

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO - PUC-SP
Coordenadoria Geral De Especialização, Aperfeiçoamento e Extensão - COGEAE
Programa de Pós-Graduação Lato-Sensu em Arte: Crítica e Curadoria

Catia Leandro Bugni

DA CRÍTICA DE ARTE MILITANTE A CRITICIDADE CURATORIAL:
UM OLHAR SOBRE O DISCURSO CRÍTICO PAULISTA

SÃO PAULO
2017

CATIA LEANDRO BUGNI

**DA CRÍTICA DE ARTE MILITANTE A CRITICIDADE CURATORIAL:
UM OLHAR SOBRE O DISCURSO CRÍTICO PAULISTA**

Monografia apresentada à banca examinadora da Coordenadoria de Especialização, Aperfeiçoamento e Extensão – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como requisito parcial para conclusão do curso de Especialização em Arte: Crítica e Curadoria, sob orientação do Prof. Dr. Fabio Cypriano

SÃO PAULO
2017

Ficha Catalográfica:

BUGNI, Catia Leandro

Da Crítica de Arte Militante a Criticidade Curatorial: um olhar sobre o discurso crítico paulista/ Catia Leandro Bugni. São Paulo, 2017.
103 f.: il.

Monografia (Pós-Graduação Lato Sensu em Arte: Crítica e Curadoria) -
Coordenadoria de Especialização, Aperfeiçoamento e Extensão/PUC, 2017.

1. Crítica de Arte. 2. Discurso Crítico. 3. Curador-autor. 4. Criticidade Curatorial

Catia Leandro Bugni

Da Crítica de Arte Militante a Criticidade Curatorial: um olhar sobre o discurso crítico paulista

Banca Examinadora:

Prof. Dr. _____

Instituição _____

Prof. Dr. _____

Instituição _____

Prof. Dr. _____

Instituição _____

Aprovada em: São Paulo, ____ de _____ de _____.

À minha família, pelo incentivo e pelo apoio constante.

RESUMO

Esta pesquisa trata das modificações ocorridas ao longo do desenvolvimento da crítica de arte brasileira até os dias atuais, por meio de uma análise delimitada nas produções críticas que foram realizadas na cidade de São Paulo nas últimas décadas. A hipótese apresentada é que as práticas curatoriais contemporâneas, assim como a aproximação com os novos referenciais teóricos, possibilitaram a reconfiguração do texto crítico, apontando para uma criticidade curatorial, em detrimento da autoridade do crítico de arte. Para tanto, foi adotada uma investigação que partiu de estudos de casos que forneceram subsídios conceituais para uma discussão a cerca do pensamento crítico.

ABSTRACT

This research deals with the changes that occurred throughout the development of Brazilian art criticism up to the present day, through a delimited analysis of the critical productions that were carried out in the city of São Paulo in the last decades. The hypothesis presented is that the contemporary curatorial practices, as well as the approach with new theoretical referential, made possible the reconfiguration of the critical text, pointing to a curatorial criticism, to the detriment of the art critic's authority. To do so, an investigation was adopted that started from case studies that provided conceptual subsidies for a discussion about critical thinking.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO 1	
Crítica de Arte Militante: um estudo de caso sobre Lobato e Malfatti.....	11
CAPÍTULO 2	
Por uma crítica demolidora-constructora, entre os universitários e o autodidata: um estudo de caso sobre a revista Clima e Luís Martins	23
CAPÍTULO 3	
Criticidade Curatorial Contemporânea.....	61
Um estudo de caso sobre Lisette Lagnado.....	67
CONSIDERAÇÕES FINAIS	96
REFERÊNCIAS BIOGRÁFICAS	99

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa tem como intuito investigar o exercício da crítica, relacionada a algumas das principais rupturas que sucederam na história da arte brasileira. Nesta linha do tempo da crítica de arte nacional, que é um vasto campo, a investigação recorreu aos estudos de caso no contexto da cidade de São Paulo, que foram representativos e fundamentaram o projeto.

A hipótese que norteou o trabalho se configura no seguinte cenário: Apesar de o crítico deter no início grande autoridade no circuito das artes, como um agente legitimador sobre as obras de arte, esse papel começa a declinar, ao passo que, a figura do curador assume gradativamente o *status* de importância com uma atuação mais autoral e menos individual nesta cadeia artística. Porém, o provável enfraquecimento do crítico de arte nesse sistema, na verdade, não ocasiona um apagamento do discurso crítico. A tese aqui defendida é que a palavra não está em crise e o discurso crítico, que antes residia nos jornais e revista, com as transformações ocorridas ao longo dos últimos anos, reconfigurou-se de outro modo, sendo abrigado em novas práticas.

Para tanto, esta análise é composta por três capítulos divididos em diferentes estudos de casos, os quais exerceram influência decisiva no meio artístico e auxiliaram na construção de um discurso crítico relevante para história da arte.

O primeiro capítulo _ **Crítica de Arte Militante: um estudo de caso sobre Lobato e Malfatti** _ refere-se ao texto emblemático de Monteiro Lobato, chamado primeiramente como “*A Propósito da Exposição de Malfatti*”, publicado no jornal *O Estado de São Paulo* em 1917, sendo depois republicado com outro título, “*Paranoia ou mistificação?*” no livro *Ideias de Jeca Tatu*, em 1919. Esse capítulo examina a autoridade do crítico, na figura de Monteiro Lobato, considerado precursor do mercado editorial no Brasil, que atuava vigorosamente nesta época com textos publicados no *Estado de S. Paulo* e *Revista*. Este capítulo analisa também o potencial de legitimação do discurso crítico, a partir da averiguação do impacto causado por esse artigo, que é imbuído de um nacionalismo militante, interpretado

pelos primeiros modernistas como causador de um retrocesso no percurso artístico de Anita Malfatti.

O segundo capítulo_ **Por uma crítica demolidora-construtora, entre os universitários e o autodidata: um estudo de caso sobre a revista *Clima* e Luís Martins** _ trata do embate entre o crítico Luís Martins e os integrantes da revista *Clima*, que tinham uma formação universitária embasada no teórico e no metodológico. Buscou-se resgatar alguns dos principais textos de Martins e do grupo *Clima*, evidenciando suas diferenças e destacando a importância dos jovens estudantes da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras na construção de um tipo de crítica exercida em moldes ensaísticos, assim como, a figura polêmica de Luis Martins que cultivava críticas ácidas. Um cenário moldado por uma crítica demolidora-construtora, trilhada na fronteira entre o autodidata e os universitários, possibilitando uma reflexão sobre o papel do crítico de arte.

O terceiro capítulo _ **Criticidade Curatorial Contemporânea: um estudo de caso sobre Lisette Lagnado** _ aponta para diluição do papel do crítico e curador, com a consolidação do curador-autor e disseminação do discurso crítico a partir da trajetória da crítica de arte Lisette Lagnado. Esse estudo de caso tem como propósito evidenciar como a crítica de arte transformou-se desde o surgimento do curador independente e como a curadoria se aproxima cada vez de uma atuação crítica.

CAPÍTULO 1

Crítica de Arte Militante: um estudo de caso sobre Lobato e Malfatti

Nas primeiras décadas do século XX, período de transição entre a Monarquia e a República, o país vivia uma ascensão gradativa da burguesia cafeeira e um despontar do sentimento nacionalista. Face à emergência de novos tempos, o governo Republicano propiciou uma série de modificações pelo território nacional, sendo este, o cenário no qual Monteiro Lobato (1882-1948) atuou mais intensamente.

Destas inúmeras transformações desencadeadas nesse período, podemos citar, principalmente, a estrutura social que era baseada no meio rural atrelada a uma estrutura econômica dependente da mão-de-obra escrava, que por sua vez, caminhou para um fluxo de urbanização e industrialização com mão-de-obra livre. Este foi o eixo histórico que se baseou a trajetória de Monteiro Lobato, que percorreu de fazendeiro de uma propriedade herdada de seu avô no interior de São Paulo para editor e escritor na capital paulista.¹

Os diferentes modos de vida e de formação cultural dos brasileiros que compunham a novíssima República Federativa do Brasil foram pano de fundo, e de algum modo, nutriram o “nacionalismo crítico” e principalmente as produções literárias de Monteiro Lobato.²

1 Segundo Nepomuceno, “sua trajetória de vida envolve sua atuação multifacetada (...). Como fazendeiro, (...) Lobato além de entregar-se, sem sucesso algum, à atividade de agricultor, conhece os problemas do campo e a realidade do sertanejo. A partir dessa experiência, escreveu os ensaios **Urupês** e **Velha praga**, denunciando a situação do homem do campo. Desiludido, vende a fazenda e compra a *Revista do Brasil* (para a qual já escrevia os seus contos), iniciando-se como editor; tornando-se, assim, o precursor do mercado editorial no Brasil.” (NEPOMUCENO, 2005, p.10)

2 Para Nepomuceno, “a concepção crítica do nacionalismo operada por Monteiro Lobato e inscrita em suas obras *Ideias de Jeca Tatu*, *A barca de Gleyre* e *Prefácios e entrevistas*; buscando intuir como o pensamento do autor representa em uma proposta nacionalista crítica em oposição ao pensamento nacional ufanista e romântico”. (NEPOMUCENO, 2005, p.73)

No entanto, apesar de Lobato ser muito conhecido por suas obras literárias infantis, o que será colocado em destaque aqui é, especificamente, o artigo escrito por ele sobre Anita Malfatti.

No livro *Um jeca nos vernissages*, do professor e curador Tadeu Chiarelli, o autor destaca a singularidade de Monteiro Lobato, que atuava vigorosamente nesta época, com textos que circulavam em periódicos como o *Estado* e a *Revista*. Com intuito de analisar o discurso crítico de Monteiro Lobato, Chiarelli efetua um mapeamento nestes dois periódicos, mas especificamente, nos que foram publicados no período de 1900 a 1922. A partir desta pesquisa, Chiarelli torna possível delinear dois tipos de crítica de arte que circulava na cena cultural da cidade: uma de serviço e outra de arte militante. O autor define:

A crítica de serviço, sobretudo no *Estado*, teria o propósito de informar sobre as obras expostas no circuito artístico paulistano. Essa informação, porém, se apresentava mesclada pela necessidade de conferir ao objeto exposto seu justo valor enquanto obra de arte, uma vez que a crítica se colocava o propósito não só de informar, mas também de orientar o gosto do público em geral e o próprio expositor. (CHIARELLI, 1995, 70)

Esta “crítica supostamente neutra” propiciava uma reflexão sobre a produção artística veiculada em São Paulo na época. E, de alguma maneira, apontava sinais para o desenvolvimento de uma crítica militante. Por consequência, Chiarelli prossegue e elucida sobre a crítica militante.

Entende-se como *crítica militante* os textos onde se percebe o desejo de intervir decisivamente na cena artístico-cultural, propondo sua transformação, sempre a partir de um parâmetro ético, estranho à especificidade artística - no caso, o forte nacionalismo.

A *crítica militante* é igualmente fundamental para o entendimento da cena artística local pelos seguintes fatores: denuncia uma situação de desconforto com relação à arte e à cultura "oficiais" do período; dá vazão a um projeto para a arte brasileira, projeto este compartilhado por segmentos da intelectualidade local, que num futuro próximo se tornariam opositores - regionalistas, modernista etc.; apresenta um grau de qualidade literária até então pouco visto na crítica de arte no Brasil - casos de alguns textos de Mário de Andrade publicados na *Revista do Brasil* e, sobretudo, os textos de Lobato veiculados na *Revista* e no *Estado*. (CHIARELLI, 1995, 70)

De acordo com Passiani, os artigos publicados por Lobato nesse período “versavam sobre a arte, mormente a literatura e a pintura, posteriormente reunidos no livro *Ideias de Jeca Tatu*, cuja primeira edição é de 1919”. Estes textos têm como principal característica a defesa enfática no “estilo propriamente brasileiro” com grande aversão aos “estrangeirismos”. (PASSIANI, 2001, p.52)

O texto “A Propósito da Exposição de Malfatti”, de Monteiro Lobato, publicado no jornal *O Estado de São Paulo* em 20 de dezembro de 1917, faz contundentes críticas à produção da artista³. Trecho abaixo:

Há duas espécies de artistas. Uma composta dos que veem normalmente as coisas e em consequência disso fazem arte pura, guardando os eternos rimos da vida, e adotados para a concretização das emoções estéticas, os processos clássicos dos grandes mestres. (...) A outra espécie é formada pelos que veem anormalmente a natureza, e interpretam-na à luz de teorias efêmeras, sob a sugestão estrábica de escolas rebeldes, surgidas cá e lá como furúnculos da cultura excessiva. São produtos de cansaço e do sadismo de todos os períodos de decadência: são frutos de fins de estação, bichados ao nascedouro. Estrelas cadentes brilham um instante, as mais das vezes com a luz de escândalo, e somem-se logo nas trevas do esquecimento.

(...) As medidas de proporção e equilíbrio, na forma ou na cor, decorrem de que chamamos sentir. Quando as sensações do mundo externo transformam-se em impressões cerebrais, nós “sentimos”; para que sintamos de maneiras diversas, cúbicas ou futuristas, é forçoso ou que a harmonia do universo sofra completa alteração, ou que o nosso cérebro esteja em “pane” por virtude de alguma grave lesão. Enquanto a percepção sensorial se fizer anormalmente no homem, através da porta comum dos cinco sentidos, um artista diante de um gato não poderá “sentir” senão um gato, e é falsa a “interpretação” que o bichano fizer um “totó”, um escaravelho ou um amontoado de cubos transparentes. Estas considerações são provocadas pela exposição da Sra. Malfatti, onde se notam acentuadíssimas tendências para uma atitude estética forçada no sentido das extravagâncias de Picasso e companhia..

(...) Sejam sinceros: futurismo, cubismo, impressionismo e tutti quanti não passam de ouros tantos ramos da arte caricatural. É extensão da caricatura a regiões onde não havia até agora penetrado. Caricatura da cor, caricatura da forma – caricatura que não visa, como a primitiva, ressaltar uma ideia cômica, mas sim desnortear, aparvalhar o espectador.

4

3 A exposição foi montada em uma grande sala térrea, na Rua Líbero Badaró, nº111. Na seleção das obras, a pintora se restringiu aos trabalhos feitos depois de 1914. O catálogo indicava as 53 obras e apresentava o seguinte cabeçalho: “Exposição de Pintura Moderna Anita Malfatti”. Entre as obras *Tropical, O homem amarelo, A estudante russa e Capanga*. (BATISTA, 2006, p.194)

4 LOBATO, Monteiro. **A propósito da Exposição Malfatti**. Disponível em: . Acesso em 21/03/2017



Figura 1: Anita Malfatti, *Tropical*, 1917, óleo sobre tela, 77.00X102.00 cm, Acervo Pinacoteca do Estado de São Paulo⁵

No meio artístico brasileiro da época, não se imaginava possibilidade de abstracionismo. Conforme, Marta Rossetti Batista menciona no livro *Anita Malfatti no tempo e no espaço*, outro “ismo” já era citado na imprensa da época em 1916, entretanto, o termo era usado meio nebulosamente para qualificar manifestações artísticas fora dos padrões acadêmicos.

De acordo com Mário da Silva Brito, na *História do modernismo brasileiro*, em três momentos o termo “futurismo” foi detectado antes do artigo da Anita Malfatti. Um, em 1914, pelo prof. Bertarelli, “As lições do futurismo”, em *O Estado de S. Paulo*, de 12 de julho de 1914; depois, em 1916, com um texto de Monteiro Lobato, publicado em junho de 1916; e por Alberto de Oliveira, na Academia Brasileira de Letras, três meses depois. Só então, no final de 1917, o termo seria utilizado diversas vezes em relação à Anita Malfatti. (BATISTA, 2006, p.168)

5 *Tropical*, obra que fez parte da exposição 1917. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://54.232.116.93/obra2046/tropical>>. Acesso em: 04 de Abr. 2017. Verbetes da Enciclopédia.



Figura 2: Anita Malfatti, A Estudante, 1915/16, óleo sobre tela, 76.00X 61.00 cm, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (SP)⁶

No artigo, Lobato demonstra certo conhecimento sobre a existência das vanguardas artísticas, “futurismo, cubismo, impressionismo e *tutti quanti*...”. Entretanto, numa classificação muito simplista, distingue os artistas em duas espécies: “os que veem normalmente as coisas e em consequência disso fazem arte pura” e os que “veem anormalmente a natureza”, sendo assim, classificadas por ele, “escolas rebeldes”. Numa crítica realmente militante, Lobato ressalta e confronta “certos críticos, sobretudo”, os que discorrem “palavrório técnico, descobrem nas telas intenções e subintenções inacessíveis ao vulgo, justificam-nas com a independência de interpretação do artista e concluem que o público é uma cavalgada e eles, os entendidos, um pugilo genial de iniciados da Estética Oculta.”

6 A Estudante, obra que fez parte da exposição 1917. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://54.232.116.93/obra2045/a-estudante>>. Acesso em: 04 de Abr. 2017. Verbete da Enciclopédia.

De acordo com Batista, antes da publicação do artigo de Lobato, a exposição de Malfatti despertou curiosidade, com frequência maior que a usual em tais mostras daquele momento. “Durante todo o dia [13] estive o salão constantemente cheio de amadores e curiosos”. (BATISTA, 2006, p.199)

Os jornais da época destacavam a exposição como “acontecimento artístico de maior interesse”. Entretanto, os artigos que circulavam mantinham o tom tradicional:

depois de poucas linhas sobre a mostra, seguiam-se os nomes dos quadros expostos e/ou a relação dos visitantes ilustres presentes no dia anterior. Por outro lado, alguns artigos tentaram comentar o acontecimento inusual. (BATISTA, 2006, p.201)

Poucos se aventuravam em discorrer sobre a exposição. O jornal *Correio Paulistano*⁷, de 14 de dezembro 1917, aventou “compreender e explicar a obra nova”:

A exposição da senhorita Malfatti, toda ela de arte moderna, apresenta um aspecto original e bizarro, o visitante pode inteirar-se logo do artista que vai observar.

Tropical e Sinfonia colorida, são nomes que qualquer pintor daria até a uma paisagem, menos uma figura, como tão bem o fez a visão impressionista [sic] da sua autora.

Essencialmente moderna, a arte da senhorita Malfatti se distancia consideravelmente dos métodos clássicos. A figura ressalta, do fundo do quadro, como se nos apresentasse, em traço, quase violento, uma aresta do caráter do retratado. A paisagem é larga, iluminada, quase sempre tocada de uma luz crua, meridiana, que põe em relevo as paredes alvas, num embaralhamento de vilas sertanejas, onde a minudência se afasta para a mais forte impressão do conjunto.

Assim é a gravura, a aquarela, a caricatura, o desenho. Tudo num traço largo e rápido, como se a artista tivesse receio de que o detalhe prejudicasse a emoção.

Esta é a arte que se faz atualmente nos mais adiantados meios de cultura (BATISTA, 2006, p.203)

Posteriormente, Lobato escreveria em seu artigo que o crítico buscava “nas telas intenções e subintenções inacessíveis ao vulgo, justificam-nas com a independência de interpretação do artista”.

Mesmo Malfatti tendo recebido alguns comentários elogiosos, parte do público ainda ficava impactada com suas obras. Em uma declaração feita 34 anos depois, ela menciona que:

⁷ O artigo não assinado que foi publicado em 14 de dezembro de 1917, no *Correio Paulistano*.(Batista, 2006, p. 203)

A princípio foram os meus quadros muito bem-aceitos, e vendi nos primeiros dias oito quadros. Em geral depois da primeira surpresa, acharam a pintura perfeitamente natural. Qual não foi a minha surpresa quando apareceu o artigo crítico de Monteiro Lobato⁸

Apesar de *Correio Paulistano* tratar esta produção da pintora como uma “arte que se faz atualmente nos mais adiantados meios de cultura”, o artigo de Monteiro Lobato confrontava e contestava esses “novos precursores duma arte a ir”, classificando-os como “arte anormal ou teratológica”.

Este artigo foi interpretado pelos primeiros modernistas como causador de um retrocesso no percurso “poético visual expressionista” de Anita Malfatti. A partir das críticas de arte posteriores à exposição de 1917/18, Malfatti tornou-se uma “mártir” do modernismo:

Essas interpretações podem ser observadas na crítica de arte a partir da exposição de 1917/18 e nos acontecimentos consecutivos. Para defender a obra moderna da artista da crítica tradicional – que repudiava aquele caráter novo – e dar, ao mesmo tempo, uma justificativa imediata para as novas e diferentes características plásticas das obras criadas após o retorno de Malfatti ao Brasil, a crítica interpretou o novo ponto de vista das obras como um retrocesso da artista, resultado de concessões às críticas mais contundentes, como a de Lobato, passando a tratá-la como uma “coitada” profundamente abalada pela postura da crítica tradicional.⁹

Teria sido o crítico Monteiro Lobato o causador do desvio de rota da artista em produções posteriores? Anita Malfatti teria recuado diante das críticas. Entretanto, a hostilidade surgiu entre familiares e conhecidos também.

A família de Anita Malfatti e seus amigos foram os primeiros a chocarem-se com as telas. Nestor Pestana, da direção de *O Estado de S. Paulo* (...) vira na jovem uma promessa e dela esperava muito (...) o artigo de Monteiro Lobato, *béguin* de um grande jornal e já bastante conhecido, produziu resultados desastrosos e prejudiciais à artista atacada (...). (BRITO, 1997, p.51-53)

As críticas feitas por Lobato, por conseguinte, repercutiram negativamente, conforme relataria Anita Malfatti anos depois:

8 Anita Malfatti, “A chegada da arte moderna no Brasil”, p.30

9 CARDOSO, Renata Gomes de. **A crítica de arte no entorno de Anita Malfatti e seu reflexo na história da arte brasileira.** Revista de História da Arte e Arqueologia. Campinas, UNICAMP, nº 09, p. 146.

Todos temiam uma polêmica, por isso, publicavam os anúncios da exposição dando listas enormes de visitantes.

Nosso amigo Dr. Nestor Rangel Pestana, diretor do *Estado de S. Paulo*, amigo de meus tios, estava desolado. Eu não era a bela promessa que eles esperava, portanto, o *Estado de S. Paulo* entrou nas encolhas. Pequenos jornais atacavam-me para agradar Lobato, mas não houve uma única crítica construtiva, porque a exposição, por sua natureza, era inédita.¹⁰

Segundo Batista, a repulsa dos que não aceitavam a arte nova já não era silenciosa, tanto na imprensa como no recinto da exposição. A exposição tornou-se escândalo público, sendo que alguns compradores devolveram as obras adquiridas.¹¹ A própria pintora lembraria: “Com o correr das semanas, havia tal ódio geral que um amigo de casa ameaçou meus quadros com a bengala desejando destruí-los” (BATISTA, 2006, p. 214-217).

A mostra de 1917 trouxe à artista “um estigma e uma glória”, da “agressão às telas” a “devolução dos quadros”, Anita foi marcada por uma aura de “maldita”, vivendo três longos anos de isolamento de 1918 a 1920, mergulhando assim, nos estudos sobre “arte acadêmica”. (BATISTA, 2006 p. 235-236)

As características militante e nacionalista do crítico Monteiro Lobato de alguma maneira reverberam na elite local, conforme escreveu Menotti del Picchia sobre o episódio anos depois “Monteiro Lobato (...) tem no diabólico prestígio de sua pena um mágico poder de sedução às vezes perigoso.” (BATISTAS, 2006, p. 216). Importante lembrar que as obras literárias de Lobato foram marcadas por uma valorização da cultura popular, da paisagem da natureza brasileira, daquilo que o autor considerava a realidade das regiões rurais.

Em 1919, Monteiro Lobato republicaria o artigo com outro título, “Paranoia ou mistificação?” no livro *Ideias de Jeca Tatu*, trazendo assim à tona a polêmica de 1917. Entretanto, nesse momento o texto “serviu de arma para os modernistas desautorizarem Lobato como crítico de arte, fazendo com que aos poucos todo seu

10 Anita Malfatti, “A chegada da arte moderna no Brasil”, p. 31

11 Idem, p. 30.

pensamento sobre arte e cultura brasileiras fosse sendo esquecido”. (CHIARELLI, 1995, p.20)

Alguns modernistas mencionaram que a crítica à Anita Malfatti era munida de rancor, como o seguinte comentário de Menotti del Picchia: “*Lobato é um grande artista com fama de mau pintor*”.¹² Reconhecê-lo como pintor frustrado, “que teria escrito o que escreveu por despeito em relação ao talento da artista” (CHIARELLI, 1999, p.30), é esvaziar o discurso “lobatiano”.

Primeiramente, Lobato nunca assumiu sua atividade de pintor em termos profissionais. Portanto, não era um “pintor sem êxito” nem “com êxito”. Apenas – na esfera pública – não era pintor.

(...)

Em segundo lugar, insinuar que Lobato escreveu seu texto apenas por ser um mau pintor ressentido é esquecer deliberadamente sua produção como crítico de arte anterior e posterior ao artigo de dezembro de 1917, onde jamais demonstrou analisar a obra de nenhum artista com os critérios de um “pintor sem êxito”, e sim com parâmetros de um crítico engajado numa estética naturalista matizada por uma ideologia fortemente marcada pelo nacionalismo. (CHIARELLI, 1999, p.32-33)

Em vista disso, o pensamento crítico militante e engajado, seja ele causador ou não do “declínio” da artista, é composto por “um ideário estético estruturado”. No entanto, o que se pode ponderar sobre artigo de 1917:

Na verdade, para ele, o artista brasileiro não se encontrava suficientemente amadurecido para apreender criticamente os modelos artísticos das vanguardas europeias. E, sem esse amadurecimento, corria o sério risco de cair no imitativismo puro e simples. (CAMARGOS, 1999, p. 135)



Figura 3: Anita Malfatti, Mário de Andrade I, 1921|1922, óleo sobre tela, 51.00X41.00cm, Coleção Particular¹³

No período de isolamento, Anita Malfatti, “que sempre procurara pintar à vontade, que instintivamente fugira dos meios acadêmicos em seus estudos, agora procurava reiniciá-los com Pedro Alexandrino¹⁴, a negação de tudo que aprendera, acreditara e produzira.” (BATISTA, 2006, p.238) Anita modificou sua temática e sua pintura, nem mesmo os títulos se aproximavam das produções passadas. Mário de

13 MÁRIO de Andrade I. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: < <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1489/retrato-de-mario-de-andrade><http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1376/mario-de-andrade-i>>. Acesso em: 09 de Abr. 2017. Verbete da Enciclopédia.

14 Pedro Alexandrino Borges (São Paulo, 1856-1942) desde muito cedo executou em São Paulo decorações residências e igrejas, primeiro em “oficinas” de mestres franceses e portugueses e, depois, por conta própria. Em 1887 estudou na Academia Imperial de Belas Artes, com Medeiros. Voltando a São Paulo, trabalhou com Almeida Júnior e, com ele, expôs algumas obras na cidade, nos últimos anos do século. Na mostra, seus trabalhos foram elogiados e lhe valeram um Pensionato Artístico do Estado.

Andrade, no artigo “Anita Malfatti”, no *Suplemento de São Paulo*, publicado em 31 de julho de 1926, comentou:

(...) quanto viu a obra modernista que apresentava repudiada com insulto e cada gargalhada besta que nem seria de Assistência não parando mais no ar, Anita Malfatti fraquejou. Fraquejou sim uns pares de anos, andou querendo fazer o Impressionismo em que toda gente inda parava. E brigava todo dia consigo mesma porque tudo nela dizia ‘Faça obra expressionista’ porém a vontade berrava ‘faça obra impressionista pros outros quererem bem’ e a mão dela, indecisa tremendo entre essas ordens diferentes se perdia pouco a pouco e se perdeu.

Logo, mesmo com todo este contexto, a exposição de Anita Malfatti, realizada em São Paulo, entre 12 de dezembro de 1917 e 11 de janeiro de 1918, é considerada um marco na história da arte moderna no Brasil e o "estopim" da Semana de Arte Moderna de 1922, nos termos do historiador Mário da Silva Brito. Tanto que, passados cem anos desde a mostra polêmica de Malfatti, o público pode conferir uma retrospectiva promovida pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM), com cerca de 70 obras, entre pinturas e desenhos, feitos ao longo da trajetória da artista. A curadora, Regina Teixeira de Barros, dividiu a mostra em três partes: os anos iniciais que consagraram a artista; a época de estudos em Paris e a produção naturalista, após o isolamento; e, por fim, as pinturas com temas populares.

E em suma, assim como a importância da figura de Anita Malfatti, tão importante é a radicalidade discursiva de Lobato, mesmo sendo considerada uma crítica tradicionalista, o artigo traz uma marca do autor, não pela originalidade das ideias, mas pelo engajamento e singularidade, que tornaram tal texto tão comentado e estudado na história da arte.



Figura 4: Anita Malfatti, A Japonesa, 1924, óleo sobre tela, 100 X 80 cm, Coleção Gilberto Chateaubriand - MAM/RJ¹⁵

15 A Japonesa. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1391/a-japonesa>>. Acesso em: 22 de Mai. 2017.

CAPÍTULO 2

Por uma crítica demolidora-construtora, entre os universitários e o autodidata: um estudo de caso sobre a revista *Clima* e Luís Martins

Em meados de 1942, no plano internacional, o mundo vivia alterações quanto às configurações das fronteiras, em função da luta por territórios com a Segunda Guerra Mundial. Enquanto isso, o Brasil saía do Estado Novo com algumas sequelas e caminhava para a democracia. No campo jornalístico, os jornais tiveram sua liberdade inteiramente cerceadas pela ação da censura e do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP, criado em 1939), de modo que a grande imprensa sofreu negativamente com a ação política e ditatorial de Getúlio Vargas.¹⁶

Enquanto isso, na “Pauliceia”, a movimentação artística seguia e transcendia as fronteiras do Estado. A realização da Semana de Arte Moderna, no Teatro Municipal de São Paulo, em 1922, foi um marco na renovação cultural da cidade, tornando-a palco para diversas manifestações e um campo fértil para produção artística e literária. Aliado a isso, nos anos que se seguiram após a Semana de Arte Moderna, surgiram instituições universitárias, como por exemplo, a Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras FFCL/USP, fundada em 1934. Tal fato, “acabou por alterar o estilo da reflexão construindo papel decisivo na construção de linguagens culturais (...) de onde emergiram intelectuais talhados em concepções hauridas do conhecimento científico e que produziu uma nova geração de críticos mergulhados nas mais avançadas teorias” (NUNES, 2008, P.3, *apud*, ARRUDA, 2001, p. 21-22).

A partir deste contexto, é possível traçar uma investigação sobre as discussões estéticas, principalmente críticas, que circularam na época. Ao resgatar alguns dos textos de Luís Martins (1907-81) no *Diário de São Paulo*, assim como, os embates jornalísticos entre os fundadores da revista *Clima* (1941-44), o capítulo em questão trará à tona a singularidade de seus editores na cena cultural paulista num

16 BARBOSA, Marialva. **História Cultural da Imprensa**. Brasil - 1900-2000. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007, p. 103 a 117.

cenário moldado por uma crítica demolidora-construtora, trilhada na fronteira entre os acadêmicos e o autodidata.



Figura 5: Tarsila do Amaral, Retrato de Luís Martins, 1940, óleo sobre tela, 80 X 60 cm, Acervo Banco Itaú.¹⁷

Com uma obra vasta, Luís Martins iniciou sua vida jornalística em meados da década de 20, de modo que a produção do escritor fez parte do cenário cultural paulista por mais de quarenta anos, sendo considerado um crítico de arte reverenciado, que atuou como cronista absoluto no jornal *O Estado de S. Paulo* durante meados do século XX.

Porém, antes de chegar em São Paulo, o carioca Luís Martins contribuiu regularmente para inúmeros periódicos no Rio, como *Diário Carioca* (1928), *A Esquerda* (1929), *A Manhã* (1929), *Diário de Notícias* (1930), *Folha Nova* (1930),

17 RETRATO de Luís Martins. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra2485/retrato-de-luis-martins>>. Acesso em: 13 de Mai. 2017. Verbete da Enciclopédia.

Diário Carioca (1931), *A Batalha* (1932), *Jornal do Comércio* (1932), *A Nação* (1933), *Correio do Povo* (1933), *O Globo* (1933), *O Malho* (1934), *O Jornal* (1935).

Nascido na Rua Bela de São João no Rio de Janeiro, foi um assíduo frequentador da Lapa¹⁸ carioca, sendo este local tema de alguns dos seus livros. No final dos anos 30, refugiou-se em São Paulo, com pouco mais de trinta anos, por causa das perseguições políticas da era Vargas, mesmo período que firma um relacionamento com a pintora Tarsila do Amaral¹⁹. Contudo, foi com o lançamento do seu romance *Lapa*, que tratava da decadência e da prostituição do bairro carioca, que Martins se “tornou alvo do governo autoritário do Estado Novo.” (MAGNI, 2008, p.105). Sobre a perseguição e deslocamento para São Paulo, Carlos Drummond de Andrade escreveu²⁰:

Em 1936, um escritor fascista nacional denunciava ao governo o romance em que você fixava certos aspectos da vida do Rio, e que se chamava “Lapa”. Como Picasso falando de *Guernica*, você poderia alegar que a Lapa não era invenção sua. O livro foi apreendido, os exemplares destruídos, você perdeu o emprego, e um dia a força policial, de arma em punho, resolveu caçá-lo de madrugada numa fazenda, como sujeito perigosíssimo. Data deste episódio sua transplantação para São Paulo e a perda deplorável, para o Rio, de um dos cariocas mais genuínos. Conheci você por essa época, e me lembro de que a maldade burra lhe despertou pasmo, não ódio e nem sequer azedume.²¹

Em 1943, Assis Chateaubriand, “dono do então influente Diário de São Paulo, convidou-o a escrever uma crônica sobre artes plásticas, que acabou sendo diária.” (Martins; Silva, 2009, p. 27). Logo ganhou reputação como crítico. Apesar de ser

18 Principalmente, entre a década de 20 e 30, a boemia da Lapa abrigou jornalistas, cronistas e poetas. Era frequentada por artistas e intelectuais de destaque como Ribeiro Couto, Dante Milano, Augusto Frederico Schmidt, Sérgio Buarque de Holanda, Joraci Camargo e Di Cavalcanti, Carlos Lacerda, Rubem Braga, entre outros.

19 Tarsila e Luís encontraram-se em 1933, na casa de Eugênia e Álvaro Moreyra. Eugênia foi uma jornalista, atriz e diretora de teatro brasileira. De personalidade transgressora, foi uma das pioneiras do feminismo e uma das líderes da campanha sufragista no país. Ligada ao movimento modernista brasileiro e defensora de ideias comunistas, foi perseguida pelo governo Vargas, chegando a ser presa acusada de participação na Intentona Comunista.

20 Carlos Drummond de Andrade tinha o hábito de dedicar crônicas aos amigos por ocasião de seus aniversários. Esta crônica é comemorativa do cinquentenário de Luís Martins.

21 Crônica de Carlos Drummond de Andrade, chamada “A vez de Luís Martins”, publicada em A Tribuna, Rio de Janeiro, em 1957.

“um autodidata”, não era “noviço na seara da crítica.”²² O primeiro artigo publicado por Martins no *Diário de São Paulo*, tinha o título “Abertura de hostilidades” e já demonstrava o que vinha por aí:

Um velho amigo meu, que eu costumo respeitar não tanto pela alvura das longas barbas patriarcais como pela excelência tranquila das opiniões, aconselhou-me um dia com bonomia e bom senso:

— Não faça crítica. Isto só serve para arranjar inimigos e dar aos outros a impressão de uma criatura impertinente, preocupada com os erros alheios — se o crítico é severo. Se não é, todos acabam por considerá-lo com desprezo e ninguém mais se importa com o que ele escreve. Não faça crítica.

Agradei o precioso conselho, com o alvoroço com que sempre agradeço todas as dádivas, até as inúteis — e resolvi que não faria crítica. Não poderia suspeitar que o misterioso destino me esperava no futuro, embaçado neste canto de página, vindo a me proporcionar o mesmo ofício que eu deixara há anos, um pouco fatigado da indefectível vaidade dos homens.

É verdade que fiz crítica de teatro, e foi no Rio. Agora farei crítica de artes plásticas, e será em São Paulo. Porém, de artes plásticas ou de teatro, de música ou de literatura, de futebol ou de ciência culinária, em São Paulo, no Rio, em Malta, em Nova York, ou em Caraguatatuba, o ofício do crítico é sempre triste, porque sempre sujeito às mesmas incompreensões, às mesmas arremetidas do orgulho ferido, da ânsia de publicidade insatisfeita e da tortura de não poder afinar a sua própria opinião pela opinião de todo mundo.

Em última análise, e em que pesem todos os intuitos de se estabelecer uma padronização rígida de conceitos científicos para a crítica, é ela, em verdade, principalmente uma função do gosto pessoal de quem a exerce. Se tivessem sempre em vista esta verdade primária, os artistas não se zangariam com os homens de letras que atrevem a escrever sobre seus trabalhos. É coisa tão relativa à infalibilidade das opiniões individuais! Sempre agirá sabiamente o indivíduo que não procurar impor com demasiada violência seus pontos de vista ao próximo.

Dizia-me há dias, com ferocidade irônica, um amigo que ama sentimentalmente a velha arte das *boutades*²³ arrasadora:

— Acredite no que lhe digo: no Brasil não há pintores!

Acho isto exagerado. E talvez também seja exagerada a opinião corrente dos pintores sobre os críticos, isto é, de que no Brasil não há críticos. Entre os dois conceitos, tão radicais, convêm manter uma prudente

22 Texto “Um polemista e sua causa”, de José Armando Pereira da Silva publicado no livro *Luís Martins: um cronista de arte em São Paulo nos anos 1940*, com organização de Ana Luisa Martins & José Armando Pereira da Silva.

23 Tirada espirituosa ou engraçada

equidistância, ao menos para salvar as aparências e darmos uns aos outros a consoladora ilusão de que existimos.²⁴

Logo, as críticas sobre arte de Martins gradativamente ganharam espaço na imprensa paulistana. Além de ser colaborador no *Diário de São Paulo*, escreveu também em *O Estado de São Paulo*, durante a década de 40, onde desenvolveu uma coluna diária intitulada *Crônicas de Arte*. Fez desta coluna “trincheira de ataque ao provincianismo refratário, de defesa da inovação da linguagem plástica e de apoio àqueles que se eximiam do academismo pomposo e ultrapassado.” (Martins; Silva, 2009, p. 23)

De maneira constante, ele comparecia às inúmeras exposições deste período contribuindo para desenvolvimentos de seus textos críticos. Datam dessa época as publicações dos livros *A evolução social da pintura* (1942) e *Arte e Polêmica* (1942) - *Coleção Caderno Azul da Editora Guaíba*. Além disso, participou de alguns ciclos de palestras e conferências sobre pintura, abordando tendências artísticas nacionais e estrangeiras. (MAGNI, 2009, p. 108)

Martins era uma figura polêmica e cultivava críticas ácidas. Era possível encontrar entre seus textos confrontos acalorados em defesa de suas ideias. Um dos embates mais famoso foi com os integrantes da revista *Clima*, que tinham uma formação universitária embasada no teórico e no metodológico. Segundo Magni (2009, p.108), apesar de Martins acreditar que a Escola de Filosofia e Letras pudesse contribuir para expansão do conhecimento literário brasileiro, ele olhava com certa desconfiança para a nova crítica levantada por estes “pesquisadores saídos dos bancos acadêmicos”. Para ele, a nova crítica era “pouco criativa com a perda de posições pessoais inventivas”, contribuindo para “uma uniformização do pensamento promovido pela educação universitária”.

Com apenas vinte e cinco anos, Antonio Candido, um dos integrantes do *Grupo Clima*, em um depoimento dado a Mario Neme, em 1943, “se via, como intelectual, com um papel no processo de renovação da mentalidade intelectual

24 Publicado em 18 de Maio de 1943 no *Diário de São Paulo*

empreendida pelo movimento” modernista. (OLIVEIRA, 2008, p.133). Candido usou as seguintes palavras para definir a sua geração e, indiretamente, o círculo de intelectuais a que ele pertencia: “Críticos, críticos e mais críticos”. (PONTES, 1998, p. 13)

Os jovens estudantes da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras formaram o *Grupo Clima* no início de 1939, lançando-se assim no meio cultural paulista por meio da crítica aplicada ao teatro, cinema, literatura e artes plásticas. Os integrantes eram Décio de Almeida e Prado, Paulo Emilio Salles Gomes, Lourival Gomes Machado, Ruy Galvão de Andrada Coelho, Gilda de Mello e Souza, entre outros.

O convívio intenso e quase diário, que se solidificou além do meio acadêmico, surgiu desde cedo, por afinidades, gostos e principalmente por uma profunda amizade. Alguns se conheciam desde o ginásio, como Décio de Almeida Prado e Paulo Emílio de Sales Gomes.²⁵

De acordo com Gilda de Mello e Souza (SOUZA *apud* PONTES, 1998, p.140), foi durante esse período universitário que nasceu espontaneamente o grupo,

fruto de um conjunto de afinidades e circunstâncias. Em primeiro lugar, éramos todos discípulos de Maugüé; em seguida, tínhamos todos mais pendor literário que filosófico; em terceiro lugar _ e descontentados os matizes mais variados _ éramos todos esquerdistas, e por último, tínhamos origens sociais equivalentes.

O corpo docente da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras era formado, principalmente, por professores franceses, que chegaram ao Brasil por intermédio da chamada Missão Estrangeira. A missão trouxe para a Universidade de São Paulo uma série de jovens e célebres professores europeus, destacando alguns deles: Claude Lévi-Strauss (antropólogo francês); Jean Maugüé (filósofo francês); Paul Arbousse-Bastide (sociólogo francês); Fernand Braudel (historiador francês); Roger

25 MAGNO, Maria Ignês Carlos. **Revista Clima: a crítica num tempo de homens partidos**. 1992. 166 f. Dissertação (Mestrado em História) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1992.

Bastide (sociólogo francês); Émile Coornaert (historiador francês).²⁶

Para Antonio Candido, grande parte da tonicidade da Revista, advinha do curso de filosofia de Jean Maugüé. Além deste professor, outros intelectuais os influenciaram como Claude Lévi-Strauss, Roger Bastide, Alfred Reginald Radcliffe-Brown, sendo o único professor brasileiro Afonso Taunay, que ensinava história do Brasil. Quanto a literatura americana, pouco liam (MAGNO, 1992, p.16)

Os integrantes do *Grupo Clima* eram unânimes em distinguir o professor Maugüé como o melhor entre todos os professores, sendo que anos depois, Antonio Candido, dedica ao ex-professor um pequeno artigo no qual louva, desde o título, *A importância de não ser filósofo*, e o evoca com entusiasmo:

Quando começou a ensinar em São Paulo, no ano de 1935, (...) tinha trinta anos e ensinara num liceu de província. Era um rapagão louro, de olhos azuis, tipo bem nórdico, pouco convencional, céptico em relação às convenções universitárias, simpatizante comunista (o único da "Missão Francesa"), apaixonado por música, pintura, literatura. (...) Talvez a sua informação fosse menos sólida que a de outros colegas franceses, mas ele sabia transformá-la em fonte de inspiração (...). Dizia, por exemplo: "Quero que a filosofia lhes sirva para ler melhor o jornal, analisar melhor a política, compreender melhor o seu semelhante, entender melhor a literatura e o cinema". Com estas ideias, se não formou filósofos, influenciou a vida intelectual de seus alunos.²⁷

A partir desse relato de Candido, é possível destacar um diferencial na construção do pensamento crítico que começa surgir naquela época. A filosofia como "fonte de inspiração", formando jovens que não desejavam ser filósofos e acabaram se dedicando quase todos a diferentes modalidades de crítica.

Segundo Pontes (1998, p.13-14):

Como produtos do novo sistema de produção intelectual implantado na Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo, por intermédio dos professores estrangeiros (franceses, em particular), Antonio Candido e seus

26 MOTOYAMA, Shozo (org.). **USP 70 anos: Imagens de uma História Vivida**. São Paulo, EDUSP, 2006.

27 CANDIDO, A. **A importância de não ser filósofo. Discurso**. nº 37, 2007.

amigos mais próximos do Grupo Clima renovaram a tradição ensaística brasileira. Como críticos “puros”, romperam com a concepção de trabalho e com o padrão de carreira da geração anterior (tinha um pé na literatura e outro na doutrina política). Como intelectuais, diferenciaram-se dos modernistas e dos cientistas sociais com os quais conviveram na Universidade de São Paulo.

O grupo Clima se diferenciava dos outros (literatos, modernistas, jornalistas polígrafos e cientistas sociais), pois construíra um “espaço de atuação por meio da crítica, exercida em moldes ensaísticos, mas pautada por preocupações e critérios acadêmicos de avaliação”, que lhes permitira ingressar na grande imprensa ou em projetos editoriais, assim como, empreendimentos culturais mais amplos na cidade de São Paulo. (PONTES, 1998, p.14)

Naquele período, a formação do repertório cultural do grupo foi intensa, devido aos inúmeros eventos artísticos que o centro de São Paulo abrigava. Além de um alto e constante fluxo de pessoas que se deslocava na região central, gerando encontros inesperados e inusitados, principalmente pelas novas e velhas gerações de intelectuais que interagiam e circulavam por lá. Os grandes edifícios possuíam inúmeras galerias no térreo, que “funcionavam como áreas de circulação e de permanência do público, que se deslocava apressado por diversas ruas e encontrava, nas confeitarias, cafés, bares, restaurantes ou mesmo livrarias, um local para uma pausa, descanso ou debate.”²⁸ O cenário estava propício para uma efervescência cultural também devido a contribuição dos reflexos causados pela Segunda Guerra, pois muitos espetáculos europeus aportaram no Teatro Municipal de São Paulo, possibilitando que os estudantes da região central pudessem passar o dia respirando arte entre visitas às poucas galerias de arte da região e os espetáculos durante a noite, conforme relembra Décio Almeida Prado em um depoimento:

Tínhamos a nosso dispor, no entanto, como prêmio à nossa juventude, uma rua inteira, é verdade que pequena, a Barão de Itapetininga. De tarde, especialmente em dias de aulas de filosofia, dadas por Jean Maugüé, nosso mentor intelectual, passávamos pela faculdade, situada na Praça da

28 COSTA, Sabrina Studart Fontenele. **Continuidade e Permeabilidade Urbana nos Arranha-céus Modernos do Centro de São Paulo**. Pós V.19, Junho, nº31. São Paulo: Revista da Universidade de São Paulo (USP), 2012.

República. De noite, aparecíamos com frequência no Teatro Municipal, que recebia, além de espetáculos de música e de ópera, inúmeras companhias europeias, de teatro e de balé, desviadas pela Segunda Grande Guerra para longas temporadas na América do Sul. Abusando um pouco da imaginação poética, sem a qual não saberíamos viver, eu diria que numa extremidade da nossa rua aspirávamos saber e na outra extremidade respirávamos arte. Entre as duas, na própria Barão de Itapetininga, desfrutávamos as nossas horas de lazer na Confeitaria Vienense, com muito chá, muito chocolate, muita conversa e muita risada. Cantávamos também em coro, de vez em quando.²⁹

Neste instante, esses estudantes da primeira turma do curso de Filosofia, para dar vazão ao pensamento crítico resultante deste convívio intenso, criaram a revista *Clima*, reunindo dezesseis números entre 1941 e 1944. *Clima* foi patrocinada por Alfredo Mesquita³⁰ (1907-88), que “dada sua condição social e cultural, forneceu o impulso inicial de que seus membros precisavam para tornar públicas as suas ideias”. O projeto partiu da dupla Lourival Gomes Machado e Antonio Candido, que originalmente tinha a intenção de criar uma publicação pequena e de circulação restrita, porém Mesquita propôs algo mais bem-acabado do que uma “revistinha mimeografada” como era a ideia original dos dois. (PONTES, 1998, p.96-97)

Encontrar um nome para a revista não foi uma tarefa fácil. Nomes como “*Revista Paulista de Cultura*” e “*São Paulo para o Brasil*” foram cogitados, mas acabou surgindo ao acaso, quando estavam saindo da Confeitaria Seleta (localizada na Rua Barão de Itapetininga, nas imediações do Teatro Municipal de São Paulo), pararam em frente à vitrine de uma loja que ostentava “um enorme cartaz de vilegiatura, escrito com letras bem grandes, em francês, *CLIMAT*. Lourival apontou o

29 Os dias 12, 13 e 14 de agosto de 1998, em São Paulo, a Fundação Perseu Abramo, a USP, a Unicamp e a UNESP promoveram o seminário “Antonio Candido: Pensamento e militância”. Na jornada de abertura, o professor Décio de Almeida Prado, proferiu o “depoimento” que foi publicado após o evento. Disponível em: <http://csbh.fpabramo.org.br/o-que-fazemos/editora/teoria-e-debate/edicoes-anteriores/cultura-o-clima-de-uma-epoca>. Acessado em 04/06/2017

30 Alfredo Mesquita foi um autor, ator e fundador e primeiro coordenador da Escola de Arte Dramática (EAD), fundada em 1948 e que hoje está integrada à Universidade de São Paulo. Formado em direito em 1932, Alfredo frequentou também uma série de cursos na recém-criada Faculdade de Filosofia, sendo este, o local, onde travou os primeiros contatos com os futuros produtores da revista *Clima*.

dedo e disse: Olha o nome da revista! ” (PONTES, 1998, p.97)

Com escolha do título, bastava organizar o editorial da revista. A princípio, Lourival assumiu o papel de diretor responsável, sendo que o editorial foi dividido da seguinte maneira: Lourival Gomes Machado, artes plásticas; Antonio Cândido, literatura; Paulo Emílio Salles Gomes, cinema; Décio de Almeida Prado, teatro; Ruy Coelho, alternadamente entre estes quatro domínios; Gilda de Mello e Souza, ficcionista. Segundo Ruy Coelho (PONTES, 1998, p.98),

Nós não revelamos grandes talentos de ficção e de poesia. As boas coisas que existiam de ficção, de poesia, eram de pessoas que já estavam formadas. Mas, do ponto de vista da crítica, uma crítica que se pretendia filosófica ou sociológica, uma crítica que visava mais científica, nós tivemos influência. Eu creio que em relação às revistas anteriores, no panorama da literatura brasileira, a parte principal do *Clima* é esta noção de crítica. Nós éramos muito universitários. Com todos os pedantismos e vícios que tem uma posição universitária. Isto marca uma certa diferença. (...) Quer dizer, nós não tínhamos muita liberdade de pilhéria, de espírito. Não havia como dentro do modernismo a frase espírito, a exploração de veia cômica, que era uma coisa essencial. Nós éramos como dizia o Oswald de Andrade, os *chato-boys*.

A edição inaugural foi publicada em maio de 1941 e trazia o primeiro manifesto dos integrantes do *Clima*, além do prefácio de Mário de Andrade. Apesar de *O Manifesto, Clima número 1*, ter sido divulgado com a assinatura do grupo todo, ela foi, na verdade, escrita por Alfredo Mesquita. E dizia:

Esta Revista foi fundada não só com o fim de facilitar esses primeiros passos como também para mostrar aos mais velhos e aos de fora, sobretudo àqueles que têm o mau hábito de duvidar e de negar *a priori* valor às novas gerações, que há em São Paulo uma mocidade que estuda, trabalha e se esforça sem o fim exclusivo de ganhar dinheiro ou galgar posições.

Mocidade digna desse nome, cheia de coragem, de despreendimento, de entusiasmo, que se interessa por coisas sérias, que pensa e produz; mocidade que quer ir para frente, que tem razão de querer, que deve e há de ir avante; mocidade cheia de confiança no futuro, que têm todas as qualidades para vencer e vencerá, porque a vida e o futuro são dos que estudam, trabalham, dos que se esforçam e têm coragem, confiança e perseverança; mocidade que já entra na linha de conta, que já é alguma coisa, que existe, enfim, por si mesma; mocidade cheia de promessas, que representa o futuro do país, um país novo como o nosso, cujo mais sério problema é, sem dúvida alguma, o problema cultural.

Para os fundadores da revista, ninguém mais do que Mário de Andrade teria condições de apresentar o grupo, visto que era uma revista “de gente nova e desconhecida, gente que poderia parecer por demais ousada apresentando-se a si mesma”, assim, necessitava de uma autoridade reconhecida para tal. De modo que, a contribuição de Mário de Andrade causou polêmica na época. Em linhas gerais, com título *Elegia de Abril*, Mário de Andrade traça um balanço sobre os intelectuais brasileiros, sendo que um dos pontos centrais reside “nas diferenças existentes entre os seus pares e os jovens que começam a se impor na vida cultural paulistana”. Para Mário, os “novos” representam uma melhora no caráter técnico da produção intelectual, pois “foram formados em escolas que buscaram professores estrangeiros que trouxeram ao país seus costumes culturais e progresso pedagógico”. (NEVES, 2005, p.112)

De acordo com Castello (2004, p.414):

Mário de Andrade fez a sua apresentação com “A *Elegia de Abril*”, em que propunha a falar da “inteligência nova” do país, relacionando-a com o papel de “certas faculdades novas de filosofia, ciências e letras, de medicina, de economia e política”, onde “já vão se formando gerações bem mais técnicas e bem mais humanísticas”. Reconhecia que os participantes das gerações seguintes “às de 20 e 30, “já de outro e mais em municiado realismo, nada têm de gozados, são levantados mesmo, e já buscam o seu prazer no estudo e na discussão dos problemas humanos (...)”. Confrontou sua geração com aquela representada por *Clima* e concluiu: “(...) O intelectual não pode mais ser um abstracionista”³¹

Contudo, segundo os integrantes do *Clima*, apesar da escolha de alguém consagrado como Mario de Andrade para abrir a revista, o que se pretendia, era veicular acima de tudo o ponto de vista da “mocidade de espírito”. Dar voz aos jovens escritores, artistas, sociólogos, filósofos e cientistas.

A seriedade e o espírito construtivo dos redatores da revista, logo ganharam destaque e reações que misturavam indignação e admiração. Segundo Magno (1992, p.7), os primeiros oito números da revista eram mensais, posteriormente, houve uma interrupção de dois meses, tornando os números 9, 10 e 11 em

31 Mário de Andrade, “A Elegia de Abril” em *Clima*, São Paulo, maio de 1941, nº1, p.7-19.

publicações bimestrais. A revista teve duas fases distintas: a primeira foi do número 1 aos 11, havendo uma transição para o número 12 e depois a segunda fase que compreendeu o número 13 aos 16. O que marcou a segunda fase foi principalmente o posicionamento político. Oscilavam entre ideais democráticos e esquerdistas em oposição declarada aos regimes autoritários e ditatoriais. Todavia, foi a partir do número 12, período de transição, que *Clima* modificou-se:

Mudou a estrutura, por insistência de Antonio Candido e influência do professor Maugüé; mudou a orientação ideológica, esta se tornou mais à esquerda democrática. A partir do número 12, a Revista passou a publicar trechos de notícias da época. Esta seção intitulada *Noticiário* foi a maneira encontrada pelo grupo para mostrar comentários políticos, que se opunham ao Estado Novo, além de noticiar fatos e figuras do cenário político e cultural do país (MAGNO, 1992, p.12)

Em 1943, a Segunda Guerra Mundial estava longe de acabar, e por aqui, o Brasil estava marcado pelo autoritarismo do Estado Novo. A sociedade brasileira seguia impactada com um profundo desrespeito à liberdade individual e social. A tônica do momento contribuiu e influenciou os fundadores do *Clima*, que visavam “moldar a consciência de uma nova geração, armada dos instrumentos culturais necessários a agir em benefício de sua gente”³² Entretanto, a produção feita por eles era considerada elitista, “da elite para elite”, num trabalho desvinculado “da realidade comum à maioria da nossa população”. (PEDROSA, 1994, 42)

Na realidade, “a crítica literária e artística podia e pode ainda ser considerada de elite”, no entanto, o grupo defendia que “a tradição cultural e o aprimoramento científico não podem ser negados em função de uma postura populista”, assim como Mário de Andrade³³ já alertara anteriormente, para eles, o intuito não era um “nivelamento por baixo”.

32 “Nota da redação”. In revista *Clima* nº12, abril de 1943.

33 Mário escreve: “sou pelo nivelamento das coletividades. Não pelo nivelamento por baixo, que percebe a cada *close up* do nosso ramerrão educativo, mas por um elevado nivelamento cultural da nossa inteligência brasileira, que evite a falsa altura, comum entre nós, dos arranha-céus em taipa de mão. E por isso não me desagrada a modesta consciência técnica com que a escola de São Paulo se afirma em sua macia lentidão, na pintura como nas ciências sociais, ajuntando pedra sobre pedra, amiga das afirmações bem baseadas, mas amorosa de pesquisar que de concluir.” Mário de Andrade, “A Elegia de Abril” em *Clima*, São Paulo, maio de 1941, nº1, p.7-19.

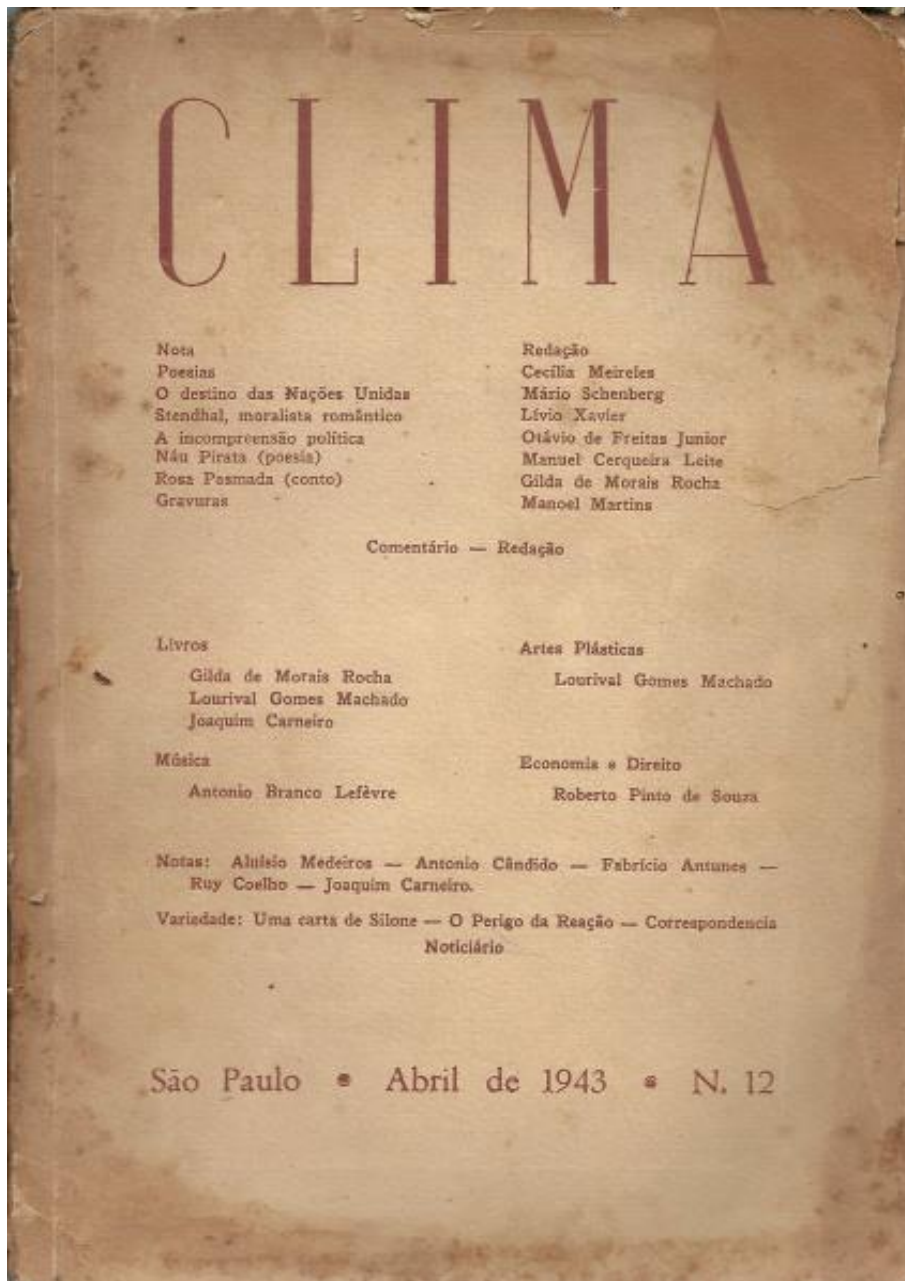


Figura 6: Reprodução da Revista Clima, em Abril de 1943.

Apesar de reconhecerem a incapacidade de atingir e interessar, de imediato, “as massas incultas e sofredoras”, os jovens do *Clima* tinham em mente que o papel deles era o de formar educadores, e mobilizar pequenas estruturas intelectuais. (PEDROSA, 1994, p. 42)

A revista *Clima*, no início não tinha muita unidade editorial, mas mostrava “os resultados da formação intelectual que seus editores e colaboradores mais próximos receberam na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras” (PONTES, 2009, p.65). Ao passo que, a crítica estava apoiada além das posições teóricas, centrando-se principalmente em análise de produtos culturais. Eles conquistaram rapidamente reconhecimento, sendo que Ruy Coelho confirma, “quase todo mundo recebeu propostas para escrever em outros órgãos da imprensa. Nós nos tornamos conhecidos com *Clima*. De certa maneira, não fomos nós que fizemos *Clima*, foi *Clima* que nos fez.”³⁴

A revista *Clima* ganhou destaque entre os intelectuais, de modo que o discurso crítico dos redatores, baseado num olhar teórico, foi logo combatido. Em 1943, um dos integrantes do grupo *Clima*, Lourival Gomes Machado, a convite do *O Estado de S. Paulo*, no dia 18 de setembro, publicou um artigo resposta para o texto “Críticos e artistas”, de Arnaldo Pedroso d’Horta³⁵, que contestava a autoridade exagerada do crítico, e ironizava:

Uns fazem como aqueles que Luís Martins caricaturou outro dia, a propósito de quadros, referem aos *toilettes* das damas que os admiravam, ou as conversas de ateliê. Esses são os mais simples. Outros se tornam pedantes (desculpe Lourival) _ para dar impressão de que perceberam no quadro coisas que os mortais comuns jamais verão, entram logo com jogo bruto, um palavreado rebarbativo que nem Nietzsche destrincharia: apenas não veem que estão caindo nos mesmos excessos de fulgores de lantejoulas que tanto desancam. Outros há mais hábeis, mais comedidos, que põem um pouco de cada uma dessas coisas, muitos nomes estrangeiros para assustar o nativo, alguns termos meio vagos como *longitude*, *altitude*, *profundidade*.³⁶

34 Coelho *apud* PONTES, 2009, p.66

35 Arnaldo Pedroso D’Horta (São Paulo SP 1914 - idem 1973). Desenhista, gravador, crítico de arte, pintor, professor. Inicia a carreira no jornalismo em 1931, colaborando com os jornais Folha da Manhã e O Estado de S. Paulo, entre outros. Forma-se em ciências jurídicas e sociais pela Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo - USP, em 1937. Paralelamente à atividade de jornalista, realiza desenhos e pinturas, como autodidata. ARNALDO Pedroso D’Horta. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa9760/arnaldo-pedroso-dhorta>>. Acesso em: 22 de Mai. 2017. Verbetes da Enciclopédia.

36 D’HORTA *apud* MARTINS; SILVA; 2009, p. 75.

D´Horta acreditava que o crítico se formava no dia a dia e não no interior das universidades. Ele que se formou bacharel em Direito e desenvolveu seu pensamento crítico dentro do jornalismo, combatendo “a moderna crítica”. Para ele:

O espírito crítico é altamente apreciável. Mas o estabelecimento da autoridade do crítico é um mal, pois pressupõe a eliminação do espírito crítico da parte de quem aceita como verdade e como regra o que sai da boca do Crítico. O aumento do prestígio do crítico deve ter, no fundo, alguma ligação com situações políticas autoritárias, pois o mesmo espírito preside, afinal, a um e outra.

O Crítico, tal como ele se apresenta, seria o indivíduo que conhece exatamente as regras de como fazer as coisas, e que de posse delas, como de réguas, as aplica às obras surgidas, a ver se obedecem às medidas predeterminadas.

Nessa hipótese o crítico se confunde com o professor, o tipo que conhece as receitas. Mas nem só de receitas é feito um bolo, ou um livro. Bem o sabem as doceiras e cozinheiras, que se referem às pessoas que têm “mão” para aplicar as receitas.

Um gramático conhecerá exatamente todas as regras do bem construir as frases. Mas ainda assim, ou por isso mesmo, jamais escreverá *Macunaíma*.

(...)

Porém ocorre apenas, de diferente, que a Crítica, como todo sistema de domínio à custa da ignorância, de prestígio à custa de dominação fundada no mistério – é obrigada a mudar sua caixinha de surpresas cada vez que algum serelepe mais arrojado chega até perto, a destampa e esparrama pelo chão a quinquilharia que havia dentro fantasiada de bentinhos.

Uma coisa é o sujeito saber se a perspectiva está certa ou errada, se verde com azul dá vermelho ou amarelo, se o quadro tem densidade, proporção, volume.

(...)

Ninguém vai fazer o elogio da burrice ou do acaso.

Para d´Horta, o artigo tinha como objetivo confrontar aqueles profissionais, que ele acreditava, que se colocavam como “superiores” à obra criticada. Esse saber teórico pautado em parâmetros ou regras estabelecidas, que para ele

deslocava o papel principal do crítico, sobretudo aquele que era formado no interior das universidades, para um *status* de superioridade. Para ele, a crítica exercida nos jornais tinha, portanto, a função intermediária entre a obra e o leitor comum. A crítica de arte deveria ter uma linguagem cristalina e transparente e não um “palavreado rebarbativo que nem Nietzsche destrincharia”.³⁷

Luís Martins, citado no artigo disparador da discussão, também resolveu escrever a respeito. Com o título “*Em defesa da Crítica*”, Martins escreve:

O Meu Amigo Arnaldo Pedroso d’Horta, um rapaz tão simpático, resolveu um dia sair de seus cuidados e atacar os críticos de arte. Para falar a verdade, confesso que não consegui ler até hoje o mal-humorado (digo mal-humorado por ouvir falar) artigo de Pedroso d’Horta, que me escapou. Mas fosse ele qual fosse, teve cabal resposta no artigo que Lourival Gomes Machado escreveu para *O Estado de S. Paulo*, no dia 18.

O jovem escritor, com maior serenidade, soube colocar a questão em seus termos precisos, demonstrando a necessidade da crítica, sem a qual não se pode de forma alguma estabelecer uma escala de valores. Sem a crítica, a arte seria impossível, não passando de um passatempo egoísta e inconsequente do próprio artista. Um jogo solitário.

Porque, como explica excelentemente Lourival Machado, “o crítico, em face do artista, é sempre reação da sociedade. Ou melhor, duma face da sociedade. Seja titular das camadas conservadoras ou das pequenas elites de renovação, é sempre ponto de referência que possibilita ao artista situar-se, em operação preparatória de independência. Independência que se integra no simplismo da repetição, ou que se afirma reagindo à conservação”.

Inteligente como é, Arnaldo Pedro d’Horta sabe muito bem disso. O que ele quis _ parece-me _ foi fazer uma *boutade* e irritar os seus amigos críticos. Mas, na verdade, não irritou. Entregando-se à tarefa a que se dedicam, quase todos eles fazem antes um curso completo de desenvolvimento da paciência, a fim de que ela se torne capaz de suportar todas as brincadeiras, até a dos inimigos, quanto mais dos amigos....

37 HORTA, Arnaldo Pedroso d’; HORTA, Vera d’ (org.). **O Olho da Consciência: Juízos Críticos e Obras Desajuizadas**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo (EDUSP) / Imprensa Oficial SP, 2000.

Martins sai em defesa da crítica de arte, analisando o “artigo resposta” de Gomes Machado, que define que “sem a crítica, a arte seria impossível”, configurar-se-ia apenas um “jogo solitário” do artista.

De acordo com Pontes (1998, p. 49), não havia publicações especializadas, ou mesmo críticos especializados, naquele tempo, a crítica de arte era veiculada basicamente através da imprensa diária e, secundariamente, nas revistas culturais. De modo que, “qualquer um que tivesse um pouco de conhecimento sobre o assunto, e muito trânsito no universo jornalístico, artístico e literário da época, podia aventurar-se nessa área.”

Apesar de Luiz Martins elogiar o artigo de Lourival Gomes Machado, no início, a “turma do *Clima*” não foi bem recebida pelos intelectuais da antiga geração. Em um depoimento, a esposa de Lourival, Maria de Lourdes Machado, menciona que tanto Luís Martins como Sérgio Milliet e Oswald de Andrade, “eram os donos do pedaço” e “autodidatas” e então, “quando surgiram aqueles universitários, eles ficaram com medo, para o que poderiam saber que eles não sabiam”.³⁸

idades e nas Re-
opa. caracteristi-
Civilização cuja
libertação do he-
desenvolvimento
amplo ao mes-
tação da pessoa
as possibilidades
gral.

a acreditava no
desta Civiliza-
das as contradic-
ca, num admira-
é e coragem: "a
iaroha em linha
nus e ascenden-
os moços, em
prevenindo con-
simista e falsa
s que incendia-
E por isto, num
otaveia, pela sin-
il e concisão com
sobre Spengler,
termina com pa-
s: "O Ocidente,
rbado, até certo
os prognósticos
espíritos impres-
crise é transitó-
la o ocaso. Se,
ver, mais tarde,
centros de cul-
novos continua-
civilização oci-
civilização hu-

Bevilaqua, como
fizer que a evo-
ade deve ser en-
continuação da

DEBATE ATRASADO

Lourival Gomes Machado

Sergio Millet, — talvez não lhe agrade esta forma direta de endereçar um comentário. Creio, contudo, que é ela uma posição necessária a estas observações que vou deixar por aí abaixo, de vez que deveriam ter sido feitas nos debates de sua conferência na Galeria Prestes Maia. Não sei bem por que, não me agradou fazê-las lá. Talvez tivesse sido o temor de deixá-la — a ela que era extensão de seu pensamento — envolver-se naqueles descantes e personalíssimos "à margem" em que os debates se estão tornando, aqui em São Paulo. Creio no debate como uma força principalmente didática e como a melhor forma de se desenvolver (não se embrulhar) coletivamente um tema. Aliás, sua conferência foi feita principalmente nessa linha, de vez que era antes de mais nada uma proposição honesta, destinada a colher adendos e reparos, e não a resistir à prova de fogo da dispersão. Seja lá como for, publicada a conferência, acredito reaberta a discussão. E, agora, quero participar.

como um louco, uma criança ou um primitivo desenhem, coloreem ou modelam. Mas, quando passamos a analisar a atividade do artista que não é louco, nem selvagem e já ultrapassou a puberdade, confessemos que vagamente sentimos a necessidade de acrescentar algo mal à nossa penetração crítica. Cada um de nós já caiu nessa hesitação e, enquanto os intuicionistas ou os espiritualistas de vario genero aproveitam a chance para escancarar as portas aos seus vagos deuses, a nós só cabe introduzir aí a simpatia. Este esforço para sentir junto não vale grande coisa pois ou nos reduzem a compreensão a uns poucos artistas com quem conseguimos acertar o passo, ou resolvemos a dificuldade — e foi bem esse o seu caso com aquele excelente fecho de exposição — entendendo uma compreensão artística do problema. O que é ótimo e formoso, mas o que é uma transformação súbita de crítico em artista. Coisa facti, aliás, para quem já é artista. Mas, ponha-se momentaneamente em minha pele! Aqui, então, entra a minha von-

Figura 8: artigo de Lourival Gomes Machado para *O Estado de S. Paulo* em 1944.

No artigo "Debate Atrasado"³⁹, Lourival Gomes Machado levanta uma reflexão sobre o papel do crítico de arte, tendo em vista uma fala de Sergio Millet numa conferência na Galeria Prestes Maia. E começa o texto, da seguinte maneira:

Sergio Millet, — talvez não lhe agrade esta forma direta de endereçar um comentário. Creio, contudo, que é ela uma posição necessária a estas observações que vou deixar por aí abaixo de vez que deveriam ter sido feitas nos debates de sua conferência na Galeria Prestes Maia. Não sei bem por que, não me agradou fazê-las lá. Talvez tivesse sido o temor de deixá-la — a ela que era extensão de seu pensamento [...]. Creio no debate como uma força principalmente didática e como a melhor forma de se desenvolver (não se embrulhar) coletivamente um tema. Aliás, sua conferência foi feita principalmente nessa linha de vez que era antes de mais nada uma proposição honesta, destinada a colher adendos e reparos e não

39 Artigo de Lourival Gomes Machado publicado 2 de Setembro de 1944 no jornal *O Estado de São Paulo*.

a resistir à prova de fogo da dispersão. Seja lá como for, publicada a conferência, acredito reaberta a discussão. E, agora, quero participar.

O artigo de Machado inicia-se de maneira direta a Sergio Milliet, sendo que ele retoma a explanação do crítico nesta conferência, construindo um percurso reflexivo sobre a fala dele. E aponta que a conferência de Milliet “precisou girar inteiramente à volta de um eixo seguríssimo”, pois:

De fato, para fazer paralelo entre a criança, o louco e o primitivo — considerados em suas manifestações artísticas — e para mostrar que os três são totalmente diferentes do artista moderno, é preciso encontrar uma formulação exterior a cada uma dessas realidades capaz de compreendê-las todas. O que, por certo, não é tão difícil de vez que já temos o esquema racionalista, desenvolvido e capaz de todas as compreensões, cujo uso constante já levou por via da educação, da etnografia, da antropologia, da psicopatologia, etc..., etc., àqueles três fenômenos humanos “diferentes”. Esse ponto de vista racionalista é que permitiu que sua proposição mostrasse claramente a divergência real entre essas entidades tão apressadamente metidas no mesmo saco pelo espírito “prático” dos que gostam de coisas simples e rápidas.

Milliet partia de um exemplo para “a demonstração da eficiência de um método e o esclarecimento de um problema pelo uso puro e simples desse mesmo método.” Entretanto, para Gomes Machado, esse recurso que inicialmente lhe pareceu “aprazível”, porque esta é uma “atitude racionalista”, que também é um instrumento de suas análises, no seguinte momento, Machado expõe dúvidas sobre esse método e sobre “extensão de sua eficácia”. Para Gomes Machado, por meio da análise racionalista é assim possível:

explicar como um louco, uma criança ou um primitivo desenham, colore e modelam. Mas, quando passamos a analisar a atividade do artista que não é louco, nem selvagem e já ultrapassou a puberdade, confessemos que vagamente sentimos a necessidade de acrescentar algo mais à nossa penetração crítica. [...] Este esforço para sentir junto não vale grande coisa, pois ou nos reduzem a compreensão a uns poucos artistas com quem conseguimos acertar o passo, ou resolvemos a dificuldade — e foi bem esse o seu caso com aquele excelente fecho de exposição — tentando uma compreensão artística do problema. O que é ótimo e formoso, mas o que é uma transformação súbita do crítico em artista. Coisa fácil, aliás, para quem já é artista. Mas, ponha-se momentaneamente em minha pele!

Com essa argumentação, Machado estabelece um debate com Milliet no jornal e propõe que, em vez de submeter o artista moderno à mesma esquematização de que eles são capazes de impor, talvez fosse o momento de rever o traçado da crítica e recondicioná-la. Machado coloca que existe um atraso da crítica e defende:

Todos nós que procuramos decifrar as chamadas “mensagens” e comentar lhes o sentido do conteúdo ou a penetração da forma, todos nós que sabemos distinguir o valor de conquista da verdade tão diverso em grau num Monet e num Klee, **todos nós estamos diante de uma velha conta que deve ser liquidada**. Isto porque não habituamos o leitor, o consumidor de obras de arte, a essa variante que, se para nós passa comum e normal, continua ser motivo de susto para ele.

E conclui, como num pedido a Sergio Milliet, “que de sua posição privilegiada de artista e crítico”, que se faz necessária trilhar uma “localidade nova e interessante”.

Todavia, foi logo no primeiro artigo escrito para a *Revista Clima*, intitulado “O Outro Cavallo de Troia”⁴⁰ que Lourival Gomes Machado já debatia com os críticos da época, os quais ele chamava de tradicionais, e os qualificava pertencentes a um tipo crítica simplista e generalizante, que por vezes transcorriam como crítica de informação. Contra este tipo de crítica, propôs exatamente como os demais componentes do grupo, uma crítica pautada nas referências adquiridas pela Faculdade. De modo que, refletia sobre o papel do crítico:

A chamada tendência geral de uma época ou desse determinado grupo nacional não é cousa criada por meia dúzia de preceitos normativos ou pela grande ideia inicial de um sistema... As madonas do Renascimento, os gregos do Classicismo, as orientais Românticas aí estão não são só no sentido de serem decorrentes de grandes padrões impostos por uma civilização, mas, além disso, o resultado da filtragem pela crítica e pelo público.

(...)

40 Artigo de Lourival Gomes Machado publicado na edição nº1 da revista *Clima* em maio de 1941, página 124 a 135.

quando um artista é visto pelo público não se pode furtar à duplicidade da crítica (...) é visto pelo público que nele encontra o que vê, mas também é visto pelo público que nele procura o que quer ver.

Segundo Magno (1992, p. 100), outras preocupações referentes à crítica e à atividade do crítico foram discutidas por Gomes Machado, por exemplo, a crítica como atividade que acompanhava a “carreira dos fatos mesmo em tempos sombrios e repletos de apreensões”. Em um depoimento para Mário Neme⁴¹, Lourival diz:

Nós precisamos de crítica. Crítica que faça um tardio, mas imprescindível balanço dos valores do passado. Crítica que analise as condições e tendências atuais. Crítica que “propagandize”, eduque, expandindo um pouco mais toda atividade intelectual que ainda se fecha em pequenas elites privilegiadas de espírito, embora frequentemente desprovida de fortuna. Se temos necessidade dum tomada geral de consciência, dum ajuste de valores velhos e novos, essa necessidade se faz mais urgente num momento em que conscientemente falamos em renovação e nos predispomos para um futuro que ninguém sabe...

Nas suas publicações feitas como crítico na *Folha da Manhã*, Gomes Machado também demonstrava sua desaprovação ao trabalho de outros críticos, como mostram as resenhas de *Evolução Social da Pintura*, 1942, de Luiz Martins, no qual discorda da visão de arte engajada proposta pelo colega, e *Pintura Quase Sempre*, 1944, de Sérgio Milliet (1898 - 1966), no qual Gomes Machado percebe um modelo de crítica de arte essencialmente sociológico, que para ele deveria ser superado.⁴²

De acordo com Pontes (1998, p.50-51), tanto Luís Martins como Mário de Andrade, Sérgio Milliet e Geraldo Ferraz eram críticos provenientes de uma atuação como escritores ou literatos. Já Lourival Gomes Machado, embora próximo dos modernistas, dedicava-se a crítica de arte, do mesmo modo que se debruçava no

41 MAGNO, Maria Ignês Carlos. **Revista Clima: a crítica num tempo de homens partidos**. 1992. 166 f. Dissertação (Mestrado em História) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1992.

42 LOURIVAL Gomes Machado. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa341/lourival-gomes-machado>>. Acesso em: 11 de Jun. 2017. Verbetes da Enciclopédia

ensino da política. Propiciando assim, uma atuação voltada para história social da arte brasileira, onde a construção de sua narrativa estava “mais afinada com formação sociológica que recebera”

Apesar dos constantes embates conceituais, que ocorriam com o grupo *Clima* e a geração de 30, Milliet chamava atenção para a intensa atividade intelectual e artística que estava ocorrendo na cidade de São Paulo, motivada pela atuação dos “novíssimos”, como segue:

a “novíssima geração” [...] parece-me dotada de algumas qualidades essenciais de primeiro plano que eu desejaria ver se desenvolverem aceleradamente. Em primeiro lugar, o espírito construtivo. Nós que pertencemos à novíssima de 1922 entramos na arena literária com bárbaros iconoclastas, decididos a nos entregar com ardor a um trabalho ingente de demolição. [...] Agora, outra geração chega; normalmente deveria mostra-se também irreverente, iconoclasta, sarcástica, devastadora. [...] Mas os rapazes de vinte a trinta anos, que constituem a “novíssima”, para maior espanto nosso, se apresentam cheio de leituras filosóficas e sociológicas, cheios de conhecimentos severos.⁴³

Contudo, Milliet não deixa de manifestar certa reticência em relação à “mentalidade universitária” apresentada por eles. Já, Oswald de Andrade, “menos comportado”, sentia certo desconforto com a produção da “novíssima geração”, apelidando-os de “os *chato-boys*”. (PONTES, 1998, p. 72)

A fagulha trocada entre os acadêmicos e os autodidatas girava em torno do posicionamento crítico estruturado na época. Em um depoimento, Luís Martins relembra com certa ironia o convívio cordial entre ele e o grupo:

Não havia, entre aqueles jovens, um contista, um romancista, nem um poeta. Eu logo os conheci e achei-os extremamente simpáticos, além de finos, cordiais e muito bem-educados. Mas a um remanescente da boêmia “geração Lapa”, como eu, não podia deixar de surpreender – quase escandalizar – a precoce severidade, o severo bom comportamento daqueles estranhos rapazes. Aparentemente, nenhum deles bebia um chope, uma cerveja, um uísque, nada! Eram todos rigorosamente abstêmios. [...] Mas, naquele tempo, as nossas relações eram apenas cordiais, sem qualquer intimidade.

O centro de São Paulo era o local que estava muito presente no dia a dia dos intelectuais daquela época, visto que numa tarde, Luís Martins estava em uma

43 Conforme Pontes (1998, p.233) Artigo “A Novíssima”, publicado no início de agosto de 1941 no quinzenário de cultura *Planalto*, que depois foram reproduzidos na revista *Clima*, nº3, em agosto do mesmo ano.

das confeitarias da Rua Barão de Itapetininga, “bebericando um tranquilo uísque” em companhia do cronista Rubem Braga, quando “entraram os rapazes do *Clima*”. O grupo sentou próximo da mesa de Martins e pediu ao garçom chá, refresco e uma Coca-cola. Logo Rubem Braga fez “uma observação qualquer” e Martins respondeu: “Que quer você, meu caro? É a geração Coca-cola”.

Martins, anos depois do ocorrido relembra:

No dia seguinte, escrevi uma crônica – primor de incompreensão e *parti-pris* – em que estranhava a ausência de espírito boêmio, a falta de lirismo juvenil, naqueles moços que começavam a carreira literária escrevendo ensaios, em vez de sonetos, e que, em lugar de poéticas bebedeiras, tomavam inofensivos refrigerantes; na crônica, falava em ‘geração Coca-Cola’. Mais tarde, em rodapé da *Folha da Manhã*, Antonio Candido me deu a resposta, cordial, delicadíssima e – é inútil acrescentar – inteligentíssima. Mas já então começávamos a ser amigos...”⁴⁴

Conforme, Luís Martins comenta, após o encontro com os “moços do *Clima*”, ele escreveu o artigo, intitulado *Clima*. Neste artigo que no início menciona a crítica de Sérgio Milliet dada a um dos integrantes do grupo; Martins retoma a publicação, pois Milliet se referiu a ele quando fez a análise sobre o ensaio a respeito de Proust do jovem escritor Ruy Coelho. No texto, Martins cita:

Sérgio Milliet se referiu às minhas irremediáveis inclinações sentimentais (sou o último romântico deste fim de guerra), que me levaram a aderir à companhia dos “mais velhos e mais líricos” de preferência a me pronunciar pela convivência da nova geração. É claro que, para a adoção dessa atitude, existe uma razão óbvia: a de não me dar em espetáculo ao público, tentando parecer mais jovem do que realmente sou.

Martins esclarece que é de fato “homem de outra formação e de outra idade”. Pertence a um período onde “o livro de versos era de rigor para qualquer estreia”. E não se deixa “aturdir” por essa geração de espírito universitário, mesmo com “as divergências de temperamento e de formação”, pois considera a revista *Clima*, uma “publicação de novos mais séria que jamais se fez no Brasil” e que “esses surpreendentes professores universitários e críticos de vinte anos” traçam os

44 Trecho da crônica “Apelidos”, de Luis Martins, publicada no dia 3 de janeiro de 1956 em *O Estado de S. Paulo*, que Martins descreve o encontro com os jovens integrantes do grupo *Clima*.

melhores rumos da mocidade intelectual brasileira. No entanto, no dia seguinte, em outro texto no mesmo jornal, com título *Ainda Clima*, continua o comentário sobre o grupo. Partindo agora, do número de setembro da revista *Clima*, que para ele traz “um espírito de grande tolerância em relação aos mais velhos”, os “velhíssimos cavalheiros de quarenta anos”. Num tom de certa ironia, diz que a obra impressa, de certo modo, “vai assim perdendo aos poucos aquele aspecto fechado, maçônico e meio exigente de ritual, que exhibia, sobretudo em sua primeira fase”. Perde com a nova fase, os ares de manifesto, mas ganha “seguramente em interesse, em valor humano e, sobretudo em valor jornalístico”. E com grande acidez, conclui:

Muito interessante é observar-se que essa “novíssima geração” é tão pouco lírica, tão parcimoniosamente poética que a sua revista, quase sempre que deseja apresentar poemas, é obrigada a recorrer aos mais idosos. Decididamente, os infantojuvenis paulistas não são da poesia. O mesmo se poderia afirmar quanto às artes plásticas. Pela primeira vez, nesse número os trabalhos de um artista de sua idade, o gravador Cláudio Abramo⁴⁵ – eles, que tinham reproduzido Goeldi, Lívio Abramo, Manuel Martins e outros. Essa pobreza lírica e artística me inquieta sobremaneira. Mas isto é já outra conversa que nada tem a ver com o número de setembro de *Clima*.

A semana entre os jornais da época seguiu acalorada. Tanto que as crônicas de Luís Martins sobre a revista em setembro de 1944, provocaram uma resposta de Antonio Candido, na *Folha da Manhã*, em 17 de setembro do mesmo ano. Com o título *Carta a Luís Martins*, Candido começa descrevendo a visão que, segundo ele, a geração de Luís Martins tinha da sua:

Há uma ideia bastante enraizada entre os maiores de trinta anos, da qual você faz quase um slogan: a saber, que a última geração literária não tem poesia, não tem capacidade de ficção, preferindo um conjunto de disciplinas objetivas e racionais, como a crítica sob seus vários aspectos. (...) Como ainda recentemente, ao referir-se de maneira generosa a um grupo de moços, você retoma a questão, pus-me a pensar no problema e a examinar as afirmações feitas sobre ele por você, Sérgio Milliet e alguns outros.”

Aludindo à opinião de Oswald de Andrade, expressa “com mais graça que critério em bom número de artigos”, de que a geração mais nova sacrificaria as

45 CLAUDIO Abramo. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa255117/claudio-abramo>>. Acesso em: 05 de Set. 2017. Verbete da Enciclopédia

possibilidades de criação em prol de uma “erudição pedantesca”, Candido ironiza: “Para ele, todos somos sociólogos... Sociologia por todo lado. Gente que ficha e cataloga o número de sapatos das vitrinas, as vezes que um cavalheiro acende o cigarro entre o viaduto da Santa Efigênia e o Brás etc. Devido a esta concepção um pouco primária da sociologia, o nosso ilustre Oswald confraterniza com o sr. Léo Vaz, outro inimigo mal informado desta disciplina infeliz”. A questão tinha dois aspectos fundamentais, explica Candido. O primeiro era o desenvolvimento dos estudos em São Paulo, nos últimos dez anos:

Diante de um médico, advogado ou engenheiro, nenhum dos senhores seria capaz de falar em ressecamento da afetividade e da poesia em prol da *secura* universitária. Há cem anos e mais que tais atividades têm no Brasil bons centros de estudo. Quanto às ciências humanas e às letras, porém, os senhores estavam acostumados a vê-las entregues ao empirismo e à improvisação. Agora elas também já começam a ter os seus centros de estudo, e aumenta o desejo de aplicar os seus métodos ao estudo das artes e da literatura.

Enfatizando sua crença de que a grande quantidade de novos ensaístas não levava a um “ressecamento” coletivo de inspiração, Candido levantava outro aspecto para explicar “o ensaísmo dos moços”: o artigo pago.

Há poucos anos, poucos jornais pagavam os colaboradores extraquadro, e pouquíssimo pagam mais que 20 ou 50\$ (...) Hoje, as coisas mudaram. (...) O jovem escritor, em vez de espremer a cabeça para arrancar de dentro dela um conto sertanejo ou um romance social, escreve “*O conto sertanejo*” e ganha 100\$. Garanto a você que as nossas famosas vocações críticas sofreriam um abalo sério se voltasse o regime do artigo gratuito...

Logo em seguida, devolvendo a ironia do cronista, alfinetava:

Você achará talvez que estou jogando bruto ao explicar o fenômeno com uma crueza pode parecer cinismo. Pense bem, ponha a mão na consciência, tome o seu uísque das cinco horas e depois me dê a resposta..

E conclui:

(...) vou lhe fazer uma confidência: esta corrente crítica, este desejo de estudar que caracteriza a mocidade de agora, vai desempenhar um papel decisivo para nossa formação. Tenho o palpite que, daqui a uns dez anos, quando o terreno semeado pela poeira dos ensaios e artigos se puser a frutificar nos livros e nos estudos alentados, muito dos nossos problemas mais agudos serão aclarados por pontos de vista justos. Isto em literatura, arte, sociologia, história, política. O movimento começou em 22 e na década

seguinte produziu homens como Gilberto Freyre, Caio Prado Júnior, Álvaro Lins. Nesta década de 40, amola-se muita arma e forja-se muito escudo. Sinal de que os tempos estão próximos, e que a crítica poderá, brevemente, passar à construção iniciada por eles. E o impulso é tão vigoroso que o romancista de *Fazenda*, um certo sr. Luís Martins, é hoje o crítico sociológico de arte e de história, com *A evolução social da pintura* e *O patriarca e o bacharel*. Será que você vai dizer que até este crítico é trombudo e pesadão? Quanto a ele, ao menos, você me dará licença de não concordar, porque quero mandar-lhe, neste momento, o mais amigo e cordial dos abraços...

As palavras de Candido ressoaram em São Paulo, tanto que Luís Martins, em sua refutação a Candido, descreve como foi abordado no trem por uma pessoa que havia lido o artigo em questão. Para tanto, Martins pronuncia que as “estreitas dimensões” de sua seção no jornal, faria com que ele fragmentasse a réplica em duas ou três crônicas, de modo que “antes de opor algumas dúvidas” a “brilhante e sólida” argumentação de Candido, esclarece que “às vezes com certa aparência de rabugice, as tendências predominantemente, ou melhor, quase exclusivamente crítica da nova geração”, ele jamais generalizou esses comentários. Articulado assim que:

Falo sempre em “nova geração paulista”. Paulista. É mesmo essa limitação geográfica que me inquieta um pouco e me faz perguntar, muitas vezes, se a totalidade dos jovens escritores de São Paulo estuda na Faculdade de Filosofia, ou se a par e ao lado desse grupo universitário não existem, como em toda parte, poetas, contistas, romancistas, ou até mesmo simples badernistas boêmios _ que eu não conheço.

Mas, pela própria lista que você me fornece, vejo que tais criaturas não existem. Porque, entre mineiros, baianos, nordestinos e gaúchos, você não foi capaz de me citar o nome de um só ficcionista de São Paulo.

No artigo seguinte, com título *Resposta a Antonio Candido (II)*, Martins recupera o discurso crítico e destila certo azedume ao se reportar a formação universitária dos integrantes do grupo *Clima*, considerando que apesar deles terem “um brilhante porta-voz”, segundo Martins, é espantosa “a unanimidade, a coesão, a semelhança de todos componentes” e que isto acontece principalmente, pelo ensino universitário, porque para ele, isso ocorre, provavelmente, devido à universidade pode conter “um rígido padrão cultural, dificultando a manifestação das verdadeiras personalidades”. E provoca:

Não chegarei a afirmar que, ao ler um artigo seu ou de Lourival Machado, eu fique na dúvida se se trata de um artigo de Antonio Candido ou de Lourival _

ou de uma aula do professor Bastide, assimilada e adaptada pelas suas inteligências (permita-me, aliás, acrescentar que isto não tem o menor intuito depreciativo para vocês). Mas a estranha semelhança, um certo ar de família, a coincidência de temperamentos e de inclinações que encontro em todos vocês me levam irreversivelmente a aproximar de seus trabalhos a comum origem universitária.

[...]

Até no estilo. Vocês estão, talvez sem o saber, escrevendo com o sotaque da Faculdade de Filosofia, como falam aqueles afortunados rapazes ingleses que estudam em Oxford e nunca mais se libertam de sua pronúncia universitária...

De acordo com Martins, o comportamento destes “rapazes de vinte anos” aparenta “ser precocemente desdenhoso das experiências humanas”, que ele elenca como experiências que se adquire “vivendo, sofrendo, amando, errando, pecando e dando o que fazer aos nossos anjos da guarda”. O que falta a eles, segundo Martins, é a “experiência dos erros”, e essa falta “impossibilita a criação e o lirismo, tornando-os severamente críticos e abstêmios _ abstêmios de vida”. Entretanto, a resposta ao artigo de Candido, não finda aqui, dois dias depois, Martins conclui as argumentações, com texto intitulado *Resposta a Antonio Candido (III)*, de certa forma apaziguadora, colocando que mesmo não concordando com as palavras expressadas por Candido, pois para ele, “se vocês, aos vinte anos, não fazem poemas ou romances do Nordeste, não será aos quarenta que o farão”. E que no fundo, que a atitude dele para com o grupo constitui “uma homenagem” e “admiração sincera”. Concluindo:

Aqui encerro esta resposta em tom de conversa, cordial e franca. Encerro-a, meu prezado Antonio Candido, retribuindo-lhe o abraço amigo e esperando que você um dia queira bater um papo comigo, ajudando-me a tomar o famoso “uísque das cinco horas”. Uísque ou Coca-Cola.

No artigo *Uísque e Coca-cola*, Luís Martins usa como um pretexto para comentar “o conflito que parece se delinear entre os representantes das gerações mais velhas e os da novíssima”, todavia para ele, é “um puro mal entendido”.

De um modo geral, acho que isto é um problema de todos os tempos e de todas as gerações. É uma característica da juventude esse orgulhoso e ingênuo sentimento de superioridade, que lhe dá ilusão de ter ultrapassado os mais velhos e ser portadora de verdades definitivas e imutáveis. Dez anos depois, esses mesmos jovens verificarão que se equivocaram, ao sentir a hostilidade dos que chegam depois, com verdades mais novas e mais definitivas ainda... Todos nós tivemos vinte anos, *hélas!*...

(...)

Esses jovens sem juventude são sérios, dormem cedo, só se divertem no cinema, frequentam leiterias, namoram pra casar e aos vinte anos casam mesmo. Eu nada tenho a ver com isto, evidentemente, pois cada um vive como quer. Mas o que me irrita é que esses moços queiram transformar sua austeridade em norma de conduta necessária ao intelectual destes novos tempos. Por quê, afinal, Deus do céu, que tem uma coisa a ver com a outra?

Creio que todo famoso conflito de gerações se resume nisto: todos lemos os mesmos livros e pensamos da mesma forma. Apenas uns tomam uísque e outros tomam Coca-Cola...⁴⁶



Figura 9: O escritor e jornalista Luís Martins (1907-1981)⁴⁷

Martins, com tanto outros da sua geração, trilharam a crítica estruturada aos fenômenos ligados ao dia a dia. O que lhe é peculiar é que por meio da crônica, ele

46 MARTINS, Ana Luisa; SILVA, José Armando Pereira da (Org.) **Luís Martins: um cronista em São Paulo nos anos 1940**. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2009.

47 Reprodução. Disponível em: < <http://cultura.estadao.com.br/blogs/babel/escritor-luis-martins-tem-nova-coletanea-de-cronicas/> > Acessado em 12 de Jun. 2017.

escreveu sobre os mais variados assuntos. Eventos que muitas vezes passariam despercebidos por outros produtores culturais.

As estruturas narrativas, que permeiam as crônicas de Luís Martins, constituem, principalmente, uma espécie de janela para a observação das produções artísticas da época, assim como, um meio para fomentar as discussões sobre o papel da crítica e a inserção das artes plásticas na construção de uma nova estética nacional.

Sua narrativa tinha como característica “ora mais leve e inconsequente, ora um pouco mais séria e pensada, ao sabor dos acontecimentos do dia e das sugestões que a arte”⁴⁸ lhe fazia. De modo que, a natureza da crônica propiciava um contato imediato entre o escritor e o leitor. Por vez na sua coluna diária, Martins retomava uma discussão iniciada em um artigo publicado num dia, em um dia posterior, era assim, um contato monitorado por ele. Segundo as palavras de Luís Martins, a avaliação da repercussão era quase que “matemática”, mensurada como se pudesse ser utilizado um termômetro na gradação de sua receptividade.⁴⁹

O público reage. Se deixo muitos dias seguidos de receber cartas comentando qualquer ideia aqui exposta, se ninguém me telefona, se ninguém me para na rua, diz que gostou ou detestou tal crônica, - começo a me sentir como que isolado numa estranha sensação de solidão, ou na pior ainda de um homem que fala sozinho...Fico apreensivo. Essa onda de isolamento me dá a impressão penosa de incomunicabilidade, de distância e de alheamento à vida humana e vertiginosa das ruas.⁵⁰

Entretanto, manter diariamente uma nota sobre arte, não era tarefa fácil. Certa vez, classificou esta capacidade de escrever trezentos e sessenta e cinco dias em um ano sobre arte com um ato de teimosia, que não deixava ser heroica, pois sempre havia algum “amigo bem-intencionado” que o aconselhava: “Há os que me aconselham a realizar um curso profundo sobre arte, nesta angústia de centímetros quadrados!”. Em um artigo “*Aviso aos Interessados*”, publicado em 1943, retrucou

48 MARTINS, Ana Luisa; SILVA, José Armando Pereira da (Org.) **Luís Martins: um cronista em São Paulo nos anos 1940**. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2009.

49 MAGNI, Carlos Alberto. **Discurso da paisagem em Luís Martins: Imaginário Geográfico nas Crônicas de São Paulo. 2008**. 320f. Tese (Doutorado em Ciências Humanas) – Universidade de São Paulo (USP), 2008.

50 Trecho do artigo *Periquito Leva a Fama* de Luís Martins, publicado em 14 de novembro de 1943, no jornal *O Estado de S. Paulo*.

aqueles que lhe pediam para escrever algo “leve, pitoresco e humorístico”, com: “isto seria excelente, em primeiro lugar, se eu fosse um humorista; e em segundo lugar, se em vez de escrever sobre arte, eu escrevesse, por exemplo, sobre... economia política”.

Apesar do tom ácido de suas palavras e das discussões acaloradas, também eram uma marca do cronista as visões descontraídas e bem-humoradas dos comentários do dia.

Linha a linha, Martins não hesitava diante dos acontecimentos e suas reflexões estavam longe de serem impessoais sempre marcadas por um posicionamento e com as emoções transcritas em palavras. Para Luís Martins a crônica é um “gênero confidencial”, que oferece ao público a nudez da escrita.

A crônica, hoje, no Brasil, é — mais do que nenhum outro — um gênero confidencial. Uma espécie de diário íntimo escancarado à curiosidade cotidiana do público. De modo que, quando o cronista deixa de falar, não propriamente de si, mas de seus sentimentos, deus reações, de sua maneira íntima, privada de ver e sentir as coisas, o leitor estranha e sente a falta. O cronista deve andar com a sensibilidade embotada.⁵¹

Antipatizava com os “discutidores profissionais”, que almejavam ter sempre razão. E quando escrevia algo levado por uma irritação momentânea, reconhecia e levava ao público uma reflexão sobre seus excessos. Para ele, “um cronista que se senta diante de um papel, todos os dias, para transmitir ao público suas reações individuais sobre determinado assunto, arrisca se tornar, sem o querer, muito pessoal, refletindo, com maior ou menor fidelidade, estados transitórios de humor”.⁵² Eram muito comuns sucessivos artigos respostas feito por ele, travando uma espécie de diálogo, entre ele e alvo da crítica e vice-versa. As vezes passava a semana em torno do mesmo assunto.

Era um defensor da arte brasileira e lutava por sua divulgação. Lamentava que São Paulo naquela época fosse tão pobremente dotada de “recintos

51 Trecho do artigo *Fases como Lua* de Luís Martins, publicado em 23 de fevereiro de 1960 no jornal o Estado de S. Paulo.

52 Trecho do artigo *Resposta a Campofiorito*, publicado em 11 de agosto de 1944.

apropriados para exposições artísticas”⁵³. No artigo *O Caso Portinari*, de Luís Martins, ele registrou sua insatisfação de saber que o “renomado pintor”, Candido Portinari, vindo do Rio para expor na cidade considerada como ‘capital artística do Brasil”, teve dificuldades em expor e precisou recorrer “por interferência de vários amigos, um único salão disponível – A Galeria Prestes Maia”. No entanto, a exposição não se realizou por interferência da prefeitura, que cancelou a mostra antes da montagem. Martins usava a coluna como um instrumento de reivindicação. No artigo *Necessitamos de Galerias!*⁵⁴, suscitava mais polêmicas:

A verdade é que não temos galerias e tudo aqui se faz com propósito de atrapalhar a vida dos artistas. O único salão que apresenta condições razoáveis é o Instituto dos Arquitetos. Aliás, é pequeno e muito disputado: não chega para todos.

A galeria prestes Maia foi feita – creio eu – como o propósito de preencher essa grave lacuna. Mas cada vez que ela se necessita para uma exposição, está ocupada. Ora se trata de uma exibição de renda da Transjordânia, ora de fotografia de macacos de Moçambique, ora de amostras de fios-d ‘ovos de Freixo de Espada à Cinta...

Assim, o artista em São Paulo – capital artística do Brasil – não tem onde expor.

Contudo, Martins escrevia de maneira absolutamente despreziosa, simples, acessível ao público leigo, pois ele tinha como intuito despertar o interesse dos leitores pelas artes. E defendia, que “jamais foi sua intenção apresentar-se como leitura para intelectuais ou para iniciados”⁵⁵. Pretendia escrever “para o povo, na linguagem que o povo entende”⁵⁶. De fato sua escrita tinha o discurso claro. Cada texto, de algum modo, aproximava o leitor para uma conversa. Como prova disto, ele conservava em seu arquivo algumas centenas de cartas de leitores, apoiando ou discutindo sobre as suas críticas diárias. Com esta coluna, ele provocou discussões, antipatias ou reforçou alianças generosas.

53 Artigo *O Caso Portinari*, publicado em 30 de novembro de 1945.

54 Artigo *Necessitamos de Galerias!*, publicado em 28 de março de 1946 no jornal o Estado de S. Paulo.

55 Artigo *Balanço*, publicado em 31 de dezembro de 1946 no jornal o Estado de S. Paulo.

56 Idem

Ao contrário do grupo Clima, Luís Martins era um polígrafo, que usava sua inteligência como instrumento plástico e maleável, tinha a grata qualidade de se adaptar a todos os gêneros, modalidades e formas. No entanto, Martins foi um representante tardio desse período e se ressentia das mudanças sociais e culturais daquele tempo. Ele não ignorava, mas se incomodava, com o modo crescente que a “tendência especializadora” estava inserida no meio intelectual, e por consequência, percebia que isto propiciava “o desaparecimento do polígrafo”.

De certo modo, a decadência do polígrafo representa o desprestígio da inteligência livre, do individualismo cultural, da vivacidade e da indisciplina autodidatas. Hoje, força é confessar, o homem não se limita a labutar isoladamente num único setor de atividades intelectuais, passa a ser olhado com desconfiança e certa hostilidade.⁵⁷

A valorização dos especialistas acadêmicos em detrimento dos polígrafos deflagrava uma alteração na produção intelectual da época. Martins foi um polígrafo atento e participativo dos eventos culturais, sendo que escrevia sobre as produções artísticas, em especial a escultura e a pintura. Seus textos tornaram-no uma figura polêmica, principalmente dada as suas críticas rompantes e demolidoras.

E para os aspirantes a crítico, tinha um conselho:

Ser crítico de arte não é coisa excessivamente difícil. É preciso, em primeiro lugar – naturalmente —, não ser estúpido de todo. É preciso também um pouquinho de sensibilidade, de honestidade e de bom senso. Se eu acrescentar: um certo convívio com os artistas, alguma leitura de estética, conhecimento de história da arte, uma certa vocação – terei completado a receita para se ser um razoável crítico de arte, bom para o consumo interno.

Apesar de ser assim tão fácil, não são muitos os nossos críticos. Aqui em São Paulo, três ou quatro nomes (Sérgio Milliet, Lourival Gomes Machado, Quirino da Silva, Maria Eugênia Franco) se mantêm no cartaz com certa constância e intrepidez. Em poucos o público confia.

(...)

Se eu me julgasse no direito de dar conselhos a um aspirante a crítico, haveria de lhe dizer o seguinte: não seja impertinente, mas humilde. Não fale mal de seus colegas e de seus mestres quando beber um pouco demais. Cuide de se preparar, de estudar, de conhecer um pouquinho melhor de arte. Faça um exame de consciência, tome a medida de sua própria inexistência intelectual. Observe que, por enquanto, ninguém o toma

57 Trecho do artigo *Decadência do polígrafo* de Luís Martins, publicado em 21 de agosto de 1951.

a sério, ninguém o cita, ninguém o considera coisa nenhuma. Veja se consegue aparentar um pouco de compostura. Depois, então, procure imitar os outros, seus mestres. É possível que assim consiga ser algum dia alguma coisa.⁵⁸

Do outro lado, a geração de 40 ganhava mais espaço, se diferenciando da geração de 20, propondo novos percursos e instaurando um novo jeito de fazer crítica de arte. Neste contexto de mudanças, a revista *Clima* se apresentava como uma nova possibilidade de diálogo. Mesmo com bases intelectuais e literárias dadas por professores estrangeiros, franceses em particular, o grupo tinha como proposta estudar e rever tudo que havia relacionado a cultura em terras brasileiras. Tanto que certa vez, Antonio Candido afirmou que “se a gente não estudar o Brasil, quem é que vai estudar?” A produção artística brasileira foi o mote de pesquisa, tanto que Lourival Gomes Machado acabou se aprofundando no Barroco e escreveu uma série de artigos sobre a arte brasileira. Enquanto, Antonio Candido fazia uma imersão sobre a literatura brasileira.

Com muito siso e pouco riso, o grupo ostentava uma seriedade teórica, que fez os jovens integrantes do *Clima*, ser conhecido como “*chatos boys*”, apelido dado por Oswald de Andrade. Para Andrade, eles eram um “grupo e não geração, do Sr. Antonio Candido, voando pesado como Santa Rita Durão⁵⁹, normativo e gravibundo como se descendesse de Bulhão Pato⁶⁰...”⁶¹

O descontentamento das gerações anteriores era rebatido por esses jovens críticos, que se debruçaram sobre as linguagens específicas, rompendo com as antigas formas de entender a produção cultural da época. O grupo era heterogêneo

58 Trecho do artigo *Conselho a um aspirante a crítico* de Luís Martins, publicado em 19 de dezembro de 1945

59 Frei José de Santa Rita Durão (Cata Preta, 1722 — Lisboa, 1784) foi um religioso agostiniano luso-brasileiro, orador e poeta que fez a sua carreira e escreveu a sua obra em Portugal e no Brasil colonial.

60 Raimundo Antônio de Bulhão Pato (Bilbau, 3 de março de 1828 — Monte da Caparica, 24 de agosto de 1912), conhecido como Bulhão Pato, foi um poeta, ensaísta e memorialista português, sócio da Academia Real das Ciências de Lisboa. As suas Memórias, escritas em tom íntimo e nostálgico, são interessantes pelas informações biográficas e históricas que fornecem, retratando o ambiente intelectual português da última metade do século XIX.

61 Série de depoimentos dados para Mário Neme, em *Plataforma da Nova Geração* de 1945, publicado pela editora Globo.

e tinha um posicionamento claro e definido, como pode ser visto no artigo publicado na seção de Livros, na Revista *Clima* nº1, escrito por Antonio Candido, em maio de 1941, onde ele começa com “A crítica em Revista de gente moça é sempre um problema.” Candido afirmava que a cada diferente seção da revista era possível visualizar a proposta de:

... uma unidade de intenção, que se manifesta em cada um de seus departamentos. O nosso desejo é ver as coisas com a maior honestidade possível e, afastando igualmente o preconceito de louvar e o de demolir, mostrar, que, ao lado do ponto de vista das críticas consagradas, há lugar para o modo de ver dos moços.

Sempre atentos aos acontecimentos da época, a seriedade tornou-se uma singularidade da escrita deles. O tom era de reflexão e para o grupo era fundamental que a *Clima* fosse veículo de crítica cultural. Para Gomes Machado, assim como para os outros, a crítica deveria estar voltada para a discussão dos problemas específicos da arte e das questões sociais. Tanto que eles entendiam que era necessário cuidado para desenvolvê-la, pois:

O exercício da análise demasiada disciplinada e exigente põe em perigo a espontaneidade, quando não a perturba até, pela exibição demonstrada de cada detalhe da máquina geralmente despercebida.

Os ensaios críticos deles, muitas vezes remetiam às questões de ordem social e política, vislumbrando a possibilidade de teorização sobre os problemas de ordem estética. No entanto, a heterogeneidade deste grupo ostentava uma singularidade na escrita.

Nesta perspectiva, numa análise sobre os textos de Lourival Gomes Machado, por exemplo, ele “considerava inegável as influências do meio sobre a pintura, a escultura e, quem sabe, toda a arte.” (MAGNO, 1992, p.121)

Lourival não aceitava o determinismo proposto pela crítica tradicional. A crítica dele acerca da obra de arte estava pautada tanto sobre a técnica como pelo fator social. Para ele, o artista tinha domínio sobre o material e submetia a critérios pessoais a produção artística. Sobre isto escreveu:

... a multiplicidade dos contatos, de anotações de religiões e repulsões não o levam ao ato cego e fatal, pois conhecendo e por isso dominando o meio de que dispõe, usa à vontade, indiferentemente às advertências acadêmicas.

Porém, Gomes Machado, acreditava que a produção e criação do artista era o resultado de um processo racional, alcançado pelo domínio sobre a própria criação. No entanto, esse posicionamento sobre o artista era semelhante nos outros integrantes da revista. Por exemplo, pode ser notado no ensaio “Da Crítica”, de Ruy Coelho que defendia a existência de dois tipos de artistas:

Os táticos e os estrategistas. Ruy Coelho se refere aos primeiros como produtores de obras caóticas e aventureiras, considerando este tipo de artista um eterno plagiador de si mesmo. Ao passo que os de segundo tipo, os estrategistas, não se limitavam à inspiração pura e simplesmente, antes armazenavam e fecundavam seus pensamentos.

Algo que era recorrente nos ensaios críticos da revista era uma investigação em relação ao processo criativo do artista.

Em um artigo publicado na revista *Clima* nº2, de julho de 1941, Lourival Gomes Machado apresenta a exposição de Antônio Pedro, artista português. A exposição fez certo barulho, inclusive graças à ousadia surrealista do artista. Neste texto, Gomes Machado destaca a importância de a pintura ser compreendida pelo público, além de admirada. No entanto, chama a atenção sobre a dificuldade de julgamento das novidades que vêm de fora. De maneira direta, no texto, trava um diálogo entre pintores e público com intuito de construir uma crítica severa, clara e honesta.

“Clima” mostrará ao público, ainda neste mês, a pintura de Antônio Pedro. Não será demais falar desta pintura porque ela, além de admirada, deve ser compreendida e não fica mal, para nós, confessarmos a dificuldade de julgamento das novidades que vêm de fora. Um país praticamente sem crítica de arte _ não nos esquecemos das exceções de praxe, está claro _ está impossibilidade de julgar e, quando o consegue, atem-se à facilidade de gostar sensorial e fácil. Desconfie os pintores dos que não gostam do modernismo _ “mas a sua pintura admito”, pois, com certeza, tal complacência foi arrancada pelo apatimento dos olhos ao sugarem um roxo acidental, quando não foi o anedótico, o maldito anedótico, o preço da concessão. Desde que foi aberta, esta seção de artes plásticas teve sempre como finalidades ignorar o orgulho da compreensão fingida e instalar uma crítica honesta cujos efeitos concorram um pouco para a famosa educação

artística. Vamos dar, então, uma indicação previa do que verão os nossos leitores.

A formação do pensamento de Gomes Machado vincula-o inevitavelmente a Mário de Andrade, suas ideias sobre o movimento modernista e a necessidade de construção de uma identidade brasileira. No entanto, para Mário de Andrade, o surrealismo era um fenômeno da “fadiga perfeitamente psicológica” da cultura francesa, inadequado, portanto para a arte contemporânea brasileira. Já Gomes Machado possuía uma posição mais cuidadosa, sem indicar exatamente se haveria uma estética apropriada para a arte contemporânea brasileira, ao mesmo tempo em que oferecia a seus leitores informações sobre o movimento. (FERNANDES, 2012,4)

Na revista *Clima* nº 10, Gomes Machado, em suas *Notas* sobre a exposição de Nelson Nóbrega, de Odete de Freitas e de Enrico Bianco, fez uma análise severa com uma observação curiosa que causou repúdio por parte dos artistas.

Regionalismo, nacionalismo, cor local e outras cores foram amontoadas para chantagear o são espírito do amor à terra. Truques de luzes, de cobres, de peixes e de frutas foram jogados em naturezas mortas para chantagear anêmicas culturas artísticas. Anatomias hospitalares e cenas de tango foram pintadas para chantagear a doentia falsificação de romantismo que o pieguismo distribui com fartura. Chantagem. Só chantagem.

Segundo Magno (1992, 53), o regionalismo, o nacionalismo, arte nacional foram tratados nos ensaios críticos do grupo de maneira intensa, propiciando discussões a respeito da diferenciação do que são nacionalismo e arte nacional, ou mesmo, o que é a pesquisa do folclore ou o que é o empobrecimento cultural destas linguagens, expressões artísticas e sociais.

Num primeiro momento, as discussões da revista giravam em torno da produção cultural, para num segundo momento, levantarem questões a cerca da guerra, das classes sociais, do Estado, num viés mais político. Inevitavelmente o contexto histórico que a revista atravessou impactou no olhar destes jovens críticos.

Os artigos de conteúdo declaradamente político foram, na sua maioria, escritos sob pseudônimos. Por exemplo, Antonio Branco Lefèvre, que assinava como F. A. Rolim ou Aristides Lobo, ou ainda A. Maranhão, era responsável pela seção de música. Lourival Gomes Machado assinava como Teixeira Cavalcante, Antonio Candido assumiu o pseudônimo de Fabrício Antunes, ou Inácio Borges de Melo ou Joaquim Carneiro na seção livros. (MAGNO, 1992, p. 24)

Desde que fundaram a revista, a crítica contida nas páginas era uma espécie de arma de luta contra aquele contexto histórico. Acabou por se tornar a produção e a marca do grupo.

Na crítica, afirmava Antonio Candido, estava a tarefa máxima de combate a todas as formas de vida e pensamento “reacionários”. E se cada geração possuía suas armas para lutar, a crítica era a arma de que dispunham, naquele momento. Ao crítico, ficava reservada a tarefa de esclarecer o pensamento e por ordem nas ideias. (MAGNO, 1992, p.87)

A revista *Clima* permitiu a renovação crítica e artística, que foi possível justamente pela vivência universitária, onde o grupo *Clima* cultivou o espírito polêmico, enriquecidos com o aprendizado de teorias e métodos, responsáveis assim, por uma especialização que evita risco da imprecisão dogmática ou mesmo uso simplistas de conceitos e impressões. A atuação do grupo configurar-se-ia uma integração entre a teoria e prática, vertida em páginas de grandes jornais da época com uma visão de mundo mais abrangente e questionadora. A revista, além de ter sido decisiva na conformação do perfil intelectual e cultural do grupo e na definição das trajetórias profissionais de vários de seus editores, também influenciou as gerações seguintes. Os integrantes do grupo *Clima* foram considerados críticos “puros”, pois estavam “munidos de conhecimentos sistemáticos, hipóteses bem fundamentadas, ferramentas conceituais sólidas.”⁶²

62 PONTES, Heloísa. **Ar de família: a turma de Clima**. Literatura e Sociedade, São Paulo, n. 12, p. 62-73, dec. 2009.

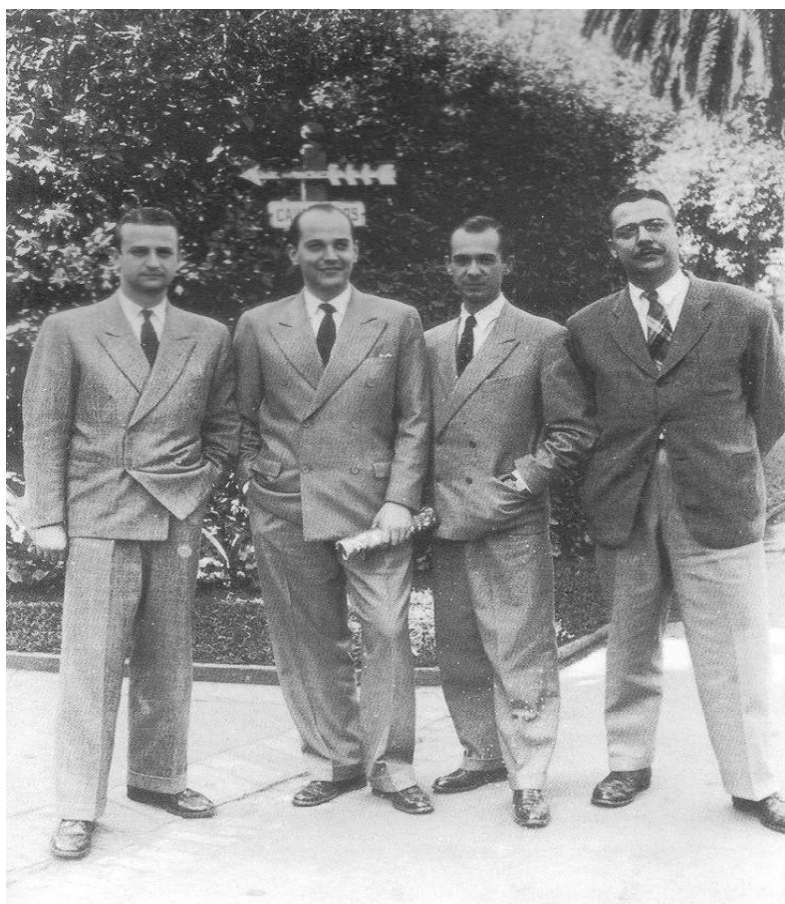


Figura 10: Décio de Almeida Prado, Paulo Emílio Sales Gomes, Antonio Candido e Lourival Gomes Machado.⁶³

63 Reprodução. Disponível em: < <http://issocompensa.com/teatro/decio-de-almeida-prado>> Acessado em 12 de Jun. 2017.

CAPÍTULO 3

Criticidade Curatorial Contemporânea

Logo após a instalação de dois museus (Museu de Arte Moderna de São Paulo e Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand) e de uma Bienal de Artes em São Paulo, entre 1947 e 1951, o sistema de arte iniciou uma expansão, com a multiplicação de jornais e revistas sintonizados na produção artística da época. O clima de euforia se instaurava a partir da construção da nova capital do país, Brasília (1956-1960), que de algum modo contribuiu para o desenvolvimento do nacionalismo político e cultural, repercutindo também internacionalmente. O Brasil vivenciava um surto de modernização, enquanto São Paulo avançava economicamente por causa da indústria.

Em 1964, o país ingressaria num período de repressão político-ideológico exercida pelo regime militar, porém foi o momento também do surgimento de diferentes correntes artísticas e culturais. A política autoritária do Estado, assim como, o projeto moderno brasileiro, foram colocados em xeque pelas novas correntes artísticas, “reinaugurando uma nova relação entre a arte e a política, pautada pela desconstrução e reconstrução de novas poéticas”⁶⁴

No âmbito internacional, a passagem dos anos 60 para os 70, também foi marcado por grandes reviravoltas político-sociais, propiciando a formação de grupos liderados por filósofos, professores, estudantes, artistas, militantes, todos reunidos contra o cenário totalitário vigente.

Neste contexto histórico, cada vez mais florescia um espírito de contestação a ditadura e censura, mas também às regras “no campo da arte, arte como instituição, a crítica, os museus, as relações de poder.”⁶⁵ Com isso teremos uma

64 RIBEIRO, Marília Andrés. **Reflexão sobre a arte brasileira nos anos de 1960/70**. Revista Porto Arte: Porto Alegre, V. 19, N. 33, Novembro/2012.

65 MADEIRA, Angélica. **Arte e política em contexto autoritário. Brasil – Brasília, 1967-1984**. In: Interseções – Revista de Estudos Interdisciplinares, Rio de Janeiro, PPCIS/UERJ, ano 7. n.1, julho de 2005.

nova conjuntura artística⁶⁶, marcada pela emergência de reformulação do código da arte, assim como, uma produção mais aberta ao público com proposições mais críticas. Diante de tais circunstâncias, “fez-se notória a urgência de profunda reformulação no âmago da crítica de arte, de forma a (re)significar sua função e atualizar seu discurso.”⁶⁷

Mario Pedrosa já apontava as mudanças de critérios críticos, quando escreveu sobre a polêmica desencadeada pelo *Porco Empalhado*, de Nelson Leirner⁶⁸, que foi aceito pelo IV Salão de Brasília, em 1967. No texto *Do porco empalhado ou os critérios da crítica*, Pedrosa estabelece uma reflexão sobre as várias mudanças ocorridas no âmbito dos critérios da crítica de arte. Pedrosa escreveu:

A época contemporânea tem sido particularmente fértil em mudanças de critérios críticos, em mudanças de valores, em face das mudanças sucessivas de escolas, estilos, movimentos.⁶⁹

As questões que acompanham a crítica de arte contemporânea oferecem-nos um campo tão complexo quanto o da própria arte. Num contexto mais geral, ao longo da história da arte, foram redefinidas as noções de autoria, de obra e tempos de recepção. Isso trouxe alguns reflexos imediatos na forma de abordar e escrever sobre arte.

66 Essa tomada de posição crítica diante da situação política do país possui exemplos representativos, como: artistas ligados a grupos como Rex (São Paulo) ou Novos Realistas (Rio). Mas, também, da arte popcreta (arte concreta semântica) de Waldemar Cordeiro e seu grupo. É o caso, igualmente, das exposições Opinião 65 e 66 (Rio), Propostas 65 e 66 (São Paulo) e Nova Objetividade Brasileira (Rio).

67 Chagas, Tamara Silva. **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, 2012.

68 Em 1967, conhecido como “*O Happening da crítica*”, Nelson ao ter sua obra, um porco empalhado num engradado com um presunto pendurado no pescoço, aceita no IV Salão de arte Moderna de Brasília, ao contrário das cenas de protesto que os artistas fazem ao não serem aceitos, Nelson interpelou publicamente o júri, questionando sobre os critérios utilizados para se aceitar um porco como arte.

69 PEDROSA, Mario. **Do porco empalhado ou os critérios da crítica**. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 11 fev. 1968. Reed. In: AMARAL, Aracy (org.). Mundo, homem, arte em crise. São Paulo: Perspectiva, 1975; e In: FERREIRA, Glória (org.). Crítica de Arte no Brasil: temáticas contemporâneas. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

Contudo, além do discurso crítico, a prática curatorial também ganhou diferentes configurações. Se antes a figura do curador estava ligada à conservação das obras de arte de um museu, o discurso curatorial torna-se realmente expressivo apenas nos anos 80. Apesar de a transição de fato ter ocorrido bem antes, com uma curadoria bem mais autoral realizada por alguns profissionais no final dos anos 60, sendo eles: Harald Szeemann, Lucy Lippard e Seth Siegelaub, quando ainda atuavam sobre a alcinha de diretores de museus e organizadores de exposições. (MORGADO,2015, p.44)

Em 1969, o suíço Harald Szeemann⁷⁰ (1933-2005) foi responsável pela exposição *When Attitudes Become Form: Works – Concepts – Processes – Situations – Information* " no Kunsthalle de Berna, Suíça. Esta exposição foi pioneira, pois introduziu numa mesma mostra diferentes tendências e expressões de arte contemporânea, tais como, Arte Conceitual, *Arte Povera*, Pós-Minimalismo e *Land Art*, sendo também uma das primeiras iniciativas de caráter experimental da década de 1960. A concepção museográfica também foi inovadora, pois possuíam obras de materiais distintos espalhadas nas paredes e no chão, sendo que muitas destas obras foram instaladas pelos próprios artistas. Entretanto, Szeemann foi destituído do cargo pela diretoria da Kunsthalle, por causa das polêmicas causadas em Berna.(ALEGRIA, 2013, p.15) Assim, logo depois, fundou sua *Agency for Intellectual Guest Labour*⁷¹ e passou a desenvolver projetos como autônomo, apresentando-se a outras instituições, ou mesmo sendo comissionado para elaborar alguma proposta.

Por sua vez, Lucy Lippard⁷², entre os anos de 1969 a 1973, elaborou uma série de exposições, que mais tarde foram chamadas de *The Number Show*⁷³.A primeira ocorreu em 1969, no Museu de Arte de Seattle, intitulada *557,087*, em seguida foi montada a exposição *995,000* na Art Gallery de Vancouver, em 1970; a

70 OBRIST, Hans Ulrich. **A Brief History of Curating**. Zurich: Presses Dureel, 2009.

71 Cf.: REINALDIM, IVAIR. Tópicos sobre curadoria. Revista Poiésis, n 26, p. 15-28, Dezembro de 2015.

72 OBRIST, Hans Ulrich. **A Brief History of Curating**. Zurich: Presses Dureel, 2009.

73 Fontdevilla, Oriol. **La Tableau de Szeemann**. SOBRE. N03, 87-103 IN: Revistas de la Universidad de Granada. Espanha, 2017. Disponível em <revistaseug.ugr.es/index.php/sobre/article/download/5973/5545> Acesso em: 10 de Setembro de 2017

exposição 2,972,453, na cidade de Buenos Aires, em 1971; e por fim, a exposição 7,500 em Valencia, Califórnia em 1973. Importante destacar que a última exposição 7,500, da série de números, Lippard fez parceria com *Cal Arts* para elaborar uma mostra com apenas mulheres. Foram 26 artistas, sendo que esta exibição se tornou um marco para Lippard como crítica e curadora para o resto da sua vida. Lippard achou importante que as mulheres tivessem voz no mundo da arte e logo se tornou uma das principais figuras no feminismo.

Os números que nomeavam as exposições correspondiam à quantidade aproximada de pessoas de cada uma dessas cidades, além do que o número era um fator importante na Arte Conceitual. Lippard usou um método informal e não tradicional para montagem museográfica, que era um tipo de modelo de expografia que poderia ser transportado de país para país. Ou seja, a maioria das obras era transportável, fácil de produzir no local e foram construídas baseadas em instruções contidas em pequenos cartões. Esses cartões foram desenvolvidos pelos artistas que muitas vezes estavam ausentes durante a instalação e exibição.

Segundo Lippard, as exposições de Seattle e Vancouver foram as primeiras das exposições numeradas a terem um catálogo, que, na verdade, era um conjunto de fichas avulsas com o tamanho de 10x15cm, para serem lidas e arranjadas randomicamente, incluindo o texto introdutório da curadoria, correspondendo a um total de quarenta e duas fichas.⁷⁴ Essa ação concedia ao público o papel de crítico da exposição, pois segundo ela:

I liked the idea that the reader could throw out the cards she or he did not like, which paralleled the 'anti-taste' bias of the entire exhibition. The show was so large that the public would be overwhelmed and have to depend on its own perceptions.⁷⁵

74 Lippard, Lucy R. **Curating by Numbers**. Tate Papers 12 (2009): n. pag. Rpt. in Tate Papers. Vol. 12. London: Tate Modern, 2009. 1+. Web. <Disponível em: <http://www.tate.org.uk/download/file/fid/7268>> Acesso em: 10 de setembro de 2017

75 Idem

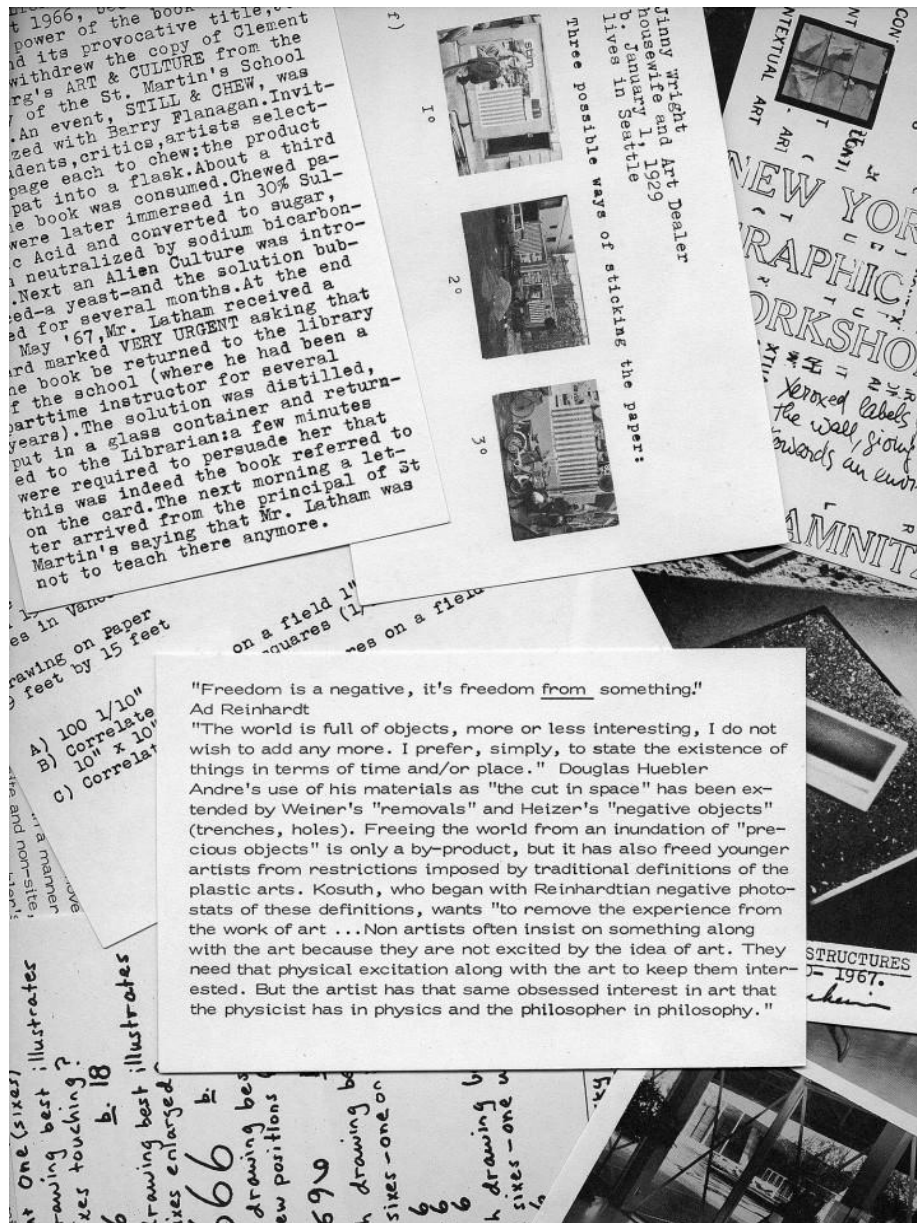


Figura 11: reprodução das fichas

Já Seth Siegelaub começou sua carreira como galerista em estreita colaboração com artistas conceituais, entre eles, Lawrence Weiner, Joseph Kosuth, Douglas Huebler e Robert Barry, artistas que ainda eram pouco conhecidos. A proximidade com eles permitiu que Siegelaub experimentasse novas configurações do espaço na galeria, um fato que se revelou crucial para os sucessivos desenvolvimentos da arte conceitual. Em 1969, Siegelaub desenvolveu um projeto em colaboração com Barry, Huebler, Kosuth e Weiner. Pela primeira vez, uma exposição de arte apareceu exclusivamente como um catálogo, não como fonte

documental. Esse catálogo impresso era em si a exposição. Essa ideia implicava uma forte crença no potencial comunicativo da arte conceitual. O trabalho de arte foi aqui concebido como independente de um espaço físico. Foram realizadas três exposições⁷⁶, sendo a primeira delas foi intitulada *January 5-31*, em 1969. Aqui a maior parte das obras foi mostrada no catálogo sendo que as restantes foram mostradas no espaço da galeria; na segunda, *March 1-31, 1969*, ele reuniu 31 artistas internacionais (um dia para cada um); e na terceira e última, a exposição *july – august – september*, em 1969, ainda do mesmo ano, os trabalhos dos artistas estavam dispersos um pouco por toda a América do Norte e da Europa. Siegelauab afirmou que a arte que lhe interessava podia ser transmitida, não só através das obras em si, mas também através de catálogos e livros de arte: “When art does not any longer depend upon its physical presence, when it has become an abstraction, it is not distorted and altered by its representation in books and catalogues. It becomes primary information, while the reproduction of conventional art in books and catalogues is necessarily secondary information.”⁷⁷ (ALEGRIA, 2013, p.15)

Com isso, partindo destes três agentes no campo da arte: Szeemann, Lippard e Siegelauab, teremos o surgimento do curador com uma função mais autoral, além de como o texto crítico se desloca para diversos suportes. Ou seja, antes estava restrito às revistas e aos jornais e neste momento, se expande para dentro do espaço expositivo, por meio dos catálogos, sendo particularmente frutífero em termos de experimentação em mediação.

Dentro desta perspectiva, com análise de algumas produções contemporâneas é possível verificar como o texto crítico busca meios de ressonância, abrindo novos espaços de reflexão. De algum modo, essas modificações propiciaram o deslocamento destes textos críticos dos periódicos e jornais para as paredes da exposição e para os catálogos. Agora, o papel de autoridade que era conferida ao crítico de arte no circuito das artes, passa a ser do

76 ANDRADE, Marco Antonio Pasqualino de. **Projeto, Proposição, Programa: Imagem Técnica e Multimeios nas Artes Visuais_São Paulo - Anos 60 e 70**. Dissertação (Faculdade de Arquitetura e Urbanismo) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.

77 C.f. citação site da Galeria Van Gelder, Amsterdam. Disponível em:

<<http://www.galerievangelder.com/latest%20entries.html> > Acesso em 10 de setembro de 2017

curador – autor, sendo que cada vez mais críticos de artes encarregam-se da curadoria de uma exposição, propiciando a união dessas duas figuras e uma só.

Um estudo de caso sobre Lisette Lagnado

Partindo destes pressupostos, o terceiro capítulo pretende conduzir uma investigação a cerca de como o discurso crítico reconfigura-se na arte contemporânea por meio da análise da trajetória da crítica de arte Lisette Lagnado, que se formou em Jornalismo, trabalhou no jornal *Folha de S.Paulo* e logo optou por se dedicar inteiramente às artes visuais, como crítica, curadora, professora e escritora.

Nascida no Congo imigrou ao Brasil nos anos 70. Nos anos 1980, foi coeditora, com Márion Strecker, da revista *Arte em São Paulo*, fundada por Luiz Paulo Baravelli⁷⁸.

Arte em São Paulo foi, ao longo dos seis anos, ganhando novas vozes e novos modos de apresentação e escrita, a ponto de seu projeto inicial, de “ser uma revista sobre arte e não uma revista de arte”⁷⁹. Nas suas páginas, muitas vezes de forma inédita, textos de figuras importantes da esfera artística como: Julio Plaza, com *O Livro como Forma de Arte*; Lenora de Barros, com *O Tempo na Fotografia*; Regina Silveira, com *Artemicro*; Marco do Valle, com *Multi = Multi (descrição de duas peças montadas numa estrada)*; Cacilda Teixeira da Costa, com *Vídeo Hoje em São Paulo*; Villem Flusser, com *Arte na Pós-História*; Mary Dritschel, com *Ladies First*; Léon Ferrari, com *Prismas e Retângulos*; Annateresa Fabris, com *Notas sobre o Pós-moderno*; Hudinilson Jr., com *O corpo sempre como princípio*; entre outros tantos nomes. A revista teve trinta e sete números, chegando à tiragem de 2.000 exemplares.

78 Em 1981 Luiz Paulo Baravelli comprou uma impressora usada, uma máquina de escrever, um conjunto de outros acessórios e deu início a uma das mais longevas experiências editoriais artísticas do país: a revista *Arte em São Paulo*.

79 Cf. citação de Luiz Paulo Baravelli. IN *¿Hay en Portugués?*, edição 05, Florianópolis: 2016

Entretanto, após seis anos, com outro formato e outra editoria, a revista deixou de circular, “não sem antes se estabelecer como um dos mais importantes espaços de criação e debate para artistas, críticos e investigadores das mais diversas áreas do pensamento.” Era uma publicação montada de forma artesanal, concebida por artistas, editada e distribuída de maneira independente. Suas páginas na horizontal, encadernação em espiral e muitas imagens literalmente coladas nas páginas. Com intervenções criadas especialmente para a publicação (como, por exemplo, as de Hudinilson Jr. e Bernardo Krasniansky), seus interesses iam da arte postal à arte yanomami; da representação pictórica ao papel da grande imprensa. “*Arte em São Paulo* foi uma das raras iniciativas em que pensamento e prática artística, longe de se excluírem, alimentavam-se mutuamente para constituir um espaço plural e aberto.”⁸⁰

Os leitores da revista tratavam-se de universitários, professores e pessoas ligadas a artes, sendo que muitos deles faziam contribuições espontâneas com artigos. Era um espaço de intercâmbio de ideias e diálogos sobre o meio da arte. “Sem quaisquer direcionamentos ideológicos, os mais diversos assuntos ou eventos são abordados ensaisticamente, diferenciando-se dessa forma, da crítica periodística, já que não há ali a preocupação da notícia”⁸¹

80 Cf. Publicado na revista on line *¿Hay en Portugués?*, edição 05, 2016. A revista é uma publicação ocasional produzida a partir de seminários realizados em disciplinas que ministrou no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, no Centro de Artes, na Universidade do Estado de Santa Catarina, em Florianópolis.

81 GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. Uma visão da crítica em São Paulo. Revista *Arte em São Paulo*, São Paulo, nº 14, mar.1983

Revista bimestral de artes visuais editada e produzida por Lisette Lagnado.
Esta Edição Especial contou com as participações especiais de: Carlito Costini, Mário Fiore e
Theo Wernick (Conselho editorial). As virhetas foram todas criadas por Walter Arruda de Menezes.
Os artigos assinados são de responsabilidade de seus autores. Direitos reservados.
Para artigos e assinaturas: 862 8400 das 14 às 19 horas.
Redação: Alameda Jaú 1506 - 1º andar - CEP 01420 - São Paulo SP

Nº 32 Setembro/Outubro de 1985 Tiragem deste número: 2 000 exemplares

EDIÇÃO ESPECIAL

- Considerando as tendências neo-psicodélicas que estão emersas, se a pensira estivesse em sua mão...?
Julio Flaxa - Gentileon Soares - León Ferrari
- O perecível sobrevive?
Sergio Niculitchef - Cildo Meireles - John Howard - Christo
- O Salão dá futuro?
L. P. Baravelli - Fábio Moreira Leite - Sergio Prado - Sara Goldman - Mário Fiore
- Quem você copia?
Cristina Canale - Zé Spaniol - Eduardo Duar - Sergio Romagnolo - Beatriz Milhazes - Eduardo Kac -
Gerardo - Jac Leirner
- De como eu me suicido
entrevista de Gabriel Borba para Lisette Lagnado

EDITORIAL

Com esta Edição Especial, a revista ARTE EM SÃO PAULO, com muito orgulho, ingressa no seu quinto ano de atividades. A intenção de seu fundador, L. P. Baravelli, era de criar uma revista sobre arte com artigos de opinião pessoal - enfim, um veículo sério, periódico e consistente cuja sobrevivência econômica não dependeria de um grupo financeiro. Hoje, percebe-se que tal postura representa um verdadeiro desafio editorial onde, muitas vezes, o sacrifício, a dedicação e a coragem investidos ultrapassam as margens do trabalho agradável. Agora que algum tempo passou, idéias que a princípio soariam veleidades já se sedimentaram.

Na sequência da Edição Especial nº 29 que se preocupou em detectar o fenômeno "geração 80" (uma febre que se viu consagrada na XVIII Bienal de São Paulo), este número traz ao leitor o sumo de uma discussão (novo X novidade) que havia apenas sido esboçada. Desta vez, armou-se uma (desnorteante?) inquirição sobre o circuito artístico brasileiro. Cada convidado recebeu uma pergunta-provocação que serviu de mola para seu texto.

Levantou-se também muita poeira de velhos temas como a chamada arte perecível (que, este ano, homenageou a Pont-Neuf de Paris com um fantástico happening do artista Christo); os salões e os centros culturais enquanto meios viáveis para o artista iniciar uma carreira. Em breve, ARTE EM SÃO PAULO deverá sacudir questões como o mercado, as publicações, o ensino e a crítica de arte. Material é que não falta!

Capa: Walter Arruda de Menezes "Anônimo"

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA - USP
BIBLIOTECA
LOURIVAL GOMES MACHADO

Figura 12: Revista em São Paulo, Setembro/Outubro de 1985, nº 32, Acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

No texto *"Por que e para que fundar uma revista de arte e cultura?"*⁸² publicado na *Revista Arte em São Paulo* em 1986, Lisette Lagnado anunciava que "não se faz mais revista como antigamente". Com um texto com uma boa dose de ironia, discurso claro e direto, Lagnado discorria sobre as modificações artísticas e o pensamento crítico da época. Defendia que a intenção de criar uma revista de arte não estava fundamentada em algum movimento ideológico, nem mesmo em "ser porta-voz de convicções estéticas e políticas". Esse texto foi constituído justamente num período que explodia o estilo pós-moderno nas artes com debates culturais sobre a pós-modernidade. Estávamos submersos a um "pós-tudo" que, para ela era "mais veloz e voraz" do que poderíamos imaginar. "Nada é criado para sobreviver, viver e se perpetuar". Em uma época que alguns autores, como Arthur Danto, proclamavam o "fim da arte", o texto de Lagnado coincidia com a descrença nas utopias que vigoravam, e de algum modo, sinalizava a emergência de um novo tempo pós-utópico na cultura e nas artes. Era uma crítica ao "vale tudo" pós-moderno: "Tudo é válido, mas nada vale".

82 Texto de Lisette Lagnado publicado na *Revista Arte em São Paulo*, nº33, em 1986.

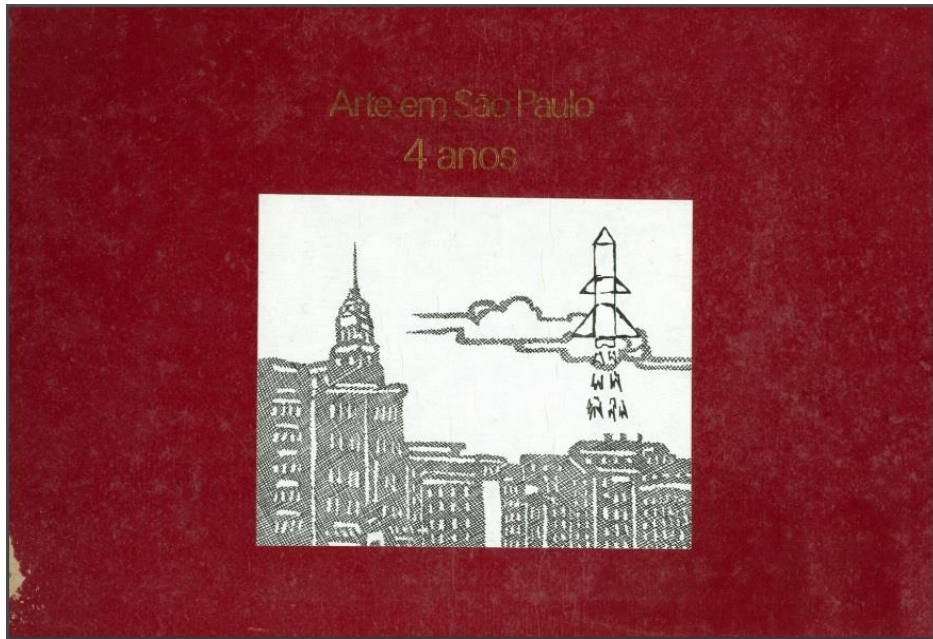


Figura 13: Revista em São Paulo, Setembro/Octubre de 1985, nº 32, Acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

Nesse mesmo texto, Lagnado retomava o conceito da revista fundada por Baraveli, que segundo ela, tinha o intuito de misturar “dogmatismo e solidariedade”, fazendo o “papel do crítico, sem, no entanto, recorrer a ele”. De modo que, “falava de poucos e era destinada a menos ainda”, pois “os poucos de quem falava nem entendiam do que se falava”. Em uma atitude bastante polemista, diz “aqui”, o público de arte contemporânea, “e mais especificamente de texto antididático, não existe nem existirá tão logo”. Contudo, o que parecia ser um discurso, de certo modo, pessimista, finalizava com o anúncio de outra linha editorial que pretendia reconsiderar a história da revista, buscando ampliar o público e suas pautas. Uma ação para recuperar o fôlego da *Arte em São Paulo*.

Na segunda metade de 1980, outra revista chamada *Galeria* também circulava em São Paulo, porém com um perfil mais comercial, produzida nos moldes das grandes revistas que havia nas bancas de jornal. Teve como editores os críticos Wilson Coutinho, Lisette Lagnado⁸³ e Casemiro Xavier de Mendonça. A cada edição eram veiculados textos de importantes nomes do meio da arte, como Rodrigo Naves, Sheila Leirner, Aracy Amaral, Tadeu Chiarelli, Ricardo Basbaum e Paulo

83 Editou ainda a revista *Galeria* (1988-1989) antes de trabalhar como repórter de arte para a *Folha de S. Paulo* (1990-1991).

Herkenhoff. No entanto, diferente da revista *Arte em São Paulo*, a revista *Galeria* contava com a participação do Norval Baitello Junior, que era responsável pela seção chamada "Minidicionário das artes", em que explicava didaticamente os "ismos" e "istas" dos movimentos artísticos. A revista foi produzida de 1986 a 1992 e por um momento, teve na diretoria o artista e galerista Marcantonio Vilaça. Em suas primeiras páginas, exibia o perfil de algum artista, consagrado ou não. Contava também com entrevista de galeristas e noticiava as exposições em cartaz em São Paulo. (MONTEIRO, 2015, p53.)

LISETTE LAGNADO

POR QUE E PARA QUE FUNDAR UMA REVISTA DE ARTE E CULTURA?

Que os românticos me perdoem, mas uma coisa hoje é certa: não se faz mais revista como antigamente. Aquela publicação que nascia numa mesa de bar durante uma conversa calorosa alimentada por maços e maços de cigarros; aquela publicação que era idealizada por um punhado de intelectuais insatisfeitos com o cenário cultural; aquela publicação que surgiria para tornar pública a existência de uma elite pensante e criativa, vanguarda das vanguardas... Não há nada mais **malo-68** parisiense do que os clichês que acabo de enumerar. Simone de Beauvoir morreu e, com ela, encerra-se uma época em que os movimentos filosóficos podiam agitar a intelectualidade e abalar uma sociedade. E depois, vamos com calma, São Paulo nunca foi Paris...

Atualmente, não se cria uma revista de arte e cultura para defender um movimento ideológico e para torná-la órgão ideológico de um microcosmo. Ser porta-voz de convicções estéticas e políticas é uma arma que não vende mais (ninguém se declara ilustrado grupelho ideológico). O fato é que o mundo pós-tudo em que estamos submergidos é muito mais veloz e voraz do que se pode imaginar. Aqui, nada dura. Nada é criado para sobreviver, viver e se perpetuar. Tudo é lixo e reciclagens. Tudo é válido mas nada vale.

A mesa-redonda que foi realizada em 84 com o filósofo Vilém Flusser, o artista Baravelli e o crítico Olívio Tavares de Araújo (e que estamos retranscrevendo agora) * é um sólido testemunho de que vivemos outros tempos. Uns são mais céticos, outros mais entusiastas. O pessimismo e o otimismo diante dos progressos tecnológicos, diante do avanço da imagem sobre o texto, são sintomas de que algo está mudando e provocando um sujeito novo. Na verdade, a grande revolução estaria num "homem novo", num sujeito "outro", muito mais do que num mundo *suí-generis*. É claro que por baixo desta afirmação reside toda uma dialética, mas importa saber por onde começar: quem realmente muda o quê?

ARTE EM SÃO PAULO, quando foi fundada pelo Baravelli, pretendia ser a "grande" revista. Misturando dogmatismo e solidariedade, ela faria o papel do crítico, sem no entanto recorrer a ele. Na verdade, este personagem havia sido banido do terreno das artes plásticas por incompetência. Já repararam como artistas desprezam o crítico? (não quero dizer que às vezes não haja um fundo de razão) Mas como fundar uma revista elitista e crítica sem um público que: a) possa lê-la, b) entendê-la e c) se identificar com seu ideário? O artista em 1980 ainda pertencia à década conceitual anterior, logo à linguagem in/trans/codificável. Dá pra entender?

Quem conhece a trajetória da revista ARTE EM SÃO PAULO notará que ela realmente falava de poucos e era destinada a menos ainda (os poucos de quem falava nem entendiam do que se falava). Na França, quando o "Cahiers du Cinéma" era dirigido pelos criadores da "Nouvelle vague", estes, ao menos, representavam um público, por menor que fosse. Aqui, o público de artes plásticas, mais especificamente de arte contemporânea, e mais especificamente de textos antididáticos, não existe nem existirá tão logo. Ele foi uma ilusão de algumas cabeças românticas.

Antes de enterrar ARTE EM SÃO PAULO porque falava de poucos para poucos, ela está agora com formato novo e uma outra linha editorial. Não pretende defender um movimento estético mas cobrir todas as manifestações culturais que poderá encontrar. Sem dogmatismo. Sem hermetismos. Sem desprezar os públicos que se encontram à margem das artes, a dita geração *mass media*. Sendo a única revista no Brasil que durou 5 anos, sem fins lucrativos, e que ia periodicamente às bancas mesmo assim, ARTE EM SÃO PAULO tem obrigação de reconsiderar sua história. Ampliando seu público e suas pautas, aumentando sua carga informativa, ARTE EM SÃO PAULO está insuflando energia, vida e futuro em suas páginas.

3

Figura 14: Lisette Lagnado, Revista Arte em São Paulo, nº33, p3, 1986.

E foi na revista *Galeria* que Lisette Lagnado escreveu seu primeiro artigo sobre o artista cearense José Leonilson⁸⁴ Bezerra Dias (Fortaleza 1957 – São Paulo 1993), intitulado *Leonilson: Símbolos Coloridos*⁸⁵. No texto, Lagnado aponta aspectos importantes constituintes da obra do artista e capta como Leonilson estava predestinado ao sucesso e não seria algo passageiro no cenário artístico:

(...) Leonilson estourou aos 26 anos e muita gente teve de engolir a vinda desse cometa. A diferença é que os cometas só estão de passagem, e ao que tudo indica será difícil barrar essa revelação dos anais da história da arte.



Figura 15: Leonilson, Leo Não Consegue Mudar o Mundo, 1989, acrílica sobre lona, 156 cm X 95 cm, coleção particular⁸⁶

84 José Leonilson faleceu prematuramente de AIDS em 1993, em São Paulo, onde realizou importante obra, sendo considerado um dos maiores representantes da geração de 1980 nas artes plásticas.

85 LAGNADO, Lisette. Leonilson: símbolos coloridos. In: *Galeria – Revista de Arte* nº 8, São Paulo, Área Editorial, 1988, p. 8-13.

86 LEO Não Consegue Mudar o Mundo. In: *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra15194/leo-nao-consegue-mudar-o-mundo>>. Acesso em: 19 de Ago. 2017.

Não obstante, logo, Lagnado partiria para uma investigação intensa sobre Leonilson. Como então jornalista da *Folha de S. Paulo*, Lagnado registrou em sete sessões de conversa com o artista, desenvolvida entre outubro a dezembro de 1992, “sua inquietude criadora”⁸⁷.

Para a construção crítica sobre a obra de Leonilson, Lagnado faz uma análise que parte do meio onde o artista cresceu, ou seja, “a cultura nordestina (com a literatura de cordel, o artesanato, as cores vivas, as crenças populares)”⁸⁸, e o contato posterior com diferentes culturas resultantes de inúmeras viagens ao exterior (Amsterdã, Paris, Milão, Madri, Munique e Nova York), “imprimindo-lhe um caráter nômade” e marcando sua obra por uma “lógica da ambiguidade”.

No texto “Uma Lógica da Ambiguidade”⁸⁹, Lagnado, com uma abordagem sistêmica, destaca pelo menos três núcleos formativos para compreensão da trajetória de Leonilson, sendo eles: pintura com prazer (1983-1988), Romantismo: Anotações de Viagens (1989 – 1991) e Alegoria da Doença (1991 – 1993), evidenciando assim que o ponto em comum em cada peça desse artista é que elas foram rigorosamente construídas “com uma carta que se insere dentro de uma narrativa íntima, gênero semelhante ao diário.”

87 PEDROSA, Mário. “Do porco empalhado ou critérios da crítica”. In: FERREIRA, Glória (org.). *Crítica de Arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006. p.207.

88 LAGNADO, Lisette. Uma Lógica da Ambiguidade. In: Leonilson. Disponível em <http://www2.uol.com.br/leonilson/lisette_02.htm>. Acesso em: 19 de Ago. 2017.

89 LAGNADO, Lisette. Uma lógica da ambiguidade. Disponível em: http://www2.uol.com.br/leonilson/lisette_02.htm. Acesso em: 14 de Ago. 2017.



Figura 16: Leonilson, São Tantas as Verdades, 1988, acrílica, pedras semipreciosas bordadas e fio de cobre sobre lona, 213 cm X 106 cm, coleção particular⁹⁰

A aproximação que ocorreu entre o artista e a crítica possibilitou o desenvolvimento do livro *Leonilson: São Tantas as Verdades*, com o registro histórico da trajetória (1957-93) e da obra de José Leonilson, sendo composto pela entrevista feita por Lagnado com o artista no final de 1992, editado na forma de um diário, além de textos críticos, uma breve biografia, cronologia das exposições e cerca de 120 reproduções em cores. Na transcrição do terceiro dia de entrevista que consta no livro⁹¹, Lagnado aponta recorrências observadas na produção do artista:

– Levantei aqui algumas recorrências no seu trabalho. Há sempre uma figura desenhada de uma maneira singela, com os joelhos recolhidos para o peito; outras vezes o sujeito está dentro de uma composição em espiral. Um halo de luz contorna o desenho.

– É. A posição é de autoproteção. O halo é energia.

90 SÃO Tantas as Verdades. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra58444/sao-tantas-as-verdades>>. Acesso em: 21 de Ago. 2017.

91 LAGNADO, Lisette. **Leonilson: São tantas as verdades**. São Paulo: DBA Artes Gráficas, Melhoramentos, 1998.

– *Nem sempre a figura está sozinha. Ela também vem em pares.*
– Às vezes. Uma característica do meu trabalho é a melancolia. E a figura pode ser sempre parecida com outra porque acho que este é o desenho mais simples que você pode realizar de um ser humano.

– *A figura, no meio de outros elementos, serve como uma decisão inicial para o desenho ou é uma assinatura que você se inventou?*

– Não, não. Ela é o ponto de partida. Os desenhos são sempre dentro de retângulos ou quadradinhos. A partir da figura surge o que está em volta. É uma pequena reconstrução do mundo.

(...)

– *Outros elementos recorrentes são números, ampulhetas, bússolas, relógios. Instrumentos de medição do tempo e do lugar.*

– Sempre fui muito ruim em matemática, mas tinha uma atração pelos números, por serem elementos gráficos. De vez em quando eles assumem uma verdade que pertence ao sujeito, por exemplo, minha idade, ou meu peso ou minha altura. Adoraria estudar matemática. Quanto à ampulheta, ela traz uma noção de tempo que não acaba porque você sempre pode virá-la e começar de novo. Já a bússola foi um de meus brinquedos favoritos.

Com um olhar atento sobre a produção artística de Leonilson, Lagnado formula suas questões a partir das pistas presentes na obra, apontando hipóteses possíveis sobre as evidências que nela se apresentam. Contudo, anos mais tarde, Lagnado faz uma reflexão sobre o livro num texto publicado na revista *Select*, onde ela afirma que “a edição da longa entrevista, realizada nos últimos meses de vida do artista, deu mais trabalho do que o ensaio analítico”⁹². Esse aprofundamento e imersão nas obras do Leonilson suscitaram questões, como “Qual Leonilson mostra ao público naquele momento?”. A resposta: “No calor ainda da perda, dezenas de horas de gravação foram abandonadas para honrar a pergunta de Foucault: *What is an autor?*”⁹³ O contato com toda produção e intimidade do artista, propiciaram muitas reflexões, e deste modo, que Lagnado se refere ao texto de Foucault, pois o

92 LAGNADO, Lisette. Esses Jogos Perigosos. Revista Select on-line. São Paulo. Disponível em : <<http://www.select.art.br/esses-jogos-perigosos/>>. Acesso em: 21 de Ago.2017

93 O texto *What is an autor?* (O que é um autor?) foi apresentado, inicialmente, por Foucault em 1969 em uma conferência na Sociedade Francesa de Filosofia. Foucault iniciou sua apresentação rebatendo as críticas que sofreu quando publicou *As palavras e as coisas*. O filósofo foi acusado de não explorar devidamente o pensamento de Marx e colocar lado a lado autores de contextos completamente diferentes.

papel da crítica é uma tarefa árdua, imbuída de uma “obrigação de ver também outros ângulos”, tornando complexa a noção de obra. Segundo Foucault:

Quando se empreende, por exemplo, a publicação das obras de Nietzsche, onde é que se deve parar? Será com certeza preciso publicar tudo, mas que quer dizer esses “tudo”? Tudo o que o Nietzsche publicou, sem dúvida. Os rascunhos de suas obras? Evidentemente. Os projetos de aforismos? Sim. As emendas, as notas de rodapé? Também. Mas quando, no interior de um caderno cheio de aforismos, se encontra uma referência, uma indicação de um encontro ou de um endereço, um recibo de lavanderia: obra ou não? Mas porque não? E isto indefinidamente. Como definir uma obra entre os milhões de vestígios deixados por alguém depois da morte?⁹⁴

No mesmo texto, Lagnado afirma a importância do distanciamento para construção de uma análise crítica, e conclui suas observações:

Todas as vezes que um artista conta intimidades de sua vida pensando explicar seu trabalho, uma frase de Deleuze, extraída de *Crítica e Clínica* (1993), tem um efeito devastador: “Não se escreve com suas neuroses”. Como na literatura, a arte é expressão de uma saúde. Veicula *pathos*, muito amor e afeto; porém, não deve expor filigranas dos conflitos autobiográficos, sob o risco de asfixiar a potência poética das mil ressonâncias de uma palavra ao longo das gerações. Quando o “pequeno eu” invade as telas, perde-se a linha divisória que rechaçava artistas sem qualidades e fica mais difícil defender que a arte não admite sentimentalismos.

O que vem à tona nos textos críticos de Lagnado é que sua escrita recorre por vez a referências da teoria e da história da arte, direcionando-se para uma crítica mais conceitual. Entretanto, esse repertório que se constituiu muito por meio de teóricos e filósofos⁹⁵, ganha novos parâmetros, a partir do momento que realiza sua primeira exposição, como curadora. A exposição *A presença do ready-made: 80 anos*⁹⁶ foi realizada no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São

94 SOUZA, Bianca Kelly de. **Que importa quem fala? - o desaparecimento do autor segundo Michel Foucault**. Revista Eletrônica da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), Rio Grande do Sul, V.4, n.2. 2011.

<<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/intuitio/article/view/9676>> Acesso em: 21 de Ago.2017

95 Lisette Lagnado, em 2003, obteve o título de doutora em Filosofia pela Universidade de São Paulo (USP).

96 *A Presença do Ready-Made: 80 anos* (1993 : São Paulo, SP). In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em:

Paulo (MAC/USP) em 1993 e ganhou o Prêmio de Melhor Exposição do Ano da APCA. A exposição tinha obras dos artistas: Barrão, Edgard de Souza, Lia Menna Barreto, Lygia Pape, Nelson Leirner, Regina Silveira, Rosângela Rennó e Waltercio Caldas.

Antes mesmo de assumir o papel de curadora da 27ª Bienal de São Paulo (“Como Viver Junto”), em 2006, Lagnado já propunha uma discussão sobre o papel do curador. No texto “*O curador como autor*”⁹⁷, ela trata da inexistência de estudos publicados sobre as relações entre curadoria e autoria, destacando a constante crise que concernia ao curador, como: “sua formação, o duplo papel que exerce como organizador e crítico de exposições, as escolhas que faz, seu peculiar diálogo com os artistas.” E que para tanto, “ser historiador da arte, ou mesmo crítico, profissão abominada nos salões do século 18, garante uma dignidade que a função curatorial não alcançou no Brasil”. Além disso, havia um fenômeno, que gradativamente ganhava espaço, que era “a diluição de especificidades entre as atuações do historiador, crítico, curador e até do artista”. Lagnado salientava a crise que se instaurava no cenário artístico e alertava quanto ao perigo da arte ser usada como “ilustração” e ainda “uma importante facção da crítica que defendia a realização de bienais sem conceito geral, mas com o único compromisso de reunir obras”, ditas de qualidade. Para Lagnado:

Os adjetivos que acompanham o curador geralmente o retratam com antipatia – de “mediador” entre a criação e a recepção da obra até um perverso “atravessador”. Acusado de “sequestrar” as obras para ilustrar uma tese própria, ele as desviaria de seu contexto de origem, interferindo no mecanismo de produção do artista. Há, todavia, uma unanimidade em reconhecer que a curadoria é hoje um cargo de grande poder, fator que acrescenta um sentimento ambíguo em relação ao personagem em questão.

Segundo Lagnado, nos últimos anos proliferou uma farta tipologia de curadoria, identificada por ela como “monográfica (restrita a um artista), histórica

<<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento225115/a-presenca-do-ready-made-80-anos-1993-sao-paulo-sp>>. Acesso em: 15 de Ago. 2017.

97 Texto *O Curador como Autor* de Lisette Lagnado publicado em 10 de dezembro de 2000 no Caderno Mais! da Folha de São Paulo.

(concentrada num período), geográfica (por país ou região), temática ou multidisciplinar.” Entretanto, apesar de todas demandas que giram em torno do trabalho da curadoria, existe, de acordo com ela, “um mal-estar quando se defende que a tarefa seja autoral”. Ainda há um estigma da “mão pesada” do curador sobre a obra do artista. Mas cita, como “notável exemplo de curador-autor” Paulo Herkenhoff que na 24ª Bienal de São Paulo, “implantou diálogos extemporâneos com a tradição; tirou proveito do conceito de contaminação para gerar o que chamou de poéticas híbridas”. Para ela, o papel do curador⁹⁸ é:

extramuros, questionando a existência do museu e da instituição. Nesse sentido, devemos perceber sua dimensão antropológico-urbana: por exemplo, o que significa expor um *pueblo* no site de Santa Fé? Há decisões que mobilizam departamentos de prefeituras, autoridades de trânsito, enfim toda a superestrutura econômica e jurídica que comanda uma cidade. A transparência na conduta do curador é essencial. Dentre as funções que ele desempenha, se reconhece que a apresentação da obra ao público, o chamado layout da exposição, é a arena privilegiada para interferências controvertidas. **Se a autoria do crítico é conferida no texto, a autoria do curador certamente reside na ambientação criada para "instalar" a obra.** Durante a montagem, o curador se ocupa de muitos detalhes: pensar na localização de cada artista na planta do espaço expositivo, aproximar trabalhos de origens díspares e discutir com arquitetos e profissionais de expografia. Ser curador-autor não significa usurpar o lugar do artista. Mas a encruzilhada de intenções se verifica na montagem, na qual ambos se empenham nos acertos técnicos.

Diante disso, quando fica a frente da 27ª Bienal de São Paulo, Lagnado atua como “curadora-autora”, adotando como tema “Como Viver Junto”⁹⁹. Porém, a introdução da figura do curador, ou mesmo, o crítico de arte como curador na Bienal de Artes, ocorreu primeiramente, com o crítico de arte Walter Zanini, sendo uma figura central na Bienal, inaugurando o que foi chamado posteriormente como “Era dos Curadores”. Zanini¹⁰⁰ após carreira consolidada na direção do Museu de Arte

98 Texto *O Curador como Autor* de Lisette Lagnado publicado em 10 de dezembro de 2000 no Caderno Mais! da Folha de São Paulo.

99 *Como viver junto* era o título de um conjunto de seminários proferidos por Roland Barthes nos anos 1970.

100 Walter Zanini abandonou a divisão de obras por países, que havia nas edições anteriores, e adotou agrupá-las por linguagens e técnicas utilizadas, o que dividiu opiniões dos artistas e críticos da época.

Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP), em 1981 assumiu o posto de curador da 16ª Bienal de São Paulo. (COSTA, 2008, p.51)

A 27ª Bienal foi diferente em diversos aspectos. O primeiro refere-se a escolha da curadora geral que foi feita por meio de um projeto eleito por um conselho¹⁰¹ ligado à Fundação Bienal, sendo que eles avaliaram a proposta de três candidatos. Outro ponto que trouxe polêmica na época, foi que a curadora geral Lisette Lagnado e uma equipe de cocuradores (Cristina Freire, Rosa Martínez, José Roca, Adriano Pedrosa e Jochen Volz) dispensaram o modelo das representações nacionais “herdados da instituição irmã mais antiga, a Bienal de Veneza.”¹⁰² Abolir nesta edição, o sistema de representação nacional foi uma medida que levantou discussões, mas foi recebida com alguma “simpatia” por países representados nesta Bienal, pois significou uma diminuição de custos para esses mesmos países, sendo que no antigo sistema, determinados artistas tinham uma cobertura financeira forte e apresentavam-se em condições muito vantajosas em relação a outros que não tinham a mesma condição financeira. Deste modo, com “a queda das representações, o tratamento aos artistas foi democratizado. Foi dada a mesma condição para todos”.¹⁰³

Segundo Pedrosa (2006,p. 82):

No projeto inicial de Lisette Lagnado já se encontrava uma de suas grandes inovações, e talvez a transformação mais radical desta edição, tendo em vista a história da Fundação Bienal: a abolição das chamadas representações nacionais. O segmento, o mais tradicional da mostra e que em certas edições aparecia sobe a simples rubrica de “Países” (...) As representações nacionais estão relacionadas ao modelo das grandes exposições mundiais ou universais que remontam ao século XIX. Naquela época, quando viajar era mais caro e demorado, as exposições universais eram uma forma de apresentar ao público arte e artefatos de culturas então muito mais distantes, frequentemente reunidos em pavilhões nacionais. Esse é claramente o modelo dos Giardini, da *Biennale di Venezia*.

101 O comitê que indicou Lisette Lagnado, em maio de 2005, era composto por Aracy Amaral, crítica e curadora, João Fernandes, diretor do Museu Serralves, Porto, Lynn Zelevansky, curadora e chefe do departamento de arte moderna e contemporânea da cidade Los Angeles, County Museum of Art, Manuel Borja-Villel, diretor do Museu d'Art Contemporani de Barcelona, e Paulo Herkenhoff, curador-geral da XXIV Bienal de São Paulo, em 1998.

102 TRAINOR, James. "Bienal de São Paulo". In Trópico. Disponível em: <<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2843,1.shl>> Acesso em: 20 de Ago. 2017.

103 Adriano Pedrosa em entrevista sobre a 27ª Bienal de São Paulo para Revista Eletrônica Carta Maior, publicada em 19 de Outubro de 2006.

No texto "*27ª Bienal: aprendendo a viver junto*", publicada na Carta Maior, a jornalista Margarida Nepomuceno¹⁰⁴ aponta quais foram as principais modificações na edição curada por Lagnado:

No primeiro balanço público feito pelos organizadores, o enfoque foi dado às inovações que nortearam os primeiros passos da equipe curatorial. São elas: a discussão e escolha de um conceito que permeou todo o processo seletivo de artistas; o prolongamento do período tradicionalmente destinado às Bienais normalmente de dois meses e meio, com seminários internacionais e as residências artísticas realizados desde o início do ano, além da Quinzena de filmes que integra o projeto conceitual da mostra. Tais mudanças compreendem também as publicações, de variados tipos e preços, que darão suporte às visitas bem como o Programa Educativo que visa ampliar a composição do público visitante. Ampliar com qualidade, através de trabalhos com as escolas e centros educacionais, segundo seus organizadores.

Adotar o programa de residências artísticas contribuiu para que artistas das mais diferentes origens pudessem tomar contato com "localidade geográfica, narrativa histórica, agrupamentos de pessoas ou programa social" para uma ação criativa. (DOHERTY apud PEDROSA, 2006, p. 85). Nesse sentido, foram convidados dez artistas que estiveram em Rio Branco, no Acre (Alberto Baraya, Marjetica Potrc e Susan Turcot), Recife (Maeshac Gaba) e em São Paulo (Armando Andrade Tudela, Florian Pumhösl, Francesco Jodice, Lara Almarcegui, Minerva Cuevas e Shimabuku) por períodos de dois a quatro meses.¹⁰⁵

Esta Bienal contava com a participação de 118 artistas, sendo 96 estrangeiros e 22 brasileiros. No total, foram 51 países presentes, onde o tema norteador foi "*Como viver junto*", inspirado na publicação dos cursos que o filósofo

104 NEPOMUCENO, Margarida. "*27ª Bienal: aprendendo a viver junto*". Revista Eletrônica Carta Maior. Publicado em 19/10/2006. Disponível em: <<http://www.cartamaior.com.br/?/Editoria/Midia/27%25C2%25AA-Bienal-aprendendo-a-viver-junto/12/11735>>. Acesso em: 20 de Ago. 2017.

105 PEDROSA, Adriano. Como curar junt. In LAGNADO, Lisette e PEDROSA, Adriano (orgs.). *27ª Bienal de São Paulo: Como Viver junto*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2006, p.85 (catálogo de exposição)

Roland Barthes(1915-1980) ministrou no Collège de France, em 1976 e 1977. Para Barthes:

em estado bruto, o Viver-Junto é também temporal, e é necessário marcar aqui esta casa: “viver ao mesmo tempo em que...”, “viver no mesmo tempo em que...” = a contemporaneidade. Por exemplo, posso dizer, sem mentir, que Marx, Mallarmé, Nietzsche e Freud viveram vinte e sete anos juntos. Ainda mais, teria sido possível reuni-los em alguma cidade da Suíça em 1876, por exemplo, e eles teriam podido – último índice do Viver-Junto - “conversar”. Freud tinha então vinte anos, Nietzsche trinta e dois, Mallarmé trinta e quatro e Marx cinquenta e seis. (Poderíamos nos perguntar qual é, agora, o mais velho). Essa fantasia da concomitância visa a alertar sobre um fenômeno muito complexo, pouco estudados, parece-me: a contemporaneidade. De quem sou contemporâneo? Com quem é que eu vivo?”¹⁰⁶

A temática norteadora propõe uma observação sobre a vida coletiva em espaços partilhados, sobre a justaposição de ritmos diferentes no mesmo espaço físico, de modo, que a curadoria procurou artistas cujas obras abordassem questões como limite, fronteiras e a incorporação das diferenças na esfera da vida cotidiana. Para Lagnado:

A interrogação “como”, inserida no “viver junto”, invadiu a 27ª Bienal, com a guerra entre Israel e o grupo *Hizbollah* (“Partido de Deus”), interrompendo o ritmo de trabalho dos artistas libaneses convidados. Sem representação nacional, o continente mais difícil de ser desbravado foi a África. Esta deve ter sido a primeira vez que uma Bienal de São Paulo enfrentou o caos humanitário do Congo. A colonização do continente africano recoloca em perspectiva o passado escravocrata do Brasil e, nesse sentido, a poderosa instalação de Jane Alexander, *Security* [Segurança], foi escolhida para fornecer o *statement curatorial* da mostra logo na entrada do Pavilhão. O resultado desta Bienal sem representações nacionais trouxe à tona questões relativas à diferença entre pátria e terra, nacionalidade e exílio, casa e abrigo.¹⁰⁷

106 BARTHES, Roland. **Fantasia**. In LAGNADO, Lisette e PEDROSA, Adriano (orgs.). 27ª Bienal de São Paulo: Como Viver junto. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2006, p.16 (catálogo de exposição)

107 LAGNADO, Lisette. "No amor e na adversidade". In LAGNADO, Lisette e PEDROSA, Adriano (orgs.). 27ª Bienal de São Paulo: Como Viver junto. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2006, p.54 (catálogo de exposição)

Antes mesmo da abertura da 27ª Bienal, ocorreu um veto institucional, constituindo um polêmico confronto entre a curadoria e o então presidente da Fundação Bienal em 2006, Manoel Francisco Pires da Costa, por conta do projeto *Guaraná Power*¹⁰⁸, criado pelo grupo de artistas dinamarqueses *Superflex*¹⁰⁹. O projeto de arte política era uma parceria com fazendeiros da cidade de Maués, no Amazonas, que tinha com princípio subverter o controle de mercado da indústria de refrigerantes, estabelecendo conexões diretas com os agricultores, de modo que eles pudessem aumentar seus ganhos, desencadeando um embate e contestando às relações abusivas da indústria. Os curadores assumiram a censura como elemento do projeto, sendo que nas páginas do Guia da Bienal, haviam tarjas demarcando o veto institucional. (CYPRIANO, 2016, p. 169)



Figura 14: imagem da instalação da artista sul-africana Jane Alexander, Security[Segurança]

108 O projeto foi apresentado primeiramente na Bienal de Veneza dentro do setor “Utopia Station”.

109 O grupo era formado por Bjornstjerne Christiansen, Jakob Fenger e Rasmus Nielsen.

A Bienal da Lisette Lagnado movimentou a visualidade daquele momento. Tanto que um texto publicado na revista *Número*¹¹⁰, escrito por Fernanda Pitta e Thais Rivitti, com o título “*O Lugar da Crítica na 27ª Bienal SP*”¹¹¹, foi uma das muitas discussões que a mostra desencadeou. No texto, Pitta e Rivitti escreveram:

Ao visitar a 27ª Bienal surgiu-nos a pergunta: as escolhas curatoriais e o tom geral dos trabalhos deixam um lugar para a crítica? A impressão geral é de que boa parte dos trabalhos é refratária a um olhar externo, recusa um distanciamento que possa instaurar uma certa diferença, quesito necessário a qualquer apreciação crítica. Muitos dos trabalhos oscilam entre uma demanda de adesão irrestrita ou, de saída, desqualificam o observador que não se entrega completamente, como alguém insensível aos conteúdos que querem mobilizar

(...)

Parece bastar o fato dessas obras revelarem verdades, denunciarem desigualdades, sem atentar à transformação da própria linguagem ou estética dessa revelação. E esse é o cerne do problema: sem mudar a forma de apreensão desses conteúdos, será que é possível existir uma transformação real em sua compreensão? Em muitos desses trabalhos, não é possível questionar nem sua “eficácia” social, nem a sua realização formal (obviamente, não nos parece pertinente usar parâmetros de eficiência para avaliar uma produção de arte, mas sim poder questionar se seus próprios pressupostos, se sua economia interna, realizaram-se). Como intervenção no social, sua capacidade de transformação é, sem dúvida, muito frágil. Como realização formal, talvez, muito conservadora.

Rivitti e Pitta fazem um balanço dos ganhos e perdas com a curadoria adotada por Lagnado. Na análise crítica da curadoria feita por elas, elas mencionam o “risco que envolve eleger dois artistas, Hélio Oiticica e Marcel Broodthaers, como o centro irradiador da reflexão”. Tal escolha imprime outra leitura e dá outro sentido quando observados os trabalhos expostos. Oiticica, por exemplo, é tomado como teórico, mesmo tendo como o tema geral da mostra “*Como viver juntos*” que “pode ser visto como algo que preocupou o artista ao longo da sua trajetória”, “boa parte do que ele realizou tinha um sentido anárquico, criava fissuras e desmontava os alicerces da estrutura social então estabelecida”. Segundo Rivitti e Pitta:

110 A Revista *Número* foi uma publicação independente de arte e crítica editada pelo antigo grupo de ‘jovens críticos’ do Centro Mariantonia/USP entre 2003-2010, e teve edição de 10 Números.

111 Texto publicado na Revista *Número*, nº 8, novembro, 2006.

O sentido com que sua produção foi entendida, a julgar pelos trabalhos expostos, o coloca quase como um bom moço, um moço engajado, e talvez nos faça ver a face que dele mais envelheceu: a promessa utópica de que era portador. Os trabalhos de Ana Mendieta, por sua vez, ganham atualidade: uma artista em atividade no mesmo período de Oiticica, mas para quem o corpo não era um agente libertador. Em sua série *Silhuetas*, exposta na Bienal, o corpo surge comprimido, sufocado, violentado e impotente. É um corpo que aspira ao inorgânico, à natureza, não sem alguma morbidez. Isso talvez revele, a contrapelo dos próprios pressupostos da exposição – que parece ver na artista um germe de uma arte política feminista e latina – a obsolescência de algumas propostas de Oiticica.

Com relação a Marcel Broodthaers¹¹², outro artista-chave para a mostra, sua produção foi interpretada apenas em alguns sentidos: no que diz respeito aos processos de catalogação e crítica institucional e na ligação que as artes plásticas mantêm com a literatura. Mas, dessa forma, os caminhos abertos pelo artista belga aparecem novamente reconciliados. Seus questionamentos radicais, tais como saber o que é considerado arte, qual o papel do artista e da instituição, ganham prolongamentos assertivos e perdem a radicalidade inicial. Novamente, os trabalhos nessa Bienal parecem apaziguar a acidez dessas perguntas, institucionalizando o que, em Broodthaers, era refratário à institucionalização.

Em uma entrevista¹¹³ dada em 2005, Lagnado antes do início do seminário, intitulado *Marcel, 30*, que compunha a Bienal, relata que o questionamento sobre a definição de artista foi um ponto disparador para eleger Marcel Broodthaers e Hélio Oiticica como fonte de inspiração. Para ela havia uma ponte entre os dois artistas, o

112 Artista belga Marcel Broodthaers (1924-1976) foi poeta e escritor até 40 anos. Em 1963, decide dedicar às artes visuais. Como gesto inaugural como artista, engessou 44 exemplares de seu livro *Pense-Bête* (1963) e começou a criar objetos. Em sua primeira exposição, na *Galerie Saint Laurent* em Bruxelas, em 1964, já estava presente a crítica institucional, certo humor e a manipulação das palavras. “Mesmo eu passei a confabular se não poderia um dia vender algo e ter sucesso nesta vida. Por algum tempo, não prestei para muita coisa. Tenho quarenta anos de idade... Finalmente, a ideia de inventar algo desonesto passou por minha cabeça e lancei-me ao trabalho. Ao fim de três meses mostrei o que havia produzido a Philippe Edouard Toussaint, o proprietário da *Galerie St Laurent*. ‘Mas isto é arte’, ele disse, ‘e eu estaria disposto a exibir tudo.’ ‘De acordo’, eu respondi. Se eu vender algo, ele fica com 30%. Parecem ser as condições normais, algumas galerias ficam com 75%. O que são? Objetos.”, escreveu no texto de apresentação. Com uma breve carreira como artista, sempre tendo a escrita entre suas fontes principais, fez esculturas, instalações, filmes e fotografias. Conhecido pelo uso de materiais cotidianos, como conchas de mexilhões e cascas de ovos, e pela criação do *Musée d’Art Moderne, Département des Aigles* (Museu de Arte Moderna, Departamento das Águias), museu ficcional que não tinha localização ou acervo próprios, Broodthaers procurou ampliar as possibilidades da arte, da linguagem e do sentido com seus textos e objetos.

113 Entrevista realizada por Fabio Cypriano para *Folha de S. Paulo*, publicada em 19 de dezembro de 2005.

que não era evidente, pois os dois não se conheceram, ao contrário do Gordon Matta-Clark, que conheceu o Hélio. O paralelo feito por ela é:

Em 1964, quase aos 40 anos, Broodthaers, um ex-colecionador de livros de sebo e poeta, resolve fazer alguma coisa de sua vida e inaugura um museu “completo” na casa dele. O que me interessa desenvolver é como Hélio faz o caminho contrário. Enquanto Broodthaers resolve ser artista, o Hélio, na casa dele, resolve não ser mais ser artista na acepção tradicional da produção a qual um museu precisa.

(...)

O que me interessa é recuperar e dar dignidade para o pensamento e reflexão do Hélio na década de 70. Várias práticas não foram compreendidas, por isso acho o Hélio visionário. Chega de hipocrisia. Chegou a hora de falar de um neoconcretismo “banido” por uma certa crítica local e moralista que só o vê relacionado com o sexo, as drogas e o rock.

(...)

Em “Programas para a Vida”, o Hélio faz um adeus ao esteticismo, não é um adeus à estética, mas um adeus àquilo que não ultrapassa a forma e é elitista. O “playground” era um conceito dele, mas, para não cair na diluição, **não podemos ter esse tipo de instalação se não houver crítica, e a crítica para mim é sublinhar o “como” do “viver junto”**. Essa exposição é o oposto da autoajuda. Nas notas de seminário do Roland Barthes, que serviram para dar título à Bienal, a questão mais crítica é a ética da vizinhança, de grupos que têm ritmos diferentes, afetivos ou não. Barthes é mestre em se apoiar na linguagem, o corpo incluído. Teremos obras com pessoas falando línguas e sotaques, pessoas que não conseguem se entender. **Não queremos dar uma resposta, mas mostrar os conflitos.**

Apesar do tema e título, a exposição não era uma tese sobre “como viver junto”, o projeto curatorial apontava para discussões acerca de uma arte crítica circunscrita no contexto atual e marcada pela tentativa de superação da espetacularização das exposições de arte contemporânea. Esta edição da Bienal tinha obras de Gordon Matta-Clark, Ana Mendieta, Jack Smith, Dan Graham e Marcel Broodthaers se intercalavam com trabalhos mais novos de artistas contemporâneos, incluindo Damián Ortega, Roman Ondák, Rivane Neuenschwander, Lucia Koch, Marepe e Tomas Saraceno.

O que estava instaurado no espaço expositivo era uma arte política como um meio de levantar os paradoxos sociais e cotidianos do mundo. Muitos dos trabalhos

extrapolavam o campo da arte e incidiam no âmbito social, o que provocou uma cisão entre artistas, críticos de arte e jornalistas especializados.

Por outro lado, a crítica de arte inglesa Claire Bishop¹¹⁴, numa entrevista, quando esteve no Brasil, disse que apesar de haver na mostra deste ano certa quantidade de obras engajadas socialmente, a maioria delas tinha também uma lógica estética. De acordo com Bishop:

A vasta maioria das obras está localizada no interior do pavilhão da Bienal e tem sua própria sustentação dentro do espaço expositivo. Isso contrasta com o tipo de trabalho que venho criticando na Europa: trabalhos que – em nome do engajamento político direto – não enfrentam a questão de sua própria representação para outros públicos. Esses projetos são com frequência dependentes de texto, diagramas e fotografias para transpor ao espaço expositivo atividades que ocorreram em outro lugar.

(...)

Alguns desses desenvolvimentos tomam a forma de projetos engajados socialmente, transdisciplinares, em geral envolvendo colaborações com não-artistas ou outros especialistas, como arquitetos, geógrafos, ativistas. Na Bienal deste ano, Marjetica Potrc seria um bom exemplo dessa tendência. Minha impressão da 27ª Bienal é a de que não se trata de uma exposição moralista. E isso porque a maioria dos projetos opera de forma bem-sucedida no interior do espaço expositivo e possui uma lógica estética que é íntegra em relação à especificidade do projeto.

Nesta ocasião, Claire Bishop participou de um debate realizado na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, que foi organizado pelo Fórum Permanente. Na mesa intitulada “*O Social na Arte; entre a ética e a estética*” que teve a participação de Antoni Muntadas, Sônia Salzstein e Paula Trope, Bishop enfocou sua apresentação nas diferenças entre uma arte crítica e a arte politicamente engajada. Seu interesse nas obras e artistas da 27ª Bienal de São Paulo foi devido às mudanças que ocorreriam na arte contemporânea, classificadas por ela com uma “virada social”. Para Bishop (SPRICIGO, 2009,p.157):

114 Texto “*Altos e Baixos da Bienal*”, entrevista publicada no jornal Folha de S. Paulo em 10 de dezembro de 2006. Claire Bishop possui pesquisa com ênfase em a arte contemporânea “politicamente engajada”, com atenção especial para as atividades artísticas que se baseiem em colaborações com comunidades e indivíduos específicos.

A “virada social” refere-se às formas de colaboração entre artistas e “pessoas reais”, com um “outro marginalizado” ou um público não especializado em arte contemporânea, nas quais os artistas abandonam a obra de arte, considerada um objeto de consumo, para adotar práticas processuais e colaborativas. Ela reconhece, assim uma sincronia entre aquilo que acontece no contexto britânico e no brasileiro, pois muitos trabalhos apresentados na Bienal curada por Lisette Lagnado, como Eloise Cartonera, Superflex, Taller Popular de Serigrafia, Long March Project, bem como o de Antoni Muntadas, poderiam ser incluídos, no entender de Bishop, nesse campo expandido de práticas relacionais¹¹⁵.

Sobre algumas críticas realizadas, a crítica de arte e curadora Lisette Lagnado, em sua entrevista¹¹⁶ com o artista suíço Thomas Hirschhorn, publicada no site da revista *Trópico*, constrói um texto com os principais apontamentos feito para seu projeto curatorial. Numa contra argumentação embasada, ela diz:

A imprensa brasileira, após uma ótima recepção do projeto da Bienal no decorrer do ano, deu voz à *intelligentsia*¹¹⁷ que desconhece as práticas artísticas contemporâneas. Uma das expressões depreciativas mais recorrentes é: “Bienal politicamente correta, monótona, atapetada de bons sentimentos”. Em oposição à *intelligentsia* (que já irritava Hélio Oiticica¹¹⁸ e Glauber Rocha nos anos 1960 em diante), agora a crítica amadorística, que deveria reler Jacques Rancière, armou-se de coragem para endossar este viés e afirmar que a mostra seguiu “a prerrogativa ética em detrimento da estética” e que, portanto, “peca pela ausência de qualquer tipo de transcendência”¹¹⁹.

Já em 1995, Hirschhorn havia escrito a respeito de sua posição diante do “politicamente correto”. Ora, esse artista nem sequer foi considerado digno de uma análise pelos críticos brasileiros quando receberam a “cumbuca”¹²⁰, agravando assim o já conhecido “silêncio dos intelectuais” de uma sociedade para a qual propus uma Bienal que não fosse um evento efêmero, mas que

115 “Estética relacional” formulada pelo crítico e curador francês Nicolas Bourriaud tem como definição que “uma arte que toma como horizonte teórico a esfera das relações humanas e seu contexto social mais do que a afirmação de um espaço simbólico autônomo e privado”.

116 Entrevista publicada na revista *Trópico*. Disponível em:

<<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2803,1.shl#notas>> Acesso em: 20 de Ago. 2017.

117 A vanguarda intelectual ou artística de qualquer país.

118 Entre 1999 e 2002, concebeu e coordenou o trabalho de digitalização e catalogação dos manuscritos de Hélio Oiticica para o Itaú Cultural, instituição na qual também atuou no projeto Rumos Itaú Cultural (2005 e 2006).

119 Cf. “*Folha de S. Paulo*”, caderno “*Ilustrada*”, Juliana Monachesi: “Na mostra, a ética eclipsou a estética. Ao eleger a arte colaborativa, documental, com pretensões políticas, exposição assume risco de ser monocórdia e redundante”, São Paulo, sábado, 2 de dezembro de 2006.

120 Cf. Marcos Augusto Gonçalves, “*Folha de S. Paulo*”, caderno “*Ilustrada*”, “*Curadores e críticos evitam pôr a mão na cumbuca*”, São Paulo, sábado, 2 de dezembro de 2006.

durasse um ano inteiro, que colocasse o Estado do Acre no mapa internacional por sua luta por um “desenvolvimento sustentável”, uma Bienal com seis seminários internacionais, com um programa de residências artísticas e com o show do grupo *Konono nº 1* para encerrar 2006 com a música que a periferia de Kinshasa conseguiu levar até o chamado Primeiro Mundo.

Na época de Baudelaire, somente a participação de Thomas Hirschhorn¹²¹, independentemente do projeto da 27ª Bienal, teria merecido meia dúzia de resenhas críticas – me lembra um não-especialista em artes visuais. No Brasil, o editor de um dos maiores cadernos de cultura se vê obrigado a delatar “a ausência marcante de alguns dos principais curadores e críticos (ou ex-críticos e ex-curadores?) do país: “a omissão”¹²².

Para Hirschhorn, tudo não passa de “interpretação”. Assim, quando dizem “autoritário”, isso significa, de fato, “que (a Bienal) tem uma direção, é determinada”; quando afirmam que é movida por “bons sentimentos”, leia-se que ela é uma “resistência às pressões do mercado”; quando chamam-na de “politicamente correta”, que ela é “engajada, consciente do mundo que nos envolve e do momento em que vivemos”; quando decretam que se trata de uma Bienal “monótona”, entenda-se que ela soube “evitar o espetacular e a competição pueril”.

As polêmicas em torno desta edição colocaram em evidência o projeto curatorial de Lagnado. Foi deflagrada uma série de discussões sobre arte em todas as esferas sociais. Primeiro, devido à criação de plataforma de debates, que antecederam a mostra, com abordagem de temas que cruzavam fronteiras arte e

121 Segundo Jochen Volz, Thomas Hirschhorn é conhecido por suas instalações e esculturas de grande escala, que transformam espaços “cubo branco” de museus e galerias em ambientes cativantes que evocam a política global, a teoria crítica e o consumismo. Treinado originalmente como designer gráfico, Hirschhorn examina a política e a economia na esfera pública, combinando objetos, imagens encontradas e textos e utilizando construções de baixa tecnologia feitas com papelão, papel alumínio e fita adesiva, assim como outros materiais cotidianos associados ao consumo. Por meio da suntuosidade e do exagero de suas obras, Hirschhorn engaja o espectador em discussões sobre justiça, injustiça, poder, impotência e responsabilidade moral. Sua prática é ampla, passando por colagens, vídeos e filmes até chegar a instalações de escala ambiental e obras de engajamento comunitário no espaço público.

122 Marcos Augusto Gonçalves, editor do caderno “*Ilustrada*” da *Folha de S. Paulo*, no texto “Curadores e críticos evitam pôr a mão na cumbuca”, publicado em sábado, 2 de dezembro de 2006, escreveu: “Sente-se, no entanto, no debate acerca da Bienal, uma ausência marcante: a de alguns dos principais curadores e críticos (ou ex-críticos e curadores?) do país. Pode-se argumentar que o exercício da atividade ‘curatorial’ implica uma dimensão crítica (...) Mas ainda que o raciocínio seja verdadeiro, a tarefa da curadoria não substitui a da crítica propriamente dita. (...) No caso da Bienal, a *Ilustrada* procurou, nas semanas que se seguiram à inauguração, colher avaliações de alguns críticos-curadores, (...) Sem sucesso. Nessa cumbuca poucos quiseram colocar a mão. A omissão empobrece ou, pelo menos, torna a discussão mais opaca – pois, em parte, ela se realiza intramuros, nas internas, de maneira pouco transparente e sistemática.”

política, fomentaram um programa de autocrítica e desconstrução dos limites da instituição Bienal.¹²³ Em segundo, as obras e os artistas escolhidos estavam completamente alinhados ao contexto histórico globalizado, ampliando a discussão crítica arte contemporânea. Partindo da análise do processo de concepção e desenvolvimento da 27ª Bienal de São Paulo, Lisette Lagnado assumiu o papel de curadora, não como uma mediadora cultural, mas como curadora crítica, que suscita embates e propicia discussões. Em 2001, num artigo escrito para *Folha de S. Paulo*, intitulado “*Cartografia Atual*”¹²⁴, Lagnado traça um estudo pormenorizado de bienais de São Paulo, que de algum modo representam um texto disparador para criação de seu projeto curatorial em 2006:

Em seus 50 anos de existência, a Fundação Bienal de São Paulo atravessou importantes transformações conceituais que procurarei sintetizar neste curto espaço para destacar as expectativas que a rondam.

1) A escultura “Unidade Tripartida”, de Max Bill, é premiada na 1ª Bienal de São Paulo. Mário Pedrosa interpreta o impacto desse evento como mudança de paradigma para a reflexão crítica, que até então só defendia a produção figurativa e que passa a acolher a arte concreta brasileira. O que leva à constatação de que a polêmica das influências estrangeiras é um fardo que acompanha a Bienal desde a sua fundação.

2) No início da década de 80, o historiador Walter Zanini abdica do discurso das fronteiras geopolíticas para a arte e institui as montagens por analogia de linguagem. Findo o período de Guerra Fria e de regime militar, a decisão tem um teor político, passo decisivo na recuperação do prestígio internacional da Bienal de São Paulo. A ação curatorial passa a consistir em afinar a ideia geral da mostra, questionando e negociando os envios das representações nacionais.

123 O projeto curatorial da 27ª Bienal de São Paulo inaugurou suas atividades em janeiro de 2006, com um programa de Seminários internacionais. Essa foi abordagem inédita no Brasil para compreender o real significado de uma das mostras de maior prestígio internacional. Em 2007, a Editora Cobocó reuniu em um livro os artigos sobre as discussões do seminário. Cada curador da equipe assinou a organização de um seminário: Jochen Volz para Marcel, 30, Adriano Pedrosa para Arquitetura, Cristina Freire para Reconstrução, Lisette Lagnado para Vida coletiva, Rosa Martinez para Trocas e José Roca para Acre. Estes tópicos eram, inicialmente, os “blocos” que serviriam de estrutura para a construção da Bienal, Como viver junto, título emprestado dos cursos de Roland Barthes no Collège de France (1976-77). O livro *27ª Bienal de São Paulo – Seminários* é o terceiro volume e completa o projeto editorial daquela Bienal, que se iniciou com o primeiro volume *27ª Bienal de São Paulo – Guia* e o segundo volume *27ª Bienal de São Paulo – Catálogo*.

124 Texto “*Cartografia Atual*” de Lisette Lagnado, publicado na *Folha de S. Paulo* em 20 de maio de 2001.

3) A cena artística testemunha a passagem de mostras anteriormente organizadas sem a figura do curador para um fortalecimento autoral, chegando a dissolver as margens entre curador e artista. Dois marcos balizam a história curatorial dos últimos quinze anos: "A Grande Tela" da 18ª Bienal (Sheila Leirner), alinhando os pintores do chamado neo-expressionismo, e a antropofagia apresentada na 24ª Bienal (Paulo Herkenhoff).

Este último procurou articular uma afirmação cultural do país. Curiosamente, o termo "internacional" é eclipsado do nome do evento. Não lhe pouparam críticas, como o inchaço das responsabilidades curatoriais na elaboração de uma teoria da arte. Hoje, as ressalvas constituem sua força. **Afinal, ser curador é uma atividade crítica.**

4) Seguindo a lógica da economia global, tornou-se frequente delegar a um convidado estrangeiro a tarefa de organizar uma bienal, trienal ou quinquenal, levando-o a sair de seu lugar de origem. Pela amplidão das tarefas, a responsabilidade não é mais exclusiva de um crítico, mas pertence a um time curatorial.

5) As três últimas edições da Bienal de São Paulo concentraram seus esforços nos segmentos históricos. O raciocínio é de que trazem mais visitação. Isto vem gerando uma confusão identitária entre a vontade de ser um evento "de ponta" ou com pendores museológicos.

Para ela, a escolha dos artistas históricos deveria se voltar para um esclarecimento dos movimentos atuais, sendo que a história das bienais demonstrava que os acertos foram maiores quando assumiam a função de apresentar "gestos audaciosos", tendo como destaque "arte total" e "crítica institucional". Como exemplo, ela cita "*Cities on the Move*", de 1998, com curadoria de Hou Hanru e Hans Ulrich Obrist, uma exposição que "questionava os fluxos das cidades asiáticas às vésperas do século 21", num trabalho interdisciplinar com artistas, arquitetos e urbanistas, voltados à pesquisa como trânsito, crescimento populacional, globalização e novas tecnologias. Outro exemplo dado por ela, foi "*Cidade Transportável*", do grupo cubano Los Carpinteros, premiada em uma das Bienais de Havana, que tratava também do espaço urbano e "suas metáforas de deslocamento e transitoriedade". Lagnado alertava para como algumas instituições tornaram-se "refém de exposições grandiloquentes", apresentando "sinais de esgotamento", se distanciando de instrumentos críticos. Segundo Lagnado:

Os tempos, neste sentido, pouco mudaram. O próprio Mário Pedrosa registrara que “a 1ª Bienal foi uma pura jogada de improvisação”. E que não venham tampouco erigir um monumento às primeiras bienais porque elas trouxeram Picasso, Léger ou Calder. As recentes participações de Armando Reverón, Fluxus, Louise Bourgeois, Mira Schendel, Anselm Kiefer e Anish Kapoor foram de cortar o fôlego. A Bienal de São Paulo é um evento impreterível para um país que carece de conhecimento acerca de criadores com relevante contribuição.

Se o texto crítico parece cada vez mais transitar dos jornais e revistas para os catálogos e paredes expositivas, nesse universo de misturas, as mídias digitais trazem consigo numerosos desafios que essa densa e intrincada malha de arte deve enfrentar.

Além da indeterminação da arte contemporânea, no que se refere ao que é arte e ao que não é arte, temos um cenário contemporâneo, que traz consigo uma diluição dos jornais, que ocorre, já algum tempo de forma gradativa, tendo ainda pouca reverberação da produção universitária, que de algum modo impacta na disseminação do texto crítico. No entanto, ampliam-se os canais de informação digital, tendo uma quantidade e uma variedade que, todavia, não significa potência. Para tanto, cabe “à crítica saber circular entre territórios distintos, confundindo suas fronteiras e abrindo novos atalhos.” (OSÓRIO, 2005, p.12)

Considerando importantes as relações constituídas entre a arte e as novas tecnologias, não só como suporte tecnológico ou mesmo produções artísticas têm o texto se apropriando desses novos meios de comunicação para a difusão do discurso crítico.

Ao fazer uso das novas tecnologias midiáticas, o pensamento crítico de Lagnado, que permeia toda sua produção desde revista *Arte em São Paulo*, que era restrita ao contexto paulista, extrapolou as fronteiras nacionais. De modo que, a revista online *Trópico*, na qual ela atuou de 2001 a 2010 como editora, foi escolhida para participar da 12ª edição da *Documenta*¹²⁵, a mais importante mostra de arte contemporânea do mundo, realizada em Kassel, na Alemanha. A mostra é realizada

125 Com curadoria de Roger M. Buergel, a Documenta 12 tinha a pretensão de resgatar as origens do evento. A Documenta de Kassel foi realizada pela primeira vez em 1955, a princípio como evento único, com meta de suprir uma lacuna fundamental na compreensão da arte na Alemanha pós-guerra.

a cada cinco anos. A revista integrou o coletivo *Documenta 12 Magazines*¹²⁶, composto por 80 publicações impressas e on-line em 2007.

A revista produzida pelo portal UOL tinha a estrutura composta por um editor responsável, três editores e a contribuição de alguns realizadores. Possuía três seções assinadas, sendo elas: *Audiovisual* (produção cinematográfica e televisiva) por Esther Hamburger, *Em Obras* por Lisette Lagnado e *Novo Mundo* (Novas tecnologias) por Giselle Beiguelman. Ainda haviam seções *A.R.T.E.*, *Cosmópolis*, *Dossiê*, *Entrevista*, *Estante*, *Livros*, *Política*, *Prosa.Poesia*, *Três Palavras* e *Leia de Novo*, todos com atuação de diversos colaboradores convidados.

Entre 2002 e 2005, foi realizado o projeto *Trópico na Pinacoteca*¹²⁷, uma parceria entre a Pinacoteca do Estado de São Paulo e a revista eletrônica Trópico, que tinha por objetivo realizar debates mensais sobre temas da atualidade cultural brasileira e internacional. O projeto tinha uma natureza interdisciplinar e contou com comentários críticos, por exemplo, de Ivo Mesquita sobre “as relações da Arte Online com outras formas. A ideia é especular sobre as maneiras pelas quais a arte na era da internet oferece instrumental para a atualização de utopias modernistas como a apropriação cotidiana da arte, a interação, a incorporação do sujeito interlocutor, a transnacionalidade.”

O primeiro encontro, em 25 de Maio do de 2002, reuniu Lisette Lagnado, o professor de filosofia e crítico Celso F. Favaretto e o artista Rubens Mano para discutir: “*É possível hoje uma crítica institucional?*”.

A Crítica institucional era um dos temas dominantes na seção *Em Obras*, juntamente, com as temáticas: arte pública, novos formatos de instituição artística e o ético e o estético.

126 A “*Documenta 12 Magazine*” insere-as dentro de uma dimensão internacional. Dirigida por Georg Schöllhammer, constituiu-se como uma plataforma que era pautada na diferença discursiva contra a autoridade generalizada do pensamento único. O diálogo alargou-se polêmico e polissêmico, revelando urgências reflexivas que a exposição se propôs problematizar. Originalmente publicado em cerca de sessenta e cinco línguas e traduzido para inglês, foi tematicamente compilado e posteriormente reunido.

127 Trópico na Pinacoteca. Disponível em <<http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/1497,1.shl>> Acesso em: 20 de Ago. 2017.

O que é possível verificar no partido editorial da seção *Em Obras*, comandado por Lagnado, é que possuía um título que remetia a um caráter experimental. E essa experimentalidade aparecia tanto na escrita dos autores convidados, que variava no estilo dos textos, podendo ser uma entrevista, um ensaio acadêmico ou mesmo uma tradução. Além disso, muitos textos foram feitos por jovens autores¹²⁸. Existem dois momentos relevantes, um foi a parceria com a Pinacoteca e outra a participação da *Documenta 12 Magazines*.

Um ano depois da participação da Documenta 12, a convite da revista *Afterall*¹²⁹, Lagnado escreveu o artigo “*Documenta 12 at Kassel*”¹³⁰. Nesse texto ela examina a autoridade do curador, tanto na escolha dos artistas, onde o continente latino-americano talvez tenha sido menos beneficiado, apesar da presença de artistas como Schendel, Luis Sacilotto e Leon Ferrari; como também na rejeição do cubo branco, sendo substituído, sem se sentir culpado por trair o Modernismo, Buerger cria espaços coloridos, cortinas tecidas (soltas e amarradas) e luzes baixas, que relembram os salões burgueses no *Fridericianum e Neue Galerie*. Além disso, salienta que nenhuma declaração por parte da curadoria foi publicada no catálogo da exposição, o que leva a acreditar que Buerger não era um curador interessado em se tornar conhecido pelo discurso que acompanha a exposição. Um pressuposto é que, para ele, as palavras obstruem a visibilidade da arte. Isso pode ser percebido no prefácio do catálogo da exposição, com cerca de três páginas, negando qualquer esperança para o estabelecimento de uma “nova” teoria de arte: “Uma grande exposição que não tem forma”, que se apresentava como a “exposição mais

128 Por exemplo, Ana Paula Cohen, que no início da revista eletrônica, eram assistente da curadoria no Museu de Arte Moderna de São Paulo e Fernando Oliva, que era integrante do Grupo de Estudos em Crítica de Arte do Centro Universitário Maria Antonia, que publica a revista “Número”.

129 *Afterall* é um Centro de Pesquisa da Universidade de Artes de Londres, localizado no centro de Sain Martins. Fundada em 1998 por Charles Esche e Mark Lewis, *Afterall* tem como foco arte contemporânea e suas relações com contexto artístico, teórico e social mais amplo. Em 1999, a revista *Afterall* foi lançada em parceria com outras instituições ao redor do mundo.

130 LAGNADO, Lisette. “*Documenta 12 at Kassel*”. Revista *Afterall*. 27.11.2008. Disponível em <<https://www.afterall.org/online/documenta.12.at.kassel#.WaydpsiGPIU>> Acesso em 14 Ago 2017

importante de arte contemporânea do mundo”, um slogan que a imprensa internacional aceitou.¹³¹

Há uma recorrência em seus textos críticos, no que se refere ao pensamento sobre as tarefas do curador. Isso se deve também à sua ligação acadêmica entre os anos de 2007 a 2012, quando coordenou a pós-graduação em Práticas Curatoriais e Gestão Cultural da Faculdade Santa Marcelina, em São Paulo. Sua atuação estendeu-se a publicação *Marcelina*, revista que era veiculada semestralmente e pertencia ao curso de Mestrado em Artes Visuais da Faculdade Santa Marcelina (FASM). Era uma publicação de caráter científico que tinha como intuito divulgar as pesquisas acadêmicas em andamento nas universidades e faculdades brasileiras e levantar questões importantes sobre arte. O primeiro número foi *Marcelina Antropofágica* e o segundo *Marcelina Ficções*.

Nas mais diversas plataformas¹³², Lagnado demonstrava interesse em realizar discussões acerca do exercício curatorial, definido por ela como “um campo de prática crítica”. Lagnado em suas investigações interroga a penetração do curador na esfera da crítica de arte. De maneira que, para ela¹³³:

Um uso bastante vulgar para qualificar o curador é a palavra “mediador”. Embora seja às vezes empregada com conotações perversas, ela é admitida entre a classe de profissionais que reconhecem a necessidade de uma habilidade de negociação – espécie de “diplomacia” na constituição de trocas de ideias. Sendo assim, o curador é um mediador, também chamado de “agente”, entre o desejo do artista e a vontade da instituição, e é também um mediador entre seu projeto e o visitante, sendo responsável pelos conteúdos transmitidos à área educativa.

Ao acompanhar o desenvolvimento de sua prática crítica, notam-se as nuances adquiridas no encontro com filosofia e história da arte. Por meio dessa

131 Ricardo Basbaum, que foi dos 109 participantes da Documenta 12, também fez uma crítica quanto à autoridade curatorial. Para ele, “A crítica que eu faço é dos curadores terem sido, de certa maneira, autoritários com relação ao evento. Uma das demandas foi a obtenção de certa fluência da exposição. Os curadores usaram tapetes de diversas cores e fizeram pequenas intervenções na arquitetura dos prédios para criar um percurso entre os trabalhos”.

132 “Em março de 2008, o mestrado em Artes Visuais da Faculdade Santa Marcelina (FASM) abriu o I Seminário Internacional de Curadoria fazendo uma revisão crítica dos 10 anos da curadoria de Paulo Herkenhoff para a XXIV Bienal de São Paulo (1998). O momento serviu para estudar uma condição contemporânea tão irreversível quanto a globalização da arte: a autoridade curatorial.” IN: LAGNADO, Lisette. Por uma revisão dos estudos curatoriais. Revista Poiésis, n 26, p.81-97, Dezembro de 2015.

133 LAGNADO, Lisette. As Tarefas do Curador. Revista *Trópico*. Disponível em <<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2974%2C1.shl>> Acesso em: 20 de Ago. 2017.

metodologia pautada na teoria da arte, Lagnado acrescenta à crítica contemporânea um vocabulário imbuído de muita pesquisa, principalmente devido sua experiência acadêmica. Entender Lisette Lagnado implica, antes de tudo, levar em consideração a multiplicidade de atuações que comporta sua trajetória.

Entretanto, foram levantados somente alguns de seus trabalhos, os quais de algum modo tinham uma relevância no discurso crítico e foram norteadores para construção desta investigação, principalmente aqueles que resvalavam em momentos de ressignificações dos códigos da arte, como o papel dos curadores, a reformulação do espaço expositivo e a posição contingente da crítica.

A questão que se coloca aqui não trata apenas da diluição do papel do crítico de arte e curador, mas de como o modo de circulação e recepção de conteúdo de arte foi impactado com advento das novas tecnologias. Cada vez mais são incontáveis as redefinições nos processos de recepção.

Contudo, se antes tínhamos a relação que se iniciava com o artista, passava pelo crítico e terminava com o público, agora temos uma relação que se inicia com o artista, passa ou se inicia também pelo curador e ao público e, mais tarde, ao crítico. Porém, no contexto deste estudo de caso, foi possível observar como as figuras de crítico e curador se fundem, numa fluidez de fronteiras, de modo que a curadoria tomou o espaço da crítica, propiciando que o texto crítico adquira uma qualidade reflexiva e dinâmica, sobretudo por tentar disseminar debates através dos diversos veículos, seja impresso ou no espaço expositivo, ou mesmo nas redes, tornando possível instaurar novas dinâmicas na reflexão sobre a arte.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise desses três capítulos permite algumas considerações. A primeira diz respeito ao modo que a crítica orientava o olhar do espectador e o texto estava imbuído de um juízo que declarava uma espécie de sentença, enquadrando a crítica numa função de julgamento. A credibilidade que era conferida ao autor da crítica, tornava-o uma autoridade incontestável muitas vezes. De modo que as relações entre sujeito e objeto possuíam um nível esquemático _ artista / obra / crítico / espectador _ de valoração e legitimação que era atestado pelo crítico.

Com estudo do impacto causado pelo artigo de Monteiro Lobato sobre a exposição de Anita Malfatti, foi possível perceber como os dois polos _ obra e espectador _ foram interpelados pelo discurso crítico movimentando a cena artística da época. E como esse mesmo artigo serviu como “arma” nas mãos dos modernistas para desautorizar Lobato como crítico de arte, transformando Malfatti em uma “mártir” do movimento modernista.

Contudo, outro aspecto colocado em destaque é como o discurso crítico ganha novos parâmetros de avaliação, vislumbrando a possibilidade de teorização sobre os problemas de ordem estética. A partir deste contexto, por meio de um exame comparativo entre a produção crítica de um cronista de arte e de um grupo de jovens editores de uma revista cultural, evidenciou-se como o viés poético da crítica construída sob um olhar imediato e singular deu lugar ao ensaio crítico pautado em critérios advindos da Antropologia e da Filosofia. Revisitar o embate estabelecido entre o crítico de arte Luís Martins, um autodidata, e o grupo *Clima*, com integrantes formados pela recém-aberta Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, demonstrou a riqueza literária e argumentativa que os cercava e como eles foram personalidades importantes para meio cultural paulista.

Nesta época, identificamos que o texto era escrito muitas vezes em primeira pessoa, mas com um discurso argumentativo, munido de uma sensibilidade que

estabelecia uma espécie de comunhão entre crítico e leitor. Em suma, havia ali, uma subjetividade anunciada que estava inscrita no discurso, dotada de um valor poético no que se via. Sendo essas algumas das principais características dos textos do crítico de arte Luís Martins, que estava extremamente ligado a literatura.

Enquanto isso, o grupo *Clima* trilhava uma crítica, tendo a filosofia como fonte de inspiração, renovando assim, a crítica de arte. No que diz respeito, aos textos de Lourival Gomes Machado, por exemplo, sua crítica acerca da obra de arte estava pautada tanto sobre a avaliação técnica como também pelo fator social. Os ensaios críticos desta geração de 20 contribuíram para que eles fossem considerados críticos puros, pois empunhavam uma seriedade e um espírito construtivo e não aceitava o determinismo proposto pela crítica tradicional. De maneira que os redatores da revista, logo, ganharam destaque e reações que misturavam indignação e admiração.

Alguns dos textos transcritos nesta investigação colocaram em pauta também o papel da crítica de arte, desencadeando uma discussão sobre a importância da renovação da crítica para um entendimento e aproximação com as principais modificações e rupturas artísticas da época.

E por fim, diante do surgimento do curador independente, teremos o declínio da autoridade do crítico de arte em função da ascensão da curadoria. Além da diluição do papel desses dois agentes no campo da arte, a partir da atuação cada vez mais crítica do curador no contexto da arte contemporânea. E, por conseguinte, teremos o deslocamento do texto crítico, que antes cabia apenas ao crítico de arte, para uma ativação do espaço expositivo, se aproximando cada vez mais de uma criticidade curatorial, ocasionada principalmente pelas articulações realizadas nas últimas décadas.

Essas observações ficaram visíveis por meio de uma revisão da trajetória de Lisette Lagnado, que começou primeiramente na crítica de arte com publicações nos mais variados suportes, e logo, tornou-se curadora premiada, demonstrando as

consequências dessa diluição de papéis, ou seja, crítica e curadoria. De modo que, a partir do momento que assume a 27ª Bienal, uma das mais importantes mostras, que trouxe inovação e polêmica, foi possível constatar também como a fluidez desta fronteira propicia a reconfiguração do texto crítico, comprovando, que caminhamos cada vez mais para uma criticidade curatorial nas artes.

REFERÊNCIAS BIOGRÁFICAS

ALEGRIA, Tânia Sofia Rodrigues. **O Papel da Curadoria como Difusora de Arte Contemporânea**. Tese (Departamento de História, Filosofia e Ciências Sociais) Universidade dos Açores, Ponta Delgada, 2013.

ANDRADE, Marco Antonio Pasqualino de. **Projeto, Proposição, Programa: Imagem Técnica e Multimeios nas Artes Visuais - São Paulo - Anos 60 e 70**. Dissertação (Faculdade de Arquitetura e Urbanismo) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.

BATISTA, Marta Rossetti. **Anita Malfatti no tempo e no espaço: biografia e estudo de obra/Marta Rossetti Batista**. São Paulo: Ed. 34; Editora da Universidade de São Paulo (EDUSP), 2006.

BARBOSA, Marialva. **História Cultural da Imprensa. Brasil - 1900-2000**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007, p. 103 a 117.

BRITO, Mário da Silva. **História do modernismo brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna**. 6.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

CAMARGOS, Márcia Mascarenhas. **Duas leituras de Lobato nos anos 20**, Revista da Biblioteca Mário de Andrade. São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura, Nº 52, pp. 135-138, 1999.

CHIARELLI, Tadeu. **Um Jeca nos vernissages**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo (EDUSP), 1995.

CARDOSO, Renata Gomes de. **A crítica de arte no entorno de Anita Malfatti e seu reflexo na história da arte brasileira**. Revista de História da Arte e Arqueologia. Campinas, UNICAMP, nº 09, p. 135.

CASTELLO, José Aderaldo. **A Literatura Brasileira: Origens e Unidade (1500-1960)** - 1ª edição. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo (EDUSP), 2004.

COSTA JUNIOR, Gilberto Garcia. **27ª Bienal de São Paulo: É possível viver junto? Os profissionais de bastidores e a arte contemporânea**. Dissertação (Mestre em Educação, Arte e História da Cultura) - Universidade Presbiteriana Mackenzie. São Paulo, 2008. 180f.

COSTA, Sabrina Studart Fontenele. **Continuidade e Permeabilidade Urbana nos Arranha-céus Modernos do Centro de São Paulo**. Pós V.19, Junho, nº31. São Paulo: Revista da Universidade de São Paulo (USP), 2012.

CANDIDO, A. **A importância de não ser filósofo. Discurso**. nº 37, 2007.

Chagas, Tamara Silva. **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, 2012.

CYPRIANO, Fabio; OLIVEIRA, Mirtes Martins de. (org.) **História das exposições. Caso exemplares**. São Paulo: EDUC – Editora da Puc – SP, 2016

FERNANDES, Ana Cândida Franceschini de Avelar. **Por uma arte brasileira: modernismo, barroco e abstração expressiva na crítica de Lourival Gomes Machado**. Tese (Doutorado em Artes Visuais) - Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2012

FERREIRA, Glória (org.). **Crítica de Arte no Brasil: temáticas contemporâneas**. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

FONTDEVILLA, Oriol. **La Tableau de Szeemann**. SOBRE. N03, 87-103 IN: Revistas de la Universidad de Granada. Espanha, 2017. Disponível em <revistaseug.ugr.es/index.php/sobre/article/download/5973/5545> Acesso em: 10 Set 2017

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. Uma visão da crítica em São Paulo. Revista Arte em São Paulo, São Paulo, nº 14, mar.1983.

HORTA, Arnaldo Pedrosa d'; HORTA, Vera d'. **O olho da consciência: juízos críticos e obras desajuizadas: escritos sobre arte**. Editora: Editora da Universidade de São Paulo; Imprensa Oficial do Estado, 2000.

LAGNADO, Lisette. **Uma Lógica da Ambiguidade**. In: Leonilson. Disponível em <http://www2.uol.com.br/leonilson/lisette_02.htm>. Acesso em: 14 de Ago. 2017.

_____, Lisette. **Leonilson: São tantas as verdades**. São Paulo: DBA Artes Gráficas, Melhoramentos, 1998.

_____, Lisette. **Leonilson: símbolos coloridos**. In: Galeria – Revista de Arte nº 8, São.Paulo, Área Editorial, 1988, p. 8-13.

_____, Lisette e PEDROSA, Adriano (orgs.). **27ª Bienal de São Paulo: Como Viver junto**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2006, p.85 (catálogo de exposição)

_____, Lisette. **Documenta 12 at Kassel**. Revista Afterall. 27.11.2008.

Disponível em:

<<https://www.afterall.org/online/documenta.12.at.kassel#.WaydpsiGPIU>> Acesso em 14 Ago 2017

LIPPARD, Lucy R. **Curating by Numbers**. Tate Papers 12 (2009): n. pag. Rpt. in Tate Papers. Vol. 12. London: Tate Modern, 2009. 1+. Web. <Disponível em:<http://www.tate.org.uk/download/file/fid/7268>> Acesso em: 10 Set 2017

MADEIRA, Angélica. **Arte e política em contexto autoritário. Brasil – Brasília, 1967-1984**. In: Interseções – Revista de Estudos Interdisciplinares, Rio de Janeiro, PPCIS/UERJ, ano 7. n.1, julho de 2005.

MAGNI, Carlos Alberto. **Discurso da paisagem em Luís Martins: Imaginário Geográfico nas Crônicas de São Paulo**. 2008. 320f. Tese (Doutorado em Ciências Humanas) – Universidade de São Paulo (USP), 2008.

MAGNO, Maria Ignês Carlos. **Revista Clima: a crítica num tempo de homens partidos**. 1992. 166 f. Dissertação (Mestrado em História) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1992.

MARTINS, Ana Luisa; SILVA, José Armando Pereira da (Org.) **Luís Martins: um cronista em São Paulo nos anos 1940**. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2009.

MONTEIRO, Fabiana Della Cotella. **Da Geração 80 na arte contemporânea brasileira: profissionalização e permanência no ambiente artístico paulista**. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2015.

MORGADO, Beatriz. **Notas sobre Curadoria: Bases para o discurso curatorial contemporâneo**. DE JESUS, S. (Org). Anais do VIII Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual: arquivos, memórias, afetos. Goiânia, GO: UFG/ Núcleo Editorial FAV, 2015.

MOTOYAMA, Shozo (org.). **USP 70 anos: Imagens de uma História Viva**. São Paulo, EDUSP, 2006.

NEPOMUCENO, André Juliano. **Monteiro Lobato e a Crítica da Cultura Brasileira**. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Crítica da Cultura) - Programa de Pós-Graduação em Letra. Minas Gerais: Universidade Federal de São João Del Rei (UFSJ), 2005.

NEPOMUCENO, Margarida. **27ª Bienal: aprendendo a viver junto**. Revista Eletrônica Carta Maior. Publicado em 19/10/2006. Disponível em: <<http://www.cartamaior.com.br/?/Editoria/Midia/27%25C2%25AA-Bienal-aprendendo-a-viver-junto/12/11735>>. Acesso em: 20 de Ago. 2017.

NEVES, Juliana. **Geraldo Ferraz e Patrícia Galvão: a experiência do Suplemento Literário do Diário de S. Paulo, nos anos 40**. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2005.

OBRIST, Hans Ulrich. **A Brief History of Curating**. Zurich: Presses Dureel, 2009

OLIVEIRA, I. T de. **O Primeiro Modernismo nos Ensaios de Antonio Candido**. Revista Letras, CURITIBA: Editora UFPR, nº 74, p.133-150, 2008.

OSÓRIO, Luiz Camillo. **Razões da Crítica**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

PASSIANI, Enio. **Na trilha do Jeca: Monteiro Lobato e a formação do campo literário no Brasil**. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Programa de Pós-graduação em Sociologia. São Paulo: Universidade de São Paulo (USP), 2001

PEDROSA, Célia. **Antonio Candido: A Palavra Empenhada**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Niterói, RJ: Editora da Universidade Federal Fluminense, 1994.

PONTES, Heloísa. **Ar de família: a turma de Clima**. Literatura e Sociedade, São Paulo, n. 12, p. 62-73, dec. 2009.

PONTES, Heloisa. **Destinos Mistos: Os Críticos do Grupo Clima em São Paulo (1940-68)**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998

REINALDIM, IVAIR. **Tópicos sobre curadoria**. Revista Poiésis, n 26, p. 15-28, Dezembro de 2015.

RIBEIRO, Marília Andrés. **Reflexão sobre a arte brasileira nos anos de 1960/70**. Revista Porto Arte: Porto Alegre, V. 19, N. 33, Novembro/2012.

RODRIGUES, Heliana de Barros Conde. **Da importância de não ser filósofo - Um certo "Clima" e a docência de Jean Maugué**. Mnmosine Vol.8, nº1, p. 265-275 – Biografia, 2012

SANTAELLA, Lucia. **O pluralismo pós-utópico da arte**. ARS (São Paulo), São Paulo, v. 7, n. 14, p. 130-151, 2009. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202009000200010&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 02 Set 2017

SOUZA, Bianca Kelly de. **Que importa quem fala? - o desaparecimento do autor segundo Michel Foucault.** Revista Eletrônica da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), Rio Grande do Sul, V.4, n.2. 2011.
<<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/intuitio/article/view/9676>> Acesso em: 21 de Ago.2017

SPRICIGO, Vinicius Pontes. **Relato de Outra Modernidade: contribuições para uma reflexão crítica sobre a mediação da arte no contexto da globalização cultural.** Tese (Doutorado - Departamento de Biblioteconomia e Documentação da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo) São Paulo: 2009