 03/09/1982.

“Arqueologia industrial e concurso de charges”, 05/09/1982.

“A brasilidade é uma ânsia ou uma questão?”, 11/09/1982.

“Na gravura, as tensões da cidade moderna”, 14/09/1982.

“Manuel Messias e Paulo Oswald: uma bofetada no rosto do espectador”, 18/09/1982.

“Taborda e seus retratos de gente desconhecida”, 22/09/1982.

“Energética ou Construtiva a pintura volta a emocionar”, 26/09/1982.

“Raízes culturais e minorias étnicas definirão futuro da arte nos Estados Unidos”, 01/11/1982.

“Síntese possível entre o informal e a construção”, 03/11/1982.

“‘Arte para milhões’: apoiar o artista e ampliar e percepção estética”, 08/11/1982.

“Lasar Segall. Nos 25 anos de sua morte, a obra do ‘pintor de almas’ em exposição”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 11/11/1982.

“Pintura de marinha no Brasil. Mostra acadêmica e incompleta”, 16/11/1982.

“Nova York, capital de arte latino-americana”, 19/11/1982.

“Dois assuntos: o horário das galerias e a permanência bem evidente do Fovismo”, 24/11/1982.

“A bruxa anda solta no Rio: burrice e irresponsabilidade”, 29/11/1982.

“Em São Paulo, arte pelo telefone e salão da Fundação Messiânica”, 08/12/1982.
 “Piran: o brilho da arte na sociedade de consumo”, 13/12/1982.
 “Importante, apesar das falhas, o Salão Nacional pede tempo”, 15/12/1982.
 “Figuração ganhou mas não levou no V Salão Nacional”, 18/12/1982.
 “Presença e função da crítica da arte nas regiões”, 20/12/1982.
 “Proposto em Olinda um programa de material artístico profissional”, 22/12/1982.
 “O peso de uma mostra inaugural e o Museu de rua do Largo da Carioca”, 26/12/1982.

1983

“Tapeçarias em Ipanema e pinturas no MAM abrem 83”, 05/01/1983.
 “Mostra de Francisco Ferreira e Pedro Lobo. E cursos no Mam”, 09/01/1983.
 “Cariocas na programação paulista de 83 e Moleca”, 10/01/1983.
 “A arte busca uma nova ordem mundial”, 14/01/1983.
 “A fotografia em alta: Titica, USA e Marisa”, 16/01/1983.
 “Reexaminar os grupos no interior da arte carioca”, 17/01/1983.
 “José Moraes fala do Grupo da ENBA: 40 anos”, 19/01/1983.
 “Heróis de um Brasil romântico”, 22/01/1983.
 “Descentralização e prioridades às atividades de caráter permanente”, 24/01/1983.
 “Em 70 fotos, uma análise da sociedade norte-americana”, 28/01/1983.
 “Caminho das Índias: Trilha nos trópicos”, 30/01/1983.
 “Carnaval, tema de várias exposições”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 6/2/1983.
 “A ‘ditadura de plantão’ e o fim do Núcleo Bernardelli”, 08/02/1983.
 “Macunaíma, Granato e gravadores de Frankfurt”, 20/02/1983.
 “A imaginação urbana nas fotos de Claudia Jaguaribe”, 21/02/1983.
 “A pintora Rita Loureiro reinterpreta Macunaíma e defende a Amazônia”, 25/02/1983.
 “A ‘nova primitividade’ de Bené Fonteneles, o artista andarilho”, 28/02/1983.
 “À espera das exposições, muitos cursos de arte”, 02/03/1983.
 “GB pinta-se de branco para receber arte construtiva”, 04/03/1983.
 “A força da forma nos desenhos de E. Grinspum”, 09/03/1983.
 “Nos papéis pintados de Nelson Augusto, a interiorização do Rio”, 14/03/1983.
 “Com a cabeça nas nuvens, Guihnard tenta apreender o Brasil e a modernidade”, 23/03/1983.
 “Antônio Manoel, pintor: O vazio ocupado pelos frutos do espaço”, 28/03/1983.
 “Apoio direto ao artista, sugestão para uma nova política cultural”, 30/03/1983.
 “Na Bélgica, em 84, arte construtiva da A. Latina”, 04/04/1983.
 “Botta e sua arquitetura neo-racionalista: integração com natureza é pura camuflagem”, 06/04/1983.
 “Pintura eleitoral e um museu para o carnaval”, 12/04/1983.
 “Na pintura de Ronaldo Macedo, corpo e sombra”, 18/04/1983.
 “Três brasileiros expõem em Nova York”, 20/04/1983.
 “Dez anos sem Ivan Serpa, o experimentador das cores e das formas”, 28/04/1983.
 “A pintura do século XIX em cinco exposições”, 08/05/1983.
 “Entre o banal e o kitsch, um Hiperrealismo caboclo”, 11/05/1983.
 “O inferno da Zona Franca e relevos em madeira de Piza”, 16/05/1983.
 “Raimundo Oliveira: acima do drama, um inventor de formas”, 30/05/1983.
 “Estão abertas as inscrições para o VII Salão Carioca”, 01/06/1983.

“A vanguarda dê o Pão de Açúcar”, 06/06/1983.
 “Pinturas de Anahory e esculturas de Maurino”, 07/06/1983.
 “Desenhos de Anna Maiolino e ‘poesia de faixa’”, 13/06/1983.
 “Oscar Niemeyer: O papel do arquiteto é criar, hoje, o passado de amanhã”, 14/06/1983.
 “Novamente ameaçada em BH a Escola Guignard”, 20/06/1983.
 “‘Não existe arte a favor, todo artista é marginal’: ABC de Amilcar de Castro”, 21/06/1983.
 “Governo de Minas tomba cinema e gera polêmica”, 27/06/1983.
 “Macaparana na Bonino: uma exposição surpreendente”, 02/07/1983.
 “Presença dominante do desenho”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 3/7/1983.
 “Brasil trará a São Paulo novas correntes europeias”, 06/07/1983.
 “Em São Paulo, agosto, o I Festival Nacional de Vídeo”, 11/07/1983.
 “‘Eliseu Visconti e a arte decorativa’, o resgate de uma obra pioneira”, 16/08/1983.
 “Sheila Lerner, a arte como medida”, 17/08/1983.
 “Roubo de quatro telas (já vendidas) adia mostra de Siron Franco”, 25/08/1983.
 “O pós-modernismo em debate”, 29/08/1983.
 “Exposição de nova arte tem retrato polêmico: 3x4 ou grande formato?”, 01/09/1983.
 “Escultura de Weismann acaba no ferro-velho”, 05/09/1983.
 “Cragg e Benjamin: duas visões estéticas do lixo”, 07/09/1983.
 “Cariocas no Panorama de pintura do MAM paulista”, 12/09/1983.
 “IAB: ‘Arquitetura no humor’”, 14/09/1983.
 “Paixão e Trimano: aquarelas e desenhos”, 28/09/1983.
 “Arte nos Muros e nos edifícios públicos”, 03/10/1983.
 “Na I Bienal Ibero-Americana de Gravura, prêmios para Krajcberg e Grilo”, 06/10/1983.
 “Antonio Henrique Amaral: energia de volumes, matéria forte, viril”, 19/10/1983.
 “Dias: em toda obra há sempre uma área obscura - é o lado opaco da vida”, 22/10/1983.
 “Apesar de algumas frustrações e equívocos, a melhor Bienal”, 24/10/1983.
 “O sonho não acabou: De volta à estrada, Collares busca novos caminhos”, 31/10/1983.
 “Fanga Ostrower: a questão social”, 02/11/1983.
 “Panorama da pintura brasileira: Presença do regional e redescoberta da cor”, 06/11/1983.
 “80 anos de Ozório Belém e Passagens de Sérgio Telles”, 07/11/1983.
 “Predomínio da pintura no VI Salão Nacional”, 09/11/1983.
 “Combate e desejo em duas mostras de Hugo Denizart”, 13/11/1983.
 “Arte-livro gaúcho, em Porto Alegre, e Espaço NO, no Rio”, 15/11/1983.
 “Memória amazônica nos muros de Paris: é a pintura de Flávio-Shiró”, 16/11/1983.
 “‘Brasil pintura’, BH. A explosão criativa da nova arte brasileira”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 18/11/1983.
 “No MAM: Salão Nacional, Lygia Pape e esculturas comestíveis”, 27/11/1983.
 “Na Aktuell, quatro artistas em mostra surpreendente”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 28/11/1983.
 “A morte de Marta Traba e os premiados do Salão”, 05/12/1983.

“Mostra antecipa 50 anos da morte de Ismael Nery, um ‘maldito’ do modernismo”, 07/12/1983.

“Pinturas de Fernando Barata ou a cleptomania consciente”, 12/12/1983.

“Lygia Pape: erotização dos espaços urbanos, a arte à flor da pele”, 19/12/1983.

“A favorita do Imperador e o ‘Amigo da Onça’”, 26/12/1983.

“Em 84, pintura ainda em alta. Gravura e vanguarda em busca do espaço perdido”, 28/12/1983.

1984

“‘Universo da mulher’ na Acervo; na UFF, o traço comum”, 02/01/1984.

“O barroco brasileiro em duas obras capitais”, 09/01/1984.

“Catalogar, restaurar, expor, reimprimir: MNBA protege gravura brasileira”, 11/01/1984.

“O circo vem aí - Zaidler Jr. & Matuck: a terceira geração de grafiteiros brasileiros”, 16/01/1984.

“E o mural da Lapa cumpre sua função: embelezar a cidade”, 01/02/1984.

“Depois da transvanguarda e dos novos selvagens, ingleses revolucionam a arte mundial”, 08/02/1984.

“Navio expõe e leva arte brasileira à Argentina”, 13/02/1984.

“Em livros, a arte de Portugal que os brasileiros desconhecem”, 15/02/1984.

“Pintura holandesa, entre a realidade e a percepção”, 20/02/1984.

“No MAM, madeira como matéria de arte. Anna Carolina no MNBA”, 11/03/1984.

“130 obras, 37 artistas: MAM expõe e discute a madeira como matéria de arte”, 13/03/1984.

“Maravalhas, Granato e João Ricardo - gesto rápido e traço em comum”, 18/03/1984.

“Pela sétima vez, ‘O rosto e a obra’”, 21/03/1984.

“Arte do outro lado da ponte”, 26/03/1984.

“Relevos de Gastão em duas galerias: olhar com as mãos”, 27/03/1984.

“Flávio de Carvalho na Funarte: A exposição de um radical da vanguarda, que desafiou o conservadorismo”, 02/04/1984.

“Falsário de Hor decepciona. O falso: cultura ou crime?”, 03/04/1984.

“Cildo Meireles leva à Bienal de Sidine seu ‘zero dollar’”, 04/04/1984.

“Cariocas e paulistas se revesam nas duas capitais”, 12/04/1984.

“Na Alemanha, este ano, as melhores exposições”, 16/04/1984.

“Mostra de pintura, livro, show: é a festa de Minas Gerais”, 17/04/1984.

“Arte construtiva reavalia prestígio e mede suas forças em quatro exposições”, 23/04/1984.

“Dudi Maia Rosa, a criação de pontes através da arte”, 26/04/1984.

“No MAM, arquitetura de terra: o futuro de uma tradição milenar”, 29/04/1984.

“Flexor, o equilíbrio entre a construção e o lirismo”, 30/04/1984.

“Retrato e auto-retrato da arte brasileira”, 03/05/1984.

“Ubi Brava, Weissmann e xilogravura no Brasil”, 08/05/1984.

“Musatti: o próximo está longe, o pequeno é enorme”, 14/05/1984.

“Paisagens imaginárias de Aquino, preview de Sued e hologramas de Sulamita”, 20/05/1984.

“Ângelo de Aquino, paisagens: a imaginação como limite”, 21/05/1984.

“Oráculos e hologramas no teatro de objetos de Sulamita Mairenes”, 23/05/1984.

“No Rio Design Center, Moriconi ‘voa’ sobre os quatro elementos”, 28/05/1984.
 “A festa continua: Sonia Delauney e Bravanelli”, 30/05/1984.
 “‘Las Meninas’ de Velazquez, restaurada, gera polêmica”, 04/06/1984.
 “Baravelli: Arte é um instante, é dizer que nada é definitivo”, 06/06/1984.
 “Esculturas gráficas de Helena Ferraz e Mirian Obino”, 11/06/1984.
 “Retrospectiva J. Carlos: 300 desenhos. Blue Brother pinta tela de nove metros”, 17/06/1984.
 “Auto-retratologia - Konstantin no Banerj”, 01/07/1984.
 “Picasso, última década: amor à vida, contra a morte”, 18/07/1984.
 “Mathias Goeritz e suas arquitetura emocional”, 23/07/1984.
 “Wilfredo Lam, pintura como um ato de descolonização”, 25/07/1984.
 “Fotos de peças do gótico italiano no Museu Nacional”, 05/08/1984.
 “Esculturas, o melhor do Oitavo Salão Carioca”, 06/08/1984.
 “O homem e a vida - tema da 18ª Bienal de São Paulo”, 08/08/1984.
 “No currículo da informal geração de 80, a gênese social de sua arte”, 14/08/1984.
 “Construtivos e conceituais de volta: Tunga e Manfredo”, 19/08/1984.
 “Pena que tanta coisa errada esteja ocorrendo nesta cidade”, 20/08/1984.
 “Para Memphis, ‘design’ é prazer e arte (Bob Dylan ao fundo)”, 22/08/1984.
 “As treze tranças de Tunga e a construção através da cor”, 24/08/1984.
 “Geração 80 continua em festa. Desta vez, com uma coletiva em muro de loja”, 26/08/1984.
 “Brasil e Argentina: uma exposição de arquitetura une dois povos”, 27/08/1984.
 “Em oito salões, Cr\$ 100 milhões em prêmios”, 29/08/1984.
 “Uma exposição múltipla em todos os espaços do MAM”, 01/09/1984.
 “MAM apresenta cinco exposições: O neoconcretismo revisto”, 02/09/1984.
 “Ianelli, 40 anos de pintura: ‘sem arte, restaria apenas materialismo’”, 03/09/1984.
 “Neoconcretismo abre ciclo sobre a arte no Rio”, 04/09/1984.
 “Recorde de exposições, com homenagens a Iberê e Mabe”, 09/09/1984.
 “Roberto Magalhães, o fantástico no real de todo dia”, 10/09/1984.
 “Graça Moraes e o resgate das origens portuguesas”, 12/09/1984.
 “Grilo, premiado em Curitiba, quer participar do nosso tempo”, 19/09/1984.
 “Eletropoesia, eletrotela: vanguarda, ao estilo Kac”, 24/09/1984.
 “Mabe rompe o espaço e reintroduzi a figura”, 26/09/1984.
 “Belmiro de Almeida, o nosso mais rigoroso pontilhista”, 03/10/1984.
 “O II Vídeo-Rio, Kushner e uma revelação: Figueiredo”, 14/10/1984.
 “As novas tendências e a pintura ‘pattern’ de kushner no Rio”, 17/10/1984.
 “A pintura vive, viva a pintura”, 19/10/1984.
 “Em discussão, as difíceis relações entre arte, arquitetura e indústria”, 26/10/1984.
 “MAM paulista mostra 434 obras de Livio Abramo”, 30/10/1984.
 “Luciano Figueiredo: em meio às sombras da retícula, a fluida sucata da notícia”, 02/11/1984.
 “Israel no MAM. Arte política sem tutela do Estado”, 07/11/1984.
 “No MNBA, a ‘dança dos planos’ de Alberto Zaluar”, 08/11/1984.
 “Arte e ofício de Amílcar, mestre do ‘fazer’”, 14/11/1984.
 “Cybèle Varela, a árvore no céu ou a vertigem da imagem”, 20/11/1984.
 “Em Minas, pintura domina, desenho ganha”, 21/11/1984.
 “Pedra, fibra, metal: a festa da gravura carioca”, 27/11/1984.
 “A volta de Lygia Clark e o Salão Nacional de Arte Moderna”, 02/12/1984.

“O ‘Salão Revolucionário’ em galerias da Funarte”, 09/12/1984.
 “Em 1931, ‘tenentes’ sofrem derrota e fixam Modernismo”, 10/12/1984.
 “Mário Mendonça pintura religiosa na Casa do Bispo”, 16/12/1984.
 “David Neves, aquarelas. Marcelo Grassmann, gravuras”, 17/12/1984.
 “Os 150 anos da morte de D. Pedro I, em três exposições”, 23/12/1984.
 “‘Geração 80’ marca a temporada e Rio Reavalia história de sua arte”, 26/12/1984.
 “O rito da cor no maior mural do País”, 27/12/1984.
 “No Morro da Urca, artistas pintam (e Richie toca) a mulher invisível”, 30/12/1984.

1985

“Em bons livros, a pintura brasileira e latino-americana”, 02/01/1985.
 “No MAM, os ‘momentos decisivos’ de Cartier-Bresson”, 13/01/1985.
 “Do visual do Rock ao som da pintura”, 16/01/1985.
 “O Rio é lindo. Brasil desenha. Paris está no MAM”, 20/01/1985.
 “Arte Têxtil no Sul e Caricaturas em Niterói”, 21/01/1985.
 “Arpad Szenes e o objeto do seu amor, Vieira da Silva”, 23/01/1985.
 “Eletropoesia, performances, carnaval”, 27/01/1985.
 “Paris continua no MAM. E no Banerj, o Rio”, 01/02/1985.
 “Flávio de Carvalho: Análise total da figura humana”, 04/02/1985.
 “Visão empolgada ou crítica do carnaval”, 08/02/1985.
 “Carnavais de guerra. Arte ingênua. Clube, sem estatuto, de fotografia”, 10/02/1985.
 “Autônomo, desenho navega entre os sismos e épocas. E ele é tudo”, 13/02/1985.
 “Cartier-Bresson: a nova ética do ver”, 17/02/1985.
 “Carnaval: volta ao passado ou nostalgia do futuro?”, 21/02/1985.
 “Rio em festa com arte em cada canto”, 24/02/1985.
 “A mulher segundo Graça Moraes”, 25/02/1985.
 “Salões de arte, sempre um estimulante foro de debates”, 28/02/1985.
 “Escritor-pintor e Brasil através dos selos”, 04/03/1985.
 “Com o rigor e a beleza de sua arte, Tomie responde à crítica moralista”, 06/03/1985.
 “Viva o Rio deve continuar. Para se aprimorar”, 11/03/1985.
 “Projeto ‘Viva o Rio’, visão renovada e ampla dos dias e noites cariocas”, 15/03/1985.
 “Melhor que a ideia, a pincelada: Jorge Guinle”, 18/03/1985.
 “Tempo brasileiro de um ilustrador exímio: Leskoschek”, 19/03/1985.
 “Paulistas na Petite Galerie e os ilustradores famosos”, 24/03/1985.
 “Na pintura de Umberto França, uma variedade de símbolos”, 25/03/1985.
 “Na Bonino, os tapumes de Ruy Merheb”, 31/03/1985.
 “América Latina no MAC: a busca da identidade cultural”, 02/04/1985.
 “Quase isto, ou quase aquilo: o charme de Go, Jac e Teca”, 03/04/1985.
 “Niemeyer, meio século de ousadias em arquitetura”, 07/04/1985.
 “Depois das tranças intrigantes, as meninas xilófagas capilares: Tunga”, 10/04/1985.
 “Pássaro, máquina. O sonho e o ofício de Vera gravados”, 11/04/1985.
 “Tozzi e a arquitetura do imaginário coletivo”, 15/04/1985.
 “Fotos de muros. Documento de sonho, luta”, 19/04/1985.
 “O amor e a pintura: Bárrio, Bandeira, Bianco, Macaparana”, 21/04/1985.
 “Fato político, fato estético: a bandeira, com leveza, nas ruas”, 24/04/1985.
 “Flory, a figura humana. Luiza, a melancolia feminina”, 28/04/1985.
 “No lento gesto do coveiro o elogio do ofício”, 29/04/1985.
 “Ivens, Iole, Tunga: a nova escultura”, 01/05/1985.

“Grupo paulista no Rio: São cinco pintores da Casa 7”, 05/05/1985.
 “A pintura domina, com Granato, e artistas jovens do Casa 7”, 10/05/1985.
 “A Galeria Bonino vai comemorar com Volpi seus 25 anos”, 12/05/1985.
 “Museu de Arte Moderna, urgente: após o fogo, o drama da falência”, 15/05/1985.
 “Crise no MAM: artistas e críticos reagem”, 16/05/1985.
 “Volpi nas donas de Bonino e as ‘performances’ de Ewald Granato”, 17/05/1985.
 “Pele, corpo, neons e a engenharia do alegórico”, 19/05/1985.
 “De Volpi a Berredo: a velha e a nova gerações, com muito brilho”, 24/05/1985.
 “No Rio, o cultivo da cor. Em Niterói, a arte é o tema”, 26/05/1985.
 “As pinturas-esculturas de Hilton Berredo”, 28/05/1985.
 “Salão Carioca abre temporada de premiação”, 30/05/1985.
 “Imprevisto, sutilezas e alegria em Berredo, Bofanti e Ronaldo”, 31/05/1985.
 “A pintura vigorosa de Burle Marx”, 03/06/1985.
 “A palavra, espaço plástico, em coletiva de 50 artistas”, 09/06/1985.
 “Emergindo Nardim e a fronteira da província cultural”, 13/06/1985.
 “Uma panorâmica da escultura brasileira da década de 50”, 16/06/1985.
 “De repente, as palavras. Na Funarte, uma exposição que não deixa ninguém respirar”, 18/06/1985.
 “Kaminagai, um pioneiro da pintura japonesa no Brasil. Duas mostras”, 21/06/1985.
 “Carvão no muro: em Vôo, as formas líricas”, 24/06/1985.
 “Escultura de Weismann, gritos e silêncios”, 26/06/1985.
 “Weismann: roteiro da escultura”, 05/07/1985.
 “Gravura, artes gráficas: a marca do artista nos EUA”, 07/07/1985.
 “Na arte de Dórea, sertão vira sertão”, 08/07/1985.
 “As formas elegantes e a sofisticação técnica das gravuras americanas”, 10/07/1985.
 “O corpo sob as ‘máscaras’ de Mirian Obino”, 12/07/1985.
 “O lado humano de um pintor”, 13/07/1985.
 “Conexão Urbana: a arte em ação no eixo Rio-São Paulo”, 14/07/1985.
 “Dolino, o tom pessoal e intransferível”, 16/07/1985.
 “Em Santa Tereza (anos 40), uma ‘escola de Paris’ à Montmartre”, 19/07/1985.
 “Leontia: geometria sensível num encontro de gerações”, 21/07/1985.
 “As indagações que o desenho faz a Amador Perez”, 24/07/1985.
 “Em dias frios, museus e galerias para esquentar corações e mentes”, 26/07/1985.
 “Uma temporada (sem novidade) sob o signo da vanguarda”, 28/07/1985.
 “Cultura brasileira: Hora de revelar”, 29/07/1985.
 “Nova Geometria? Se existe, é cor. E seu ‘habitat’ é o Rio de Janeiro”, 31/07/1985.
 “Grandes salões e pequenos espaços: a arte sob o domínio das coletivas”, 02/08/1985.
 “Giorgi, 80 anos em bronze e mármore”, 04/08/1985.
 “Na Urca, a criativa cerimônia do Vale do Jequitinhonha”, 07/08/1985.
 “O desenho que ‘arma o braço’, mas sustenta a delicadeza dos gestos”, 09/08/1985.
 “Uma trajetória de 65 anos traçada por 600 desenhos e várias gerações”, 16/08/1985.
 “Mostra de arquitetura: Reidy e os anos 50”, 23/08/1985.
 “O escândalo de ‘Opinião de 65’, 20 anos depois”, 25/08/1985.
 “A Galeria Macunaíma abre inscrições para 1986”, 26/08/1985.
 “Acosta e Basbaum: uma geometria sensível entre gestos impulsivos”, 30/08/1985.
 “Grassmann, Messias, Grinspum e Clécio: semana gráfica”, 01/09/1985.

“Ester Grinspum, o enigma das figuras essenciais”, 04/09/1985.
 “‘Re-tratos’ de Clécio Penedo: os heróis oficiais em novo contorno”, 06/09/1985.
 “Flávio Império, da arte de opinião à etnografia-curinga”, 11/09/1985.
 “Uma semana de retrospectiva: gravuras, guaches, óleos”, 15/09/1985.
 “Tenreiro, mestre do móvel moderno no Brasil”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 16/9/1985.
 “Da vanguarda (gerações 60 e 80) à modernidade do móvel de Tenreiro”, 20/09/1985.
 “Gerchman, Pernambuco e a Geração de 80”, 22/09/1985.
 “Amaral: viva o redondo e sensual”, 25/09/1985.
 “Gerchman, amoroso: da banalidade renasce o puro prazer da pintura”, 27/09/1985.
 “No Rio, a veemência dos pintores alemães. E o aniversário do Ibeu”, 06/10/1985.
 “Lygia Pape, sempre à procura do novo”, 09/10/1985.
 “Grilo, um impecável e consequente xilogravados. O intrigante Florian”, 13/10/1985.
 “Grilo: em vez de harmonias, imagens fortes”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 14/10/1985.
 “A narrativa urbana de Britto e Vidal”, 16/10/1985.
 “Middendorf, Kolberling: apocalipse alemão”, 18/10/1985.
 “Frida inventa uma árvore-estilingue”, 27/10/1985.
 “Rio surrealista, com obras bem raras”, 03/11/1985.
 “A memória vira sonho dos surrealistas”, 05/11/1985.
 “No Banerj, a vertente surreal de artistas da memória e do sonho”, 08/11/1985.
 “Arquitetura, 1950: projetos recusados”, 10/11/1985.
 “Amílcar, entre ferro e papel”, 24/11/1985.
 “Dionísio, Venosa, Newton: três ofícios”, 01/12/1985.
 “Rio de cor, o presente dos artistas”, 15/12/1985.
 “Bienal: da ‘grande tela’ aos pequenos erros”, 18/12/1985.
 “Agora, só curtir: ninguém é de ferro”, 22/12/1985.
 “Um Salão Nacional de equívocos”, 24/12/1985.

1986

“Construção e ousadia: gerações da arte carioca em tempo de síntese”, 03/01/1986.
 “Tesouros da rota das Índias: Museu”, 10/01/1986.
 “Vanguarda e transvanguarda da Itália”, 12/01/1986.
 “Dos equívocos de um Salão de Arte à sempre ‘a la page’ modéstia do pintor”, 13/01/1986.
 “A volúpia a bordo do diário de João Ricardo”, 15/01/1986.
 “Pintura/poesia: as relações perigosas”, 20/01/1986.
 “Na falta de ‘Viva o Rio’, restam acervos”, 24/01/1986.
 “Carnaval e praia: Resta Chagall para quem gosta de temas bíblicos”, 31/01/1986.
 “Basta, Klintowitz. Nem toda paisagem é Minas”, 03/02/1986.
 “São Paulo Festeja a marginalidade da obra de Oiticica”, 06/02/1986.
 “Depois da ressaca, pouco pra ver”, 09/02/1986.
 “O sentido trágico de uma vida e de uma obra: Iberê no MAM dia 25”, 12/02/1986.
 “O rock de Liberal e cores de Athayde”, 16/02/1986.
 “A arte renascente em Cuba, Brasil e Argentina”, 18/02/1986.
 “Descontraída, a gravura envereda por caminhos menos escatológicos”, 19/02/1986.
 “A superfície da terra, a superficialidade da tela”, 21/02/1986.
 “Fugindo da guerra, no Rio: a arte e os anos 40”, 26/02/1986.
 “O sonho de um escultor e seus cinco discípulos”, 02/03/1986.

“A terra brasileira em todos os tons: Percy Lau”, 05/03/1986.
 “Vieira da Silva, Zach: tempos de guerra em Santa Tereza”, 09/03/1986.
 “Uma exposição em forma de novela policial”, 10/03/1986.
 “Anos de JK, e um século de arte colombiana”, 16/03/1986.
 “Os volumes de Moriconi ganham mais energia: cor”, 23/03/1986.
 “Temática afinal: seria a volta à pré-história?”, 26/03/1986.
 “Erotismo e a vitalidade criativa de Picasso”, 31/03/1986.
 “Luz, cores e recortes de Arthur Piza”, 02/04/1986.
 “O otimismo da arte construtiva e a evocação da era do Juscelino”, 04/04/1986.
 “Os 90 anos de Volpi, os 86 de Adami”, 09/04/1986.
 “Os paulistas no Rio. Os cariocas em São Paulo”, 13/04/1986.
 “Homenagem à pluralidade de d’Ávila”, 23/04/1986.
 “Obra e pensamento de Duchamp ganham análise inteligente”, 27/04/1986.
 “Organização e ritmo no Rio de Leal”, 29/04/1986.
 “O passado de ‘Tempos de Guerra’ e arqueologia do futuro em Flavianos”, 02/05/1986.
 “Antônio Manoel: tudo existe na sua pintura”, 05/05/1986.
 “Gravura brasileira contemporânea, uma panorâmica: o ‘Arte no Porto’”, 09/05/1986.
 “Quatro gerações, muitas correntes”, 11/05/1986.
 “Uma bienal de realidades e utopias”, 14/05/1986.
 “Um (bom) artista plástico chamado Jô Soares”, 19/05/1986.
 “Mario Fraga chega na pintura pelo caminho da sensualidade e ritmo”, 22/05/1986.
 “Um irlandês nos trópicos exercita sua sensualidade: Charles Watson”, 23/05/1986.
 “Gravuras de Picasso no Paço, enfim”, 25/05/1986.
 “Hora de se preparar para os salões”, 26/05/1986.
 “Um recorde de mostras apesar da Copa”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 1/6/1986.
 “Anotações sobre gravura e seus desertores”, 04/06/1986.
 “Os pontos (no ritmo da respiração) do desenho vivo de Darcílio Lima”, 06/06/1986.
 “Nitsche e sua alegria séria, construída a partir de pinceladas”, 12/06/1986.
 “O amor em Picasso, na sua fase mais fogosa”, 13/06/1986.
 “Arte e futebol, antagonistas ou não”, 15/06/1986.
 “Quadros, fotos e um alerta para o futuro de uma (ainda) linda lagoa”, 20/06/1986.
 “Geometrias, no espaço reduzido pela Copa”, 22/06/1986.
 “Senise arranca cristais e ilumina o podium”, 25/06/1986.
 “Final da Copa: aproveite para ver ótimas exposições antes das férias”, 27/06/1986.
 “Erotismo na força de Picasso, na algidez de Pasqualino”, 29/06/1986.
 “Do cafezal como tema à pintura pura, a evolução de Aldir”, 03/07/1986.
 “A festa baiana de Cesar Romero”, 04/07/1986.
 “A qualidade compensando a quantidade”, 06/07/1986.
 “Com o recesso das galerias, a reunião da crítica”, 20/07/1986.
 “Um flashback para os artistas-guerrilheiros”, 29/07/1986.
 “Construtivos de todos os tipos dominam as exposições”, 10/08/1986.
 “Cordeiro: a síntese da arte pop com a concreta”, 14/08/1986.
 “A geração AI-5 não descuida da linguagem”, 15/08/1986.
 “Igor Marques: entre o mineral e o animal”, 18/08/1986.
 “Olle Reinheimer: morte da artista múltipla”, 19/08/1986.
 “A força da imagem na melhor fase de Tozzi”, 22/08/1986.

“Minúcias e burocracias do Paraná”, 25/08/1986.
 “Mostra do novo desenho alemão no MNBA, com um atraso de dois anos”, 27/08/1986.
 “Carvão, Garcez e Carlos Martins: cor, poesia, erotismo”, 31/08/1986.
 “Fukushima e a paisagem possível do ‘day after’”, 01/09/1986.
 “Múltiplas formas da estrada na pintura do minério Carlos Muniz”, 03/09/1986.
 “A dolorosa aventura estética de Krajcberg: reconstruir a natureza”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 5/9/1986.
 “O circo. Posto de observação de um artista”, 10/09/1986.
 “Dionísio del Santo na Petite: um talento criador enfim reconhecido”, 12/09/1986.
 “Priori, grandes telas: E a magia da arte espanhola”, 17/09/1986.
 “Morre Theon Spanudis, o generoso teórico da Arte Transcendente”, 22/09/1986.
 “No paço, 29 artistas brasileiros pintam um panorama atual”, 25/09/1986.
 “Guaches de Bandeira, da fase de Paris”, 29/09/1986.
 “Sutilezas que escapam ao cartesianismo”, 01/10/1986.
 “Brisa nova no jardim de formas que cresce no ritmo vegetal de Pérsio”, 03/10/1986.
 “Jacqueline: A última morte de Pablo Picasso”, 16/10/1986.
 “Cósmica forma oval e silêncio de Simeti”, 17/10/1986.
 “Verri expõe sua observação ‘nervosa’ das touradas”, 22/10/1986.
 “Inaugurações confirmam boa fase dos artistas construtivos”, 26/10/1986.
 “Do modernismo à arte do néon, uma semana de peso”, 09/11/1986.
 “Indicações possíveis para depois da eleição”, 14/11/1986.
 “Ubi Bava, o dinamismo diagonal”, 19/11/1986.
 “Nova geração de artistas norte-americanos na Thomas Cohn”, 23/11/1986.
 “Expressionismo e abstracionismo na Arte & Movimento e na Basílio”, 24/11/1986.
 “‘Cinco pernambucanos’, escola de pintura”, 29/11/1986.
 “Picasso, meu amor”, 07/12/1986.
 “Kac e ‘Triluz’ em busca da linguagem holográfica”, 08/12/1986.
 “‘Flor do Abacate’, a arte em rebelião”, 16/12/1986.
 “Na seleção e na premiação, a atividade criativa dos críticos”, 21/12/1986.
 “Geração 80 recua. Construção volta ao pódio”, 23/12/1986.
 “Outros destaques da temporada”, 24/12/1986.
 “Nas galerias e museus, a pintura vai imperar em 87”, 28/12/1986.

1987

“Parque Lage, ‘Território ocupado’”, 02/01/1987.
 “Geração 80 abre o ano com destaque na mostra do Ibeu”, 04/01/1987.
 “Arte contemporânea na Montesanti”, 09/01/1987.
 “Guaches de Ivan Serpa, no caminho do concreto”, 12/01/1987.
 “Sphan e MNBA, 50 anos, anteriores ao Estado Novo”, 14/01/1987.
 “O artista mostra o rosto (ou a máscara) na galeria do Ibeu”, 19/01/1987.
 “Isolados oferecem nova chance a quem não se classificou”, 20/01/1987.
 “De arquiteto rebelde a crítico e mestre fraternal”, 20/01/1987.
 “MASP deve mandar periciar seu acervo”, 21/01/1987.
 “Novos-Novos, no Rio, e a Trama do Gosto, em São Paulo”, 25/01/1987.
 “Os artistas berlinenses no Paço”, 28/01/1987.
 “Grande esquema de venda de uma coleção de arte”, 02/02/1987.
 “Anna de Assis, a paixão que abalou o Brasil”, 04/02/1987.

“Alemães mostram a arte do vídeo”, 13/02/1987.
 “A quimera’ de Barth, três histórias entrelaçadas”, 16/02/1987.
 “A história do quadro ‘Abaporu’ pelas oscilações da Bolsa”, 18/02/1987.
 “Carnaval, o tema da semana no circuito de arte”, 22/02/1987.
 “Andy Warhol: a estrela das artes morre do coração”, 23/02/1987.
 “Bom sujeito não é quem não gosta de samba”, 26/02/1987.
 “Nas ruas, o Kitsch elevado à arte”, 27/02/1987.
 “Barroco na passarela”, 01/03/1987.
 “Sem ligar às cinzas, Fred Svenden abre exposição na quinta”, 01/03/1987.
 “No MNBA, a arte da era de Weimar”, 08/03/1987.
 “Futebol e Constituinte, temas de pintura”, 09/03/1987.
 “Pintura expressionista de Douglas”, 13/03/1987.
 “Conheça a temporada de 1987. As mulheres saem na frente”. 15/03/1987.
 “Exposição-homenagem de Ivan Serpa. Para ver e aprender”, 19/03/1987.
 “Nuvem de Marina”, 20/03/1987.
 “Mais nove galerias abrem portas”, 22/03/1987.
 “Weimar, talento e ironia”, 28/03/1987.
 “A passarela é de Glauco”, 29/03/1987.
 “A música como tema e abstração”, 30/03/1987.
 “Décio, o reinado da tela”, 01/04/1987.
 “Rego Monteiro, os anos 20”, 05/04/1987.
 “Na Petite Galerie, a inconfundível riqueza criativa de Evandro Salles”, 06/04/1987.
 “Amador Perez, viva o branco do papel”, 08/04/1987.
 “Stockinger em livro e peças”, 13/04/1987.
 “Curitiba premia arte”, 15/04/1987.
 “Pintura fora de molduras”, 19/04/1987.
 “Escultura renovada”, 20/04/1987.
 “Art Bureau comemora um ano com exposição”, 20/04/1987.
 “O Rio nítido e veloz”, 01/05/1987.
 “Signo, mágica e mito”, 02/05/1987.
 “Comemorações nos 25 anos de Roberto Magalhães”, 03/05/1987.
 “Na Versailles, a arte popular de Antônio Poteiro”, 03/05/1987.
 “De Sampa, a voz de Eliete”, 04/05/1987.
 “Bowling tenta outra vitória no Dezesesseis de Julho”, 05/05/1987.
 “Gatsby, o campeão”, 07/05/1987.
 “Com sede aos potes”, 04/08/1987.
 “‘Djavaneios’ na ilha da maçã”, 18/09/1987.

Jornal do Brasil, Rio de Janeiro

“Terra: Tema, suporte, matéria-prima”, 26/4/1971
 “O relator das coisas do mundo”, 21/6/1999

Revista Módulo

“Arte brasileira, anos 70: o fim da vanguarda?”. Rio de Janeiro, revista *Módulo*, set. 1979.
 “Debate: O artista e a crítica”. Rio de Janeiro, revista *Módulo*, n. 59, jul. 1980.

“A casa do fazer de Marcos Benjamin”. Rio de Janeiro, revista *Módulo*, n. 77, set.-out. 1983.

“Como vai você, Geração 80?”, Rio de Janeiro, revista *Módulo*, jun.-ago. 1984.

“Leonilson: a Geração 80 ficou para trás”. Rio de Janeiro, revista *Módulo*, mar. 1985.

“Debate: As instituições culturais”. Rio de Janeiro, revista *Módulo*, n. 86, jul. 1985.

Revista de Cultura Vozes

“Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da ‘obra’”. Rio de Janeiro, Revista de Cultura Vozes, vol. 1, n. 64, jan.-fev. 1970.

Revista Crítica de Arte

“O Núcleo Bernardelli e a interiorização da arte brasileira”. Rio de Janeiro, ABCA, *Revista Crítica de Arte. Metropolização das artes no Brasil*, n. 5, 1983.

Revista de la Liga de Arte de San Juan

“La crisis mundial y un nuevo orden estetico”. *Plastica Latinoamericana. Revista de la Liga de Arte de San Juan*. San Juan, Puerto Rico, vol. 1, n. 12, set. 1984.

Revista Manchete

“A arte vira moda: transvanguarda, superexposições e megaleilões”. Rio de Janeiro, revista *Manchete*, 8/1/1990.

Galeria Revista de Arte

“Shiró: Dos muros de Paris à memória amazônica. São Paulo, *Galeria Revista de Arte*, n. 1, 1986.

“Beatriz Milhazes: decor não é crime”. São Paulo, *Galeria Revista de Arte*, n. 25, 1991.

Revista Piracema

“A usina criativa de Franz Weissmann”. Revista Piracema, n. 2, 1994. Disponível em <http://www.franzweissmann.com.br/texto/199401.htm>

Revista Continente Sul Sur

“A vocação construtiva da arte latino-americana”. Porto Alegre, *Continente Sul Sur*, n. 6, nov. 1997.

Revista Tate Etc.

“Material Language: Cildo Meireles and Frederico Moraes”. *Tate Etc.*, n. 14, outono 2008. Disponível em <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/material-language>

Sobre Frederico Moraes

- ALMEIDA, Miguel de. "Trapalhadas no parque". Rio de Janeiro: *O Globo*, 24/11/1988.
- CRUZ, Lúcia Santa. "Aprofundando as perspectivas". Rio de Janeiro: *Tribuna da Imprensa*, 6/1/1988.
- CHAGAS, Tamara. *Da crítica à nova crítica: as múltiplas incursões do crítico-criador Frederico Moraes*. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Artes, Vitória, 2012.
- KLEIN, Cristina. "A arte que Deus já julgou". Rio de Janeiro: *Jornal do Brasil*, 21/6/1999.
- MAUAD, Isabel Cristina. "A complicada relação de amor e ódio". Rio de Janeiro: *O Globo*, 1/1/1990.
- MARTINS, Maria. "Cronologia das artes". Rio de Janeiro: *O Globo*, 4/3/1992.
- MILLEN, Manya. "Frederico Moraes retrata a arte no Rio de 1816 até hoje". Rio de Janeiro: *O Globo*, 4/3/1995.
- _____. "Territórios feitos de arte. Porto Alegre abre a Bienal do Mercosul, a maior do continente". Rio de Janeiro: *O Globo*, 2/10/1997.
- _____. "Mostra para reescrever a história da arte". Rio de Janeiro: *O Globo*, 19/9/1997.
- _____. "Teorias relativas da arte". Rio de Janeiro: *O Globo*, 30/5/1998.
- MORICONI, Roberto. "Um curador em questão". Rio de Janeiro: *O Globo*, 29/1/1990.
- RIBEIRO, Marília Andrés. "O pensamento crítico de Frederico Moraes na formulação do ideário das neovanguardas". In: _____. *Neovanguardas: Belo Horizonte – Anos 60*. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 1997.
- SEFFRIN, Silvana (org.). *Frederico Moraes*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.
- TEIXEIRA, Célia. "Livre som do domingo". 29/5/1971 [sem indicação do periódico – separata do Arquivo Frederico Moraes depositado no MAM-RJ]
- VELASCO, Suzana. "Domingo no parque". Rio de Janeiro: *O Globo*, 17/10/2010.
- "Um domingo terra-a-terra". Rio de Janeiro: 27/4/1971 [Separata, arquivo MAM-RJ]
- "Corpo a corpo hoje no MAM". Rio de Janeiro: 27/4/1971 [Separata, arquivo MAM-RJ]

Audiovisuais e documentos

Encontros contemporâneos de arte, a crítica como criação. Rio de Janeiro, Instituto Moreira Salles, 16/10/2010. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=qSePpzx2kro> e https://www.youtube.com/watch?v=NPcSznvm_Dk

Reconfigurações do Público: Arte, Pedagogia e Participação. O Legado dos "Domingos da Criação" no MAM Rio para o futuro da criação. Rio de Janeiro, MAM, 12/3/2012. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=xDVL_t5EzD8

Ocupação Palatnik no Itaú Cultural. Disponível em <http://novo.itaucultural.org.br/canal-video/frederico-morais-ocupacao-abraham-palatnik-2009-parte-2/>

O universo barroco, 1994, fita de VHS, Memória Itaú Cultural

Curso Pintura no Brasil: Uma discussão Sobre Gêneros e Temas - Gêneros, Ontem e Hoje, 1995, fita de VHS, Memória Itaú Cultural

A dimensão decorativa da arte de Guignard, s/d., Memória Itaú Cultural

Figurativismo/Abstracionismo: o vermelho na pintura brasileira, 1990, fita de VHS, Memória Itaú Cultural

BR/80 - Pintura Brasil década de 80, 1991, fita de VHS, Memória Itaú Cultural

A Trajetória da Luz na Arte Brasileira. Abraham Palatnik, Maurício Salgueiro e Nelson Leirner, 2001, Memória Itaú Cultural

29ª Bienal:

<http://www.emnomedosartistas.org.br/FBSP/pt/29Bienal/Participantes/Paginas/participante.aspx?p=304>

Paulo Herkenhoff e Frederico Moraes, colóquio *Pop, realismos y política. Argentina - Brasil 1960*, 10 e 11 ago., 2012, Buenos Aires, Fundación Proa. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=EY9vLfKNbxs>

[Relatório de atividades do ano de 1988], fundo Frederico Moraes, Rio de Janeiro, 1987-88. Acervo Parque Lage, disponível em acervo.memorialage.com.br/xmlui/handle/123456789/5179#page/1/mode/1up

[Projeto da obra 'Le Déjeuner à Lá Fin du Sécle' para exposição 'Le Dejeuner Srur L'Art - Manet no Brasil'], fundo Frederico Moraes, Rio de Janeiro, 1988. Acervo Parque Lage, disponível em acervo.memorialage.com.br/xmlui/handle/123456789/5181#page/1/mode/1up

[Dossiê de Rubem Valentim para I Bienal de Escultura ao Ar Livre do Rio de Janeiro - Artistas Convidados],], fundo Frederico Moraes, Rio de Janeiro, 1988-89. Acervo Parque Lage, disponível em acervo.memorialage.com.br/xmlui/handle/123456789/5225

[Carta de demissão da Escola de Artes Visuais do Parque Lage, datilografada, 17/11/1988. Acervo Parque Lage]

[Sugestões para uma programação de emergência no MAM em 1982. Documento datilografado, sem data, arquivo MAM-RJ]

[Guia. Cadernos de história e crítica de arte, 4/9/1972. Documento manuscrito, arquivo MAM-RJ, setor de cursos]

[Programa do ciclo de conferências de Frederico Moraes. Rio de Janeiro, Centro de Artes Hélio Oiticica. 11, 18 e 25/3/1997, arquivo MAM-RJ]

[Lista de ações, debates e exposições de Frederico Moraes. Documento datilografado, sem data, arquivo MAM-RJ]

Manifesto *Do corpo à Terra*. Belo Horizonte, 18.4.1970, datilografado. International Center for the Arts of the Americas (ICAA), ID 1110794

“Semana nacional de poesia de vanguarda: comunicado e conclusões.” In *10 anos da Semana nacional de poesia de vanguarda: 1963-93*. Belo Horizonte: PBH/Secretaria Municipal de Cultura, 1993. International Center for the Arts of the Americas (ICAA), ID 1110501