Letícia de Mello e Oliveira Garcia

CRÍTICA DE ARTE NA REVISTA *SENHOR*:

virtuosismo plástico e vocabular

Brasília | 2019

Capa: Coletânea de capas da *Senhor* em que aparecem os textos selecionados por esta pesquisa. A disposição respeita a sequência dos volumes.

Fonte: Fotos da autora.

Subtítulo: Trecho retirado de *Cultura popular,* de autoria de Ferreira Gullar. O texto foi publicado em janeiro de 1964, na edição número 59 da revista. p.22.

Letícia de Mello e Oliveira Garcia

CRÍTICA DE ARTE NA REVISTA *SENHOR*:

virtuosismo plástico e vocabular

Trabalho de Conclusão de Curso de bacharelado em Teoria, Crítica e História da Arte do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade de Brasília.

Orientação | Profa. Dra. Ana Cândida Franceschini de Avelar Fernandes

Brasília | 2019

Letícia de Mello e Oliveira Garcia

CRÍTICA DE ARTE NA REVISTA *SENHOR*:
virtuosismo plástico e vocabular

Banca examinadora

_____

Profa. Dra. Ana Cândida Franceschini de Avelar Fernandes

_____

Profa. Dra. Adriana Mattos Clen Macedo

_____

Prof. Dr. Emerson Dionísio Gomes de Oliveira

Brasília, 03 de dezembro | 2019

resumo

Neste trabalho, oriento meus esforços para recuperar os textos sobre artes plásticas publicados pela revista *Senhor* entre os anos de 1959 e 1964. O periódico, cujo público predominante era o masculino, apresentava colunas com assuntos variados que saciavam os anseios intelectuais do então modelo de homem moderno. Os escritos sobre artes plásticas, objetos do levantamento analítico desta pesquisa, aparecem em 38 das 57 edições da revista sob diferentes perspectivas e formatos, a depender da abordagem de seu autor. O percurso da investigação caminha no sentido de revisitar a íntegra dessas produções e explorar as opções temáticas e estilísticas feitas pelos escritores que colaboraram com a revista naquele período.

PALAVRAS-CHAVE: Revista *Senhor*; crítica; arte contemporânea.

sumário

I | apresentação 08

II | revista *senhor* 13

III | escrita sobre arte 19

IV | autocrítica da crítica 23

V | ferreira gullar: exercício do discurso 32

VI | *balaio*: caderno de crítica 43

VII | comentários: artistas e exposições 53

VIII | considerações finais 65

referências 70

anexo I | escritos dedicados às artes plásticas na *senhor* 75

anexo II | *senhor* 2: marc chagall 80

anexo III | *senhor* 27: o dilema do crítico 81

anexo IV | *senhor* 30: a crise da arte contemporânea 82

anexo V | *senhor* 41: morte cultural da arte 83

anexo VI | *senhor* 42: guignard na *balaio* 84

anexo VII | capas de glauco rodrigues 85

I | apresentação

> Contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. Todos os tempos são, para quem deles experimenta a contemporaneidade, obscuros.
>
> Giorgio Agamben

A presente pesquisa é resultado de inquietações que surgiram no decorrer do curso de Teoria, Crítica e História da Arte, do Departamento de Artes Visuais da Universidade de Brasília, e do interesse pessoal pela escrita e suas possibilidades poética, narrativa, descritiva, crítica. A curiosidade e as indagações sobre o papel da linguagem como instrumento de estreitamento ou de afastamento na relação entre arte e espectador me acompanharam durante a graduação.

Escrever sobre arte é invocar, de alguma forma, ausências: há algo que falta. No entanto, a escrita trata, também, da sobra, pois falar sobre determinado objeto extrapola o que ele realmente é[1]. A arte, livre do olhar obrigado à contemplação, volta-se para a realidade em que está inserida. Interessa-me pensá-la como organismo vivo, em constante redescoberta de si, de seus limites e de suas possibilidades.

Qual seria, então, o papel da crítica de arte? Para o historiador e teórico italiano Giulio Carlo Argan, espera-se que a crítica atue como espécie de ponte entre a esfera da arte e a esfera social, sempre nesse sentido[2]. Ele entendia a escrita como um tentáculo da arte que pretende se aproximar da sociedade, de modo a validar-se como atividade capaz de produzir valores necessários para a existência humana.

---

[1] Nesse sentido, Roland Barthes defende que "palavra é uma matéria (infinitamente) trabalhada; ela é, de certa forma, uma sobre-palavra, o real lhe serve apenas de pretexto (para o escritor, *escrever* é um verbo intransitivo); disso decorre que ela nunca possa explicar o mundo, ou pelo menos, quando ela finge explicá-lo é somente para aumentar sua ambigüidade: a explicação fixada numa *obra* (trabalhada), toma-se imediatamente um produto ambíguo do real, ao qual ela está ligada *com distância*". Ver BARTHES, R. Crítica e verdade. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 33.

[2] Ver ARGAN, G. C. A crítica de arte. In: *Arte e crítica de arte.* Lisboa: Editorial Estampa, 1995.

A arte recente, sobretudo aquela que é contemporânea a esta reflexão, está isolada pelo controle das instituições do sistema cujo discurso atinge, principalmente, o próprio circuito e seus agentes. Na tentativa de alcançar algumas das opções feitas por autores que se incumbem da missão de escrever sobre artes plásticas, tomei como ponto de partida textos publicados pela revista *Senhor*.

Veiculada entre os anos de 1959 e 1964, *Senhor* acompanhou o momento em que o *modus vivendi* modernista teve seu apogeu no Brasil. O periódico apresentava colunas com assuntos do interesse do modelo de época do homem intelectual, progressista. A figura dita moderna, na falta de termo melhor, a que a revista se dirigia restringiu-se, de fato, a parcela ínfima da população. Talvez esta tenha sido a razão para o fim precoce da publicação, que contou com 59 volumes. Sobre o público, Scliar disse:

> Tentarei definir: desejávamos que fosse uma revista de cultura, mas sem forçar; teria que ser de alto nível, mas que fosse digerida por um público novo que teríamos que encontrar ou formar. Na minha parte, com minha equipe, buscaríamos [fazer uma] revista que fosse palatável, exigente, moleque, séria, agradável, bonita. (SCLIAR apud MELO, 2008: 107-108)

No período em questão, a informação não era muito acessível. Os veículos chegavam ao público em intervalos regulares de tempo e a fruição de seus textos se dava em ritmo diferente do que acontece na era da tecnologia. O meio mais comum em vigência eram os periódicos e, talvez por isso, parte dos colaboradores tinha formação jornalística. Dos 23 autores que assinaram textos sobre arte, sete eram profissionais da área. Assim, o tom da escrita era outro.

As matérias selecionadas sobre artes plásticas mencionadas mais adiante, na devida oportunidade, estão dispostas de maneira não cronológica. A lógica de apresentação adotada aqui busca o agrupamento temático, de modo a facilitar a fruição dos assuntos abordados. Para fins da pretendida análise, não parece desprovido de sentido reorganizá-las. O periódico, como todos os que se dispõem a tratar de variedades, publicava os textos sem preocupação sequencial.

Cada edição dividia o sumário em segmentos que variavam a depender dos assuntos que figurariam em suas páginas. A separação temática, muitas vezes recorrente, agrupava textos com mesma abordagem. Os escritos de que se ocupa esta investigação foram alocados, nos primeiros volumes, em “Artigos”, “E mais…”, “Especial” e “Reportagens”. No número 15, “Artes Plásticas” surgiu como setor próprio. Depois, apareceram “Arte”, “Artes Visuais”, “Balaio”, “Crítica”, “Cultura”, “Debate”, “Ética”, “Exposição”, “Fotografia”, "Mercado de Arte”, “Pintura”.

Tendo em vista a alteração do nome do periódico, e de modo a não causar confusão, este trabalho trata por *Sr*. os volumes publicados até fevereiro de 1960, revista de número 12, e por *Senhor* todos os demais. Apenas seis edições compreendem a primeira abordagem, a saber: *Sr*. 1, março de 1959; *Sr.* 2, abril de 1959; *Sr.* 6, agosto de 1959; *Sr.* 7, setembro de 1959; *Sr.* 9, novembro de 1959 e *Sr*. 10, dezembro de 1959.

Vale enfatizar que a ortografia vigente à época foi mantida em todas as citações diretas. Eventuais incorreções tipográficas, por igual, não foram corrigidas[3]. Uma vez que os textos compreendidos pela pesquisa referem-se às décadas de 1950 e 1960, a opção se deu pelo interesse em ilustrar o estilo e as normas gramaticais daquele momento, adotados pelos autores que colaboraram com a revista.

O interesse pelo fazer artístico movimentou filósofos, poetas, sociólogos, historiadores, curadores, arquitetos, escritores, diplomatas. Os colaboradores, brasileiros, estrangeiros, expuseram suas visões da arte que se transformava diante deles. O período em que se inserem suas escritas acompanhou a concepção do entendimento de arte como

[3] A propósito, como comentou Ivan Lessa, a própria revista adotava semelhante postura: “A Senhor publicou um esquema de tipo encarte, o “Quincas Berro d’Água", do Jorge Amado. Incríveis os originais dele. Cada erro sensacional de ortografia, gramática, pontuação, tudo. Mas ele ainda era ótimo”. Ver LESSA, I. Memórias da redação. In: CASTRO, (org.). *Uma senhora revista*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2012. p. 74.

resultado de um processo, mais do que como objeto. A crise na representação associou-se, pois, à crise em suas teorizações[4].

O momento de crise no entendimento do trabalho artístico pede reflexões que amparem as hesitações do público. Afinal, é para ele que se voltam crítica e texto curatorial com intuito de viabilizar a existência da obra no seu mundo. Somente assim as experiências estéticas e sensíveis se tornam possíveis. Quando trabalho e espectador passam a habitar um espaço de dissenso, nasce um infinito de possibilidades de invenção de sentido traduzidos por meio da linguagem.

Cada espectador carrega repertórios estéticos, teóricos, culturais que fazem com que o acesso à arte se dê de maneira particular. Ao inserir-se na esfera da produção artística, o indivíduo estabelece uma relação de coautoria com o artista, uma vez que aquela experiência, única e completa, faz parte da vida da obra. O espectador que se dispõe a enfrentar o trabalho de forma reflexiva para além do juízo de gosto faz crítica, ainda que não domine o vocabulário adequado do meio.

Comentários sobre arte, crítica, texto curatorial, pesquisa acadêmica, enfim, qualquer texto que se disponha a falar de arte deve responder às questões de sua época. De acordo com Luiz Camillo Osório, a escrita que se percebe criativamente deixa de ser "sobre a obra" para assumir postura mais exploratória e ativa na produção de sentido[5]. Desse modo,

---

[4] Luiz Camillo Osório, sobre o assunto, diz que: "Dizer que a crítica de arte anda em crise virou lugar-comum. A questão é: diante disso, o que fazer? Quais as tarefas da crítica hoje? Que meios ela tem de circulação e quais as suas expectativas de atuação? O problema maior é achar que as obras de arte não produzem uma discussão pública, para além do território delimitado por uma fala especializada. Não se trata de querer uma crítica dócil perante o leitor desinformado. Fugir da especialização não significa facilitação. Talvez o maior desafio para a crítica seja o de reinventar uma fala comum resistente tanto aos clichês quanto aos tecnicismos. Entre os riscos antagônicos da banalização e da segregação há que se abrir espaços de discussão". Ver OSÓRIO, L. C. Caminhos críticos: Mário Pedrosa e Ronaldo Brito. In: _____. *Olhar à margem: caminhos da crítica brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2016. p. 95.

[5] Para Lorenzo Mammì, é possível "a crítica absorver as funções da arte e, portanto, haver uma crítica de arte sem arte, ou melhor, uma crítica que gera os objetos artísticos, em vez de ser produzida por eles". Ele acrescenta que, na arte atual, "o papel do crítico e do curador por vezes tem mais destaque que o do próprio artista". Ver MAMMÌ, L. Mortes recentes da arte. In: _____. *O que resta: arte e crítica de arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p. 19.

torna-se uma escrita “com a obra”[6]. Cabe ao autor a iniciativa de criar espaços de acolhimento para as aporias de seu leitor.

Em meio à pluralidade da arte contemporânea, o discurso crítico aproxima aparência e realidade de modo a permitir o diálogo entre universos distintos. A possibilidade de recusa do objeto por meio do ato judicativo causa algum desconforto quando se pensa em crítica. Está permitido não gostar. A afinidade ou a incompatibilidade estética, conceitual se dá no momento do embate. O que é realmente imprescindível, neste caso, é que haja confrontamento *com a obra.*

O percurso da pesquisa atravessa as mudanças enfrentadas pela escrita, importante instrumento na construção das narrativas da História da Arte. A intenção que se coloca diante disso é de analisar a postura assumida pelas publicações da *Senhor*. Lançando mão da Advertência escrita por Mário de Andrade em *Losango Cáqui ou Afetos Militares de Mistura com os Porquês de eu Saber Alemão*[7], que também faço minha, peço que este trabalho seja tomado como pergunta e não como solução que eu acredite sequer momentânea. Trata-se de um convite à dúvida.

---

[6] OSÓRIO, L. *Razões da crítica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005. p. 16.

[7] “Hoje estou convencido que a Poesia não pode ficar nisso. Tem que ir alem. Pra que alens não sei não e a gente nunca deve querer passar adiante de si mesmo. Porém peço que êste livro seja tomado como pergunta, não como solução que eu acredite siquer momentanea. A existencia admiravel que levo consagrei-a toda a procurar. Deus queria que não ache nunca… Porque seria então o descanço em vida, parar mais detestável que a morte. Minhas obra todas na significação verdadeira delas eu as mostro nem mesmo como soluçoes possiveis e tranzitorias. São procuras. Consagram e perpetuam esta inquietação gostosa de procurar. Eis o que é, o que imagino será toda a minha obra: uma curiosidade em via de satisfação.” Ver ANDRADE, M. *Losango Cáqui ou Afetos Militares de Mistura com os Porquês de eu Saber Alemão*. São Paulo: Casa Editora A. TISI, 1926: Advertencia.

II | revista *senhor*

Não se pagou, mas se converteu em mito e influiu muito na imprensa de qualidade que veio depois.

Paulo Francis

Marcadas pelo pensamento vanguardista, as décadas de 1950 e 1960 viram com entusiasmo o fervor do concretismo, da bossa nova, da estética moderna e da forte industrialização, que inclui a construção de Brasília: “50 anos em 5”, do design enxuto e da revolução gráfica, com anúncios em que restava apenas o essencial. A cultura estava alinhada ao plano de desenvolvimento econômico do país. É no contexto de uma sociedade brasileira insuflada pelos ares da modernidade, entre os anos de 1959 e 1964, que a *Senhor* foi veiculada.

A revista nasceu do acaso. Depois de um desentendimento com Adolpho Bloch, fundador do grupo de mídia que ostentava seu sobrenome, Nahum Sirotsky[8] se viu desempregado. O encontro, em uma festa, com Abrahão Koogan, à frente da Editora Delta-Larrouse, rendeu-lhe uma entrevista. Simão Weissman, um dos sócios da editora, pensava em ampliar os negócios, lançando-se na produção de revistas. A ideia de Sirotsky, arrojada e sem estrutura, foi comprada: seria a mais interessante revista brasileira de todos os tempos.

O periódico, como evidencia a escolha do nome, voltava-se para o público masculino. Havia espaço para as consumidoras femininas, desde que acompanhassem o ideal liberal e próspero, bem-humorado e interessado de seus contemporâneos do sexo oposto, em especial, de seus maridos. A preferência do editorial, entretanto, era o homem adulto, intelectual,

[8] Nascido em 1925, foi jornalista. Começou a carreira na revista Diretrizes, de seu tio Samuel Wainer (que viria a ser fundador, diretor e editor chefe do Jornal Última Hora). Trabalhou em *O Globo*, *Diário da Noite*, *Visão* e *Manchete*. Depois de sair da *Senhor*, em 1961, atuou como correspondente no *Jornal do Brasil*, *O Estado de S. Paulo* e *Zero Hora* em Washington e em Tel Aviv, onde faleceu em 2015.

progressista e, de preferência, solteiro, modelo de figura moderna bem aceita pelos idealizadores da revista:

> Para nós, o leitor de SENHOR é um homem de 30 a 50 anos, com automóvel, casa, bons quadros e livros bem lidos na biblioteca, exigente no vestir, cuidadoso na seleção das bebidas, de paladar apurado, casado com mulher preocupada com as coisas da cultura. É assim, para ele e para ela que a revista é preparada. E a fórmula é simples: reunir numa só publicação tudo o que o homem gosta de ler, precisa ler. (*Senhor*, n. 29, 1961: 8)

Fruto do encontro de grandes nomes do jornalismo, da literatura, do design, *Senhor* destacou-se pela identidade gráfica bem resolvida. A equipe técnica era jovem e sabia o que queria, ainda que nem sempre seus interesses fossem convergentes. Sirotsky, então com 33 anos, foi o primeiro editor e redator-chefe da revista. A convite dele, compuseram o time Paulo Francis[9], aos 28 anos, como editor-assistente, e Luiz Lobo[10], que, aos 25 anos, participava como editor-assistente-executivo. Sobre os anseios de cada um dos componentes, Lobo disse:

> Nahum queria uma revista sobre política e economia, Francis queria fazer uma revista exclusivamente voltada para a cultura, Scliar, uma revista voltada para as artes plásticas e a conversa foi ficando meio difícil. Cada um tinha uma ideia completamente diferente do que fazer. Finalmente, nos decidimos por uma revista que não tivesse rótulo, que tivesse economia quando tivesse que ter, que tivesse política quando tivesse que ter, porém, que tivesse cultura permanentemente, principalmente ficção de qualidade. (LOBO apud BASSO, 2004: 13)

O departamento de arte era comandado por Carlos Scliar[11], assessorado por Glauco Rodrigues[12] e Jaguar[13] – mais tarde, somaram-se a eles Bea

---

[9] Nascido Franz Paul Heilborn, em 1930, foi jornalista e escritor. Atuou como articulista, romancista e apresentador de televisão, como correspondente em Nova York do programa *Manhattan Connection*. Faleceu em 1997.

[10] Jornalista, escritor e educador carioca nascido em 1933. Trabalhou como articulista em revistas durante as décadas de 1960 e 1980. Posteriormente, dedicou-se a escrever sobre educação familiar. Foi o criador do programa *Criança Esperança*.

[11] Gaúcho, foi pintor, gravador, cenógrafo e ilustrador. Nascido em 1920, dedicou-se às artes plásticas a partir da década de 1950. Faleceu em 2001.

[12] Nascido em 1939, foi artista plástico. Começou a carreira na revista *Senhor*. Em 1980, o Itamaraty presenteou o papa João Paulo II com sua obra *A primeira missa no Brasil*, releitura do quadro de Victor Meirelles. Faleceu em 2004.

[13] Sérgio de Magalhães Gomes Jaguaribe, nome de batismo, nasceu em 1932. Atuou como cartunista e jornalista. Em 1969, fundou o semanário *O Pasquim*. Publicou livros e segue escrevendo e elaborando charges para *O Jornal do Brasil* e *O Dia*.

Feitler e Caio Mourão. Antônio Carlos Jobim, Carlos Drummond de Andrade, Carlos Heitor Cony, Guimarães Rosa, Darcy Ribeiro, Francis Scott Fitzgerald, Glauber Rocha, Graciliano Ramos, Jean-Paul Sartre, Millôr Fernandes, Jorge Amado, Odylo Costa, Otto Lara Resende, Otto Maria Carpeaux, Sérgio Rodrigues, Vinícius de Moraes apareciam nos créditos e contribuíam com materiais carregados de humor e aparente desprezo pela notícia veiculada de maneira objetiva e corriqueira.

Vale indicar que Clarice Lispector, Cookie Richers, Dorothy Parker, Ira Etz (Iracema), Mônica Silveira, Odete Lara preencheram as páginas do periódico com suas visões femininas do mundo de então. Além delas, a já mencionada Bea Feitler teve participação especial no projeto gráfico da *Senhor*. A troca, todavia, foi proveitosa para ela também, que, com o incentivo de Carlos Scliar, inaugurou quase todas as características visíveis de sua obra futura no período em que esteve na revista.

Chamada de *Sr. – A Revista do Senhor* nas 12 primeiras edições, foi rebatizada, em 1960, como *Senhor* em clara concessão aos jornaleiros, que não sabiam, até então, como chamá-la. O periódico logo caiu nas graças das grandes agências de publicidade do país, que viram em suas páginas a oportunidade de experimentar possibilidades gráficas. Ainda à frente do departamento de arte, Scliar optou por abolir as chamadas de capa da revista, mas a medida não durou muito.

Não tardou para que deixasse o editorial[14], sendo sucedido por Glauco Rodrigues. Michel Burton[15] o acompanhou na empreitada e encarou a

---

[14] Em questionário de 1961, Scliar, ao ser indagado sobre a relação entre o trabalho gráfico e a pintura que produzia, respondeu: “O trabalho gráfico foi o que me permitiu, até há pouco, manter-me econômicamente. Felizmente, quase sempre realizei trabalhos gráficos do meu agrado. Mas, quase sempre, também os recursos eram tão limitados que as melhores idéias ficavam condicionadas a um resultado precário, materialmente pobre. Isso, aliás, foi uma boa experiência, aprende-se mais quando se trabalha numa gráfica com poucos recursos. A imaginação e a *bossa* substituem a falta de material. Mas a revista *Senhor*, que organizei e dirigi gràficamente nos seus 16 primeiros números, foi a chance de me desrecalcar. Deram-me carta branca e creio que não foi mau o resultado. Quando me retirei saí satisfeito com a experiência feita e, liberto, pude então me atirar exclusivamente à pintura com apetite e coragem, conseqüência da tarefa gráfica cumprida”. Ver PONTUAL, R. Scliar: o real em reflexo e transfiguração. Petrópolis: Civilização Brasileira, 1970. p.148.

[15] Artista gráfico francês nascido em 1929. Mudou-se para o Brasil na década de 1950, onde firmou-se como designer de tipologia. Faleceu em 2011.

posição de diretor de arte até o ano seguinte. Quando Reynaldo Jardim[16] assumiu o cargo de diretor responsável, em abril de 1962, não havia mais espaço para o francês e Jaguar passou a se dedicar exclusivamente a uma seção especial, “O Jacaré”, encarte humorístico que reunia *faits divers*. Apareceu pela primeira vez em abril de 1962, *Senhor* 38.

Senhor contava com certa flexibilidade na temática, muito em função das demandas da equipe e de alguns dos colaboradores morarem fora do Brasil à época. Não havia uma agenda a ser cumprida. Desse modo, as edições variavam a frequência dos conteúdos apresentados. Alternavam-se, entre os volumes mensais, textos sobre entretenimento, política, economia, cultura, cotidiano, literatura, entre outros.

A tendência das revistas mundo afora era de exaltação à renovação estética. O editorial sabia dosar texto, imagem e espaço vazio. O estilo gráfico dialogava com magazines europeus e norte-americanos, de estética minimalista. A fotografia ganhava destaque nas páginas do periódico ao lado de obras de arte, desenhos, cartuns. Aos idealizadores interessava que a fruição intelectual não estivesse desalinhada com o senso estético que deveria ser consumido pelo público leitor. Sobre isso,

> Várias edições recebem encartes em formato menor com o texto integral de contos de autores de prestígio. Exploram-se ora grandes áreas em cor chapada, ora páginas com generosos espaços vazios. O resultado é uma revista que se folheia sem que se perceba que a maioria de suas páginas é impressa em uma cor. A linguagem gráfica gira em torno da ilustração, operada em registros variados, passando pelo desenho, pela pintura e pela colagem. (MELO, 2011: 391)

As inovações do design gráfico correram o mundo e não tardaram a chegar no Brasil. *Senhor* acompanhou as tendências com recortes fotográficos inusitados, tipografia e cortes alternativos. O texto sobre *Burle Marx, Sr.* 6, engloba um pouco disso tudo. Entre as páginas 42-43 há uma tirinha de ⅓ da altura da revista, que apresenta a matéria. Além do título, o papel exibe foto de um jardim de autoria do paisagista. A foto,

---

[16] Nascido em 1926, foi radialista, poeta, jornalista e artista gráfico. Nos anos 1950, criou o Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*. Em 1967, fundou o jornal *O sol.* Publicou, em 2010, S*angradas escrituras*, compilado de sua poesia. Faleceu no ano seguinte.

entretanto, não dá conta da totalidade da paisagem. Trata-se de um recorte: o refinamento era conteudista, mas, também, estético.

As colagens do jornalista e fotógrafo *Yllen Kerr* estamparam a edição de número 46. Reproduções de suas obras foram dispostas em páginas duplas que abrigaram tanto imagens, quanto propagandas. O texto, escrito por Cláudio Mello e Souza[17], faz as vezes de diálogo entre aquele que não se identifica com a técnica e aquele que se propõe a justificar as opções do artista. Era um indício de que havia certa resistência por parte dos leitores com as inovações apresentadas e defendidas pela revista.

As empreitadas arrojadas, com caráter crítico em grande parte das publicações, não eram muito bem recebidas em cenário que antecedia a tomada do poder pelos militares. O perfil a que *Senhor* se dirigia restringiu-se a parcela ínfima da população. Talvez o público idealizado pela revista – homem adulto, consciente, culto – não fosse representativo[18] na sociedade brasileira de então. Fato é que a revista teve fim precoce: foi veiculada por apenas quatro anos durante os quais foram lançados 57 volumes.

Apesar de ter, no auge, entre 45 mil assinantes, tiragem mensal que girava em torno de 50 mil exemplares e uma média de 20 a 30 páginas de anúncio, a revista lutava para sobreviver. A equipe de intelectuais e artistas, apesar de todo o esforço em produzir material de qualidade, pecou no empreendedorismo. O anseio por produzir uma revista que fosse preenchida com conteúdo e não com propaganda elevou o preço do periódico, que custava setenta cruzeiros.

A mais famosa aventura do jornalismo brasileiro, como definiu Edeson Coelho[19], encerrou suas atividades em março de 1964. O fim da primeira fase – que compreende esta pesquisa – foi sucedido por outros três períodos de veiculação da *Senhor*. Entre 1971 e 1972, sob o mesmo título,

---

[17] Jornalista e poeta carioca nascido em 1936.

[18] Na década de 1950, a revista *Cruzeiro* atingiu seu auge com tiragem próxima a 700 mil exemplares semanais. O número, no entanto, é controverso. Ver MELO, C. H. (org. e texto). *Linha do tempo do design gráfico no Brasil.* São Paulo: Cosac Naify, 2011. p. 299.

[19] Edeson Coelho, publicitário, dirigiu a *Senhor* de julho de 1962 a março de 1964, findo volume da fase analisada pela pesquisa. Dividiu com Reynaldo Jardim os direitos sobre a revista durante esse período.

mas sem grandes pretensões intelectuais. Entre 1978 e 1981, com o nome *Senhor Vogue*, publicada pela editora Três. E em 1981, a revista se fundiu com a *ISTOÉ,* tornando-se *ISTOÉ Senhor*, parceria que durou até 1992, quando o adendo foi abandonado em definitivo.

Este trabalho alcançou apenas uma publicação acadêmica sobre o periódico. *Revista Senhor: Modernidade e cultura na imprensa brasileira*, tese de doutorado de Eliane Fátima Corti Basso, destaca a dificuldade de acesso a todos os exemplares da coleção. Ela indica que os volumes são "documentos raros, com acesso limitado para pesquisa" na Biblioteca Municipal de São Paulo – Mário de Andrade e na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo[20]. Segundo a autora, "é nas mãos de poucos colecionadores que ela se encontra", que é o caso desta pesquisa.

Antes de avançar na leitura crítica, salienta-se que a revista circulava em momento no qual os leitores não "recuavam diante de uma página de texto apertado"[21]. O lazer passava pela palavra e à imprensa cabia as funções de divertir, formar, informar. *Senhor* queria ir além da missão dos periódicos de colocar o leitor em contato com notícias: buscava propagar uma visão de mundo modernizado. O resultado, como sugere Chico Homem de Melo, "pode ser entendido como um dos momentos mais férteis do diálogo entre artes visuais e design no Brasil"[22]. Neste sentido, Ruy Castro escreveu:

> Foi uma espécie de realeza da imprensa brasileira, com toda a nobiliarquia, as sucessões dinásticas e o cartório de mordomias, rapapés e fidalguias que fazem o cardápio da realeza. E, como esta, depois de um período de opulência e fartura, viu-se também em chinelos, com mais contas a pagar do que as armas e os brasões em seu escudo. *Senhor* foi a última de uma grande tradição de revistas românticas brasileiras. Anos depois, as revistas mensais que a sucederam trocaram sua superioridade majestática e seu olímpico desprezo pelos fatos por uma espécie de urgência republicana e um excessivo apego à atualidade. (CASTRO, 2012)

---

[20] BASSO, E. F. C. *Revista Senhor: modernidade e cultura na imprensa brasileira.* Rio de Janeiro: Secretaria Especial de Comunicação Social, 2008. p. 10.

[21] CASTRO, R. (org.). *Uma senhora revista*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2012. p. 30.

[22] MELO, C. H. (org. e texto). *Linha do tempo do design gráfico no Brasil***.** São Paulo: Cosac Naify, 2011. p. 390.

III | escrita sobre arte

> A história de uma obra de arte é a história de seu autor e de sua época, mas é, também, a história das sucessivas leituras que dela foram feitas.
>
> Frederico de Morais

As páginas dedicadas às artes plásticas da *Senhor*, além da preocupação estética, dispunham de sofisticação no conteúdo. As matérias foram assinadas por A. Albuquerque, Albert Camus, Antônio Callado, Assis Villela Neto, Augusto Rodrigues, Bruno Levi, Carlos Scliar, Cláudio Mello e Souza, D. Redig de Campos, Enéas Martins Filho, Fernando Sabino, Ferreira Gullar, Geraldo Ferraz, Guimarães Rosa, Ítalo Campofiorito, Jaguar, José Roberto Teixeira Leite, Manoel Furtado, Regina Werneck[23], Reynaldo Jardim, Roberto Alvim Corrêa, Rubem Braga e Telmo Martino.

O termo arte contemporânea já começava a ser utilizado para designar o que estava sendo produzido e anunciava as mudanças em curso no Brasil e no mundo. É importante destacar que, muito embora a revista fosse veiculada em um período considerado moderno, as artes plásticas sempre estiveram à frente dos outros movimentos. Na arquitetura, por exemplo, a construção de Brasília simbolizava a consagração da estética modernista e sugeria o estilo de vida que as pessoas deveriam seguir.

Quatro escritos se destacam dos demais em termos de abordagem. *Gravuras raras da Biblioteca Nacional com notas sobre respectivos autores, Senhor* 23, sem autoria; *As cortesãs de Degas - Mimes des Courtisanes, Senhor* 28, de Lucien com tradução de Pierre Louÿs; *O burro e o boi do presépio, Senhor* 34 de Guimarães Rosa; e *A foto da capa: Picasso, Senhor* 47, de Reynaldo Jardim, não se encaixam na distinção feita por este trabalho. Não me detive, portanto, na análise deles.

---

[23] Regina Werneck foi a única mulher a assinar matéria dedicada ao campo das artes plásticas para a revista. Nota-se, também, a ausência de figuras femininas entre os as pautas abordas. Discorrerei sobre isso nas considerações finais do trabalho.

A matéria sobre a coleção da Biblioteca Nacional exibiu imagens de gravuras de Jacques Callot, Henrich Aldegrever, Lucas van Leyden, Marcantonio Raimondi, Agostini Carraci, Jacob van den Bos. O texto apresenta as origens da Biblioteca e como se deu a formação de seu acervo. *As cortesãs de Degas*, por sua vez, cuida de reprodução de parte de obra rara publicada em 1935 por Ambroise Vollard[24]. Das 22 gravuras do volume original, sete apareceram na reportagem que trata da vida pessoal e produtiva de Edgar Degas passando pelo tema que lhe era caro: as cortesãs.

A escrita de Guimarães Rosa sobre o nascimento de Jesus é acompanhada por compilado de referências que atravessam a história da arte e, por isso, figura entre os textos selecionados. Cada estrofe é emparelhada com uma obra que serve de inspiração para os versos do escritor e de ilustração para o leitor da revista. Já Reynaldo Jardim, por meio da poesia, fala da fotografia de Fred Jordan, que estampa a capa da edição. A partir do olhar de Picasso, o poeta faz uma analogia entre a foto e a postura vanguardista assumida pelo artista durante toda a vida.

Manoel Furtado foi o único colaborador cuja participação se restringiu a uma coluna. *Mercado de Arte* apareceu em quatro edições. Na *Senhor* 44, Furtado trouxe à luz do dia o já aquecido mercado de arte e as práticas adotadas por comerciantes e colecionadores de obras. Cândido Portinari, Volpi, Milton Dacosta, Bruno Giorgi, Djanira e Di Cavalcanti foram apresentados como nomes que mereciam a atenção daqueles que desejavam adquirir o que ele chama de boa *pintura*, “sempre um investimento certo de capital, com pouco risco de perda”[25].

---

[24] O sobrenome de Ambroise Vollard aparece grafado no texto sem a letra “d”. Na primeira página da matéria, que cuida de reprodução da capa da publicação original, apresenta o nome do francês escrito de maneira correta. Vollard é considerado o maior negociante de arte contemporânea de sua geração. As carreiras de Paul Cézanne, Pablo Picasso, de grande parte dos pintores fauvistas, entre outros contaram com sua participação decisiva.

[25] A partir deste ponto do trabalho, todas as citações diretas que aparecem sem as respectivas referências bibliográficas evidenciadas entre parênteses estão inseridas na matéria em questão.

O polonês Frans Krajcberg[26] foi tema da segunda comunicação de Furtado, na *Senhor* 45. Na tentativa de elucidar o que o autor chama de "preço do ponto", ou seja, da precificação de obras de arte a partir de um critério definido por pontos que variam conforme o tamanho do trabalho, Manuel Furtado toma Krajcberg como exemplo. As obras do artista, naturalizado brasileiro em 1954, variavam entre 25 e 120 pontos. Apesar de não esclarecer os parâmetros que justificavam a pontuação, o autor afirma que os trabalhos eram desejados pelas melhores coleções.

Na *Senhor* 46, Furtado fala da falta de lógica explicável na precificação de obras. Foi usado como exemplo Antônio Bandeira que, de acordo com o autor, valorizou 3000% em dez anos. Em sua última publicação, na *Senhor* 47, o autor critica a precariedade do mercado de arte, pouco ativo apesar dos números cada vez maiores de interessados em investir em arte. O Leilão de Arte Contemporânea do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro foi abordado por ele, que, curiosamente, exibe valores e nomes de compradores de algumas das obras leiloadas.

Das 56 matérias publicadas, nove não foram assinadas e duas apresentam apenas imagens. As edições 10 e 15 exibiram obras e frases de artistas consagrados. Naquela – *O nu na arte* –, Ishikawa Moronobu, Pablo Picasso, Pierre-Auguste Renoir e Jean-Auguste Dominique Ingres dividiram página com sentenças de Picasso, Johann Wolfgang von Goethe e George Bernard Shaw, que discutiam as modelos na pintura. Nesta – *Arte* –, as naturezas mortas de Juan Gris, Henri Matisse, Giorgio Morandi e Pierre Bonnard foram escolhidas para acompanhar citações de Picasso e Eugène Delacroix.

Albert Camus foi o único autor estrangeiro a discorrer sobre os percursos da escrita sobre arte, em *Arte e Revolta*, *Senhor* 28. Como romancista, ele conduz suas reflexões para as novelas. O que interessa a este trabalho é a parte introdutória do texto, em que Camus se dedica a pensar na interação com a arte ao longo da história. Ressalta, nesse sentido, que cada época compreendeu a criação artística à sua maneira. Para tanto,

[26] A grafia do nome do pintor nascido em Kozienice, Polônia, em 1921, aparece como Franz Krajcberg.

se apoia em teorizações de André Chenier, Platão, Rousseau, Camille Desmoulins, Marquês de Sade, François-René de Chateaubriand.

Camus entende que arte e realidade se aproximam em muitos aspectos. Ambos possuem potência criadora, exaltam e negam, simultaneamente, a realidade. Artista é quem, revoltando-se contra o real, “refaz o mundo em proveito próprio”. Na impossibilidade de atingir o que já existe, revolta e arte são fábrica para novos universos. O texto caminha no sentido de esclarecer que a arte, no entanto, não consegue viver apenas de recusa se afastando, assim, da revolução. Uma vez que a arte se dispõe a “penetrar o caos e dar-lhe um estilo que lhe falta”, a contemplação basta.

José Roberto Teixeira Leite, por sua vez, transcreveu sob encomenda da revista palestra proferida por ele. *Arte africana, Senhor* 39, começa com um pedido de licença, tendo em vista a “injustiça” que é agrupar todas as manifestações artísticas do continente sob uma mesma classificação. Ele restringe sua análise ao campo das artes visuais de origem negra, com foco na escultura, “a mais característica e mais altamente desenvolvida de tôdas as formas de expressão artística do negro africano”.

Teixeira Leite chama atenção para os termos comumente utilizados com impropriedade, como é o caso de *primitivo*. Ele prefere adotar *arte tribal*, para referir-se à arte tradicional produzida por africanos para africanos, e *arte para turistas*, àquela feita para consumo de europeus e americanos. O autor destaca a importância do papel das vanguardas em iluminar a arte negra da África. A escultura africana, por exemplo, acha-se como base para o cubismo. Reforça, todavia, que não convém “exagerar as semelhanças entre a arte moderna de inícios do século e a arte africana”.

Apoiado em imprecisões e na interpretação de materiais, Teixeira Leite arrisca breve cronologia para a arte africana, além de traçar distribuição geográfica da escultura negra e de analisar os estilos adotados em sua criação. O jornalista, por fim, menciona máscara beninense de marfim do século XVI vendida, em 1960, em Londres, por 18.400 doláres, “preço recorde para obras de arte do gênero”. Com isso, o autor sugere que a arte negra da África estava ganhava espaço no mundo eurocêntrico.

IV | autocrítica da crítica

Cri-ti-ca
cri-ti-ca-paz
cri-ti-capaz
de
transformar*

Sheila Leirner

As matérias consideradas a seguir se dedicam às questões do mundo da arte e se debruçam, com especial entusiasmo, sobre a crítica. As décadas de 1950 e 1960 anunciavam mudanças no cenário artístico. As experiências propostas pelos artistas ameaçavam o trabalho dos críticos[27], uma vez que a própria arte se encontrava em crise, com ela e com o mundo. No momento em que se descortinava uma arte contemporânea como propositora independente, a função do crítico e de sua escrita[28] se viu abalada.

A primeira *Sr.*, de março de 1959, apresentou *Arte de hoje*. A modernidade se percebe nas opções gráficas feitas pela revista, que criaram cenário propício para o texto que se desenrola em cincos

---

[27] Sobre isso, Ferreira Gullar publicou em 2015: "Já as manifestações da arte contemporânea, que não se atribuem aquela função, se também escapam ao juízo da crítica é por outra razão: pelo fato de que não elaboram uma linguagem, pois partem do princípio duchampiano de que "será arte tudo o que eu disser que é arte". Se é verdade que o importante é a obra de arte, muito mais que a crítica em si, deve-se admitir que ela integra o processo criador, uma vez que o próprio artista a exerce enquanto cria. A crítica realizada pelo crítico é, certamente, diferente, mas faz parte do processo artístico, na relação da obra com o espectador e como fator de inserção da obra no contexto cultural. Há de se considerar, porém, que para que isso aconteça é necessário que a obra exista enquanto linguagem, objetivamente apreendida e avaliada. Uma arte que não se rege por qualquer princípio, e não é fruto do trabalho elaborador de uma linguagem, não pode ser analisada e nem ser objeto de qualquer juízo de valor, ou seja, de qualquer juízo crítico. Talvez por isso, a crítica militante não exista mais". Ver GULLAR, F. A crítica de arte hoje. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 14 jun. 2015. Caderno Ilustrada. Disponível em: http://www.academia.org.br/artigos/critica-de-arte-hoje.

[28] Para Luiz Camillo Osório, "o papel da crítica não é criar polêmica, mas procurar espaço para o confronto de ideias e a disseminação de sentido para as obras de arte". A pergunta que se coloca diante disso é a de como dar vazão ao pensamento do espectador não instruído que é isolado pelo vocabulário próprio do discurso contemporâneo. Frente à sensação de desabrigo, de desorientação causada pela experiência estética e pelos enunciados descritivos da arte contemporânea, o público se dispersa. Ver OSÓRIO, L. *Razões da crítica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005. p. 9.

páginas. Alternam-se imagens e espaços vazios. Há margem para reflexão entre os escritos: o público interessado não tem pressa e pode deleitar-se diante do exposto. Djanira, Maria Leontina, Portinari, Tarsila do Amaral, Nemésio Antunes[29], Milton Dacosta, Ivan Serpa, Frans Krajcberg, Emiliano Di Cavalcanti ilustram e dão prestígio ao discurso.

Anônimo, o autor manifesta sua opinião sobre crítica de arte, “terra onde ninguém sabe se a maioria dos críticos de artes plásticas critica o trabalho do próximo, ou se dita o trabalho do próximo”. Para ele, museus, organizadores de bienais e divulgadores – críticos, jornalistas – tinham o poder de relegar ao esquecimento aqueles que fugissem à rotina vigente. Os artistas dependiam, pois, das boas relações para que fossem estabelecidos elos com potenciais compradores.

Quem é quem em setembro e nas artes plásticas, *Sr.* 7, também não foi assinada. A matéria faz comentários sobre artistas que julga merecerem destaque: Aluísio Carvão, Anna Letycia[30], Frans Krajcberg[31], Glauco Rodrigues, Heitor dos Prazeres, Iberê Camargo, Maria Bonomi, Rossini Perez. A crítica é mencionada em três deles, Bonomi, Rodrigues e Krajcberg. Em todos os trechos, porém, há referência a algum tipo de aprovação do meio, como exposições, júris, premiações, indicações.

Sobre Bonomi, o texto cita o reconhecimento de seus trabalhos que ”têm sempre, além de boa crítica, a curiosidade de um grande público”. Rodrigues é apontado como um dos mais discutidos pintores da nova geração, cujas “diferentes contribuições, nos últimos salões, têm tido o mérito de desencadear a crítica municipal com um entusiasmo nunca visto”. O último, Krajcberg, então recém-premiado na IV Bienal de São

---

[29] O nome do artista é grafado como Nemézio Antunes.

[30] O nome da artista aparece grafado como Ana Letícia. Apesar de aparecerem várias possibilidades de escrita – a Enciclopédia Itaú Cultural sugere as seguintes formas: Anna Letycia Quadros, Ana Letícia, Ana Letycia, Ana Letícia Quadros, Ana Letycia Quadros, Anna Letícia Quadros. Entretanto, a artista assinou como Anna Letycia todas as obras alcançadas por esta pesquisa.

[31] O nome do artista é escrito como Franz Krajcberg. Não há indícios, contudo, de que a grafia estivesse correta, mesmo antes da vinda do artista para o Brasil.

Paulo de 1957[32], conseguiu, por teimosia, como define a matéria, defender-se das “diversas modas e dos críticos”.

Fica evidente nos escritos da época que o público consumidor de artes plásticas, em especial o brasileiro, estava em formação, assim como a opinião especializada se mostrava em vias em construção. O que era publicado em diversos veículos influenciava gostos e comportamentos. Os detentores desta escrita apoiavam-se nos padrões e nas reações do cenário internacional, mais consolidado, e tentavam reproduzir o *modus operandi* estrangeiro na conjuntura nacional. A revista contava, como ressaltado, com colaboradores que viviam no exterior e partilhavam com os leitores suas visões de fora.

Um desses correspondentes era Rubem Braga[33], que morava em Londres. Seu primeiro texto sobre arte para a *Senhor* apareceu na nona edição. Trata-se da apresentação da *V Bienal de São Paulo*, um pouco pelos olhos do autor, um pouco pelos olhos do mundo. A partir do enunciado, “Nem quadrinhos nem mulher nua…”, ele desconstrói paradigmas e contextualiza o leitor para o cenário da época. Curiosamente, a vencedora do Grande Prêmio daquele ano foi a inglesa Barbara Hepworth[34], escolha refutada por ele.

Braga é ácido nos comentários e não poupa o leitor de sua opinião. Mostra-se preocupado em recorrer a referências com as quais o grande público está familiarizado. Não parece haver intenção de dizer o que é ou o que deveria ser entendido. Jornalista por formação, ele não se incumbe da missão de traduzir imagens e nem tenta guiar a leitura das obras, “estou, como leal repórter, contando o que vi”. A forma e o tom do discurso são pautados pela bagagem de quem escreve.

---

[32] Naquele ano, Krajcberg recebeu o prêmio de melhor pintura. O Grande Prêmio foi concedido a Jackson Pollock.

[33] Nascido em 1913, foi jornalista e escritor capixaba. Considerado por muitos um dos maiores cronistas brasileiros de todos os tempos, faleceu em 1990.

[34] Nascida em 1903, a artista expôs 20 esculturas e 15 desenhos – que acompanham todas as fases de sua produção – em sala especial dedicada à sua obra. Ao lado dos pintores Francis Bacon e Stanley William Hayter, que também exibiu gravuras, representou a delegação da Grã-Bretanha na V Bienal de São Paulo, de 1959.

Antes de começar qualquer texto convém saber a formação de seu autor, que tende a guiar os caminhos assumidos por sua escrita. Exemplo disso é Augusto Rodrigues, que, além de artista plástico, era arte-educador. Em *Ao resto, o resto – crianças fazem artes, Senhor* 20, ele fala de sua experiência com as produções das crianças que frequentaram a Escolinha de Arte do Brasil[35]. O olhar acostumado com o ofício se dedica à expressão infantil, que ele revela sem traduzir:

> Penso agora no grave êrro em que incidem os que procuram traduzir em têrmos da experiência adulta as manifestações criadoras das crianças. A um adulto o que cabe é respeitar os têrmos em que a criança põe o seu poder de expressão, olhar mais as condições ambientais e psicológicas do pequeno ser que se expressa do que a suposta validade estética daquilo que é expressado. Digamos que uma criança pinte um céu vermelho e um mar amarelo. Pode ocorrer a um adulto que deve explicar à criança que a realidade não é assim, chegando com isto a mudar o seu modo de pintar. No entanto, dentro da criança, o céu continuará vermelho e o mar, amarelo. O que o adulto fêz foi impor a sua realidade à criança. Essa forma de coação em nome da realidade é das que inibem a criança e das que a tornam tão limitada, quando êste adulto é incapaz de perceber as nuances sensíveis da obra, representadas através de um processo puramente afetivo. (*Senhor*, n. 20, out. 1960: 36)

A análise trata da arte sem intenção, mas poderia falar da arte como profissão. Ambas cuidam de manifestação daquele que a produz. O artista é quem vê o mundo e o interpreta ao seu modo. A criação de termos técnicos, significados e outros tantos vícios do meio pode ser didática, mas limitante. Rodrigues encerra o texto dizendo, “Ao educador que atentar para isso, mostrando simpatia e respeito pela forma especial da expressão de cada criança, que lhe seja dado o Reino dos Céus. Ao resto, o resto”.

Não acho desprovido de sentido associar o papel do educador ao papel do crítico ou de quem se disponha a falar da produção artística. A crítica deveria se manter como espaço neutro e seguro para discussões, amparando angústias e dúvidas que surgirem no processo de

[35] Criada em 1948, no Rio de Janeiro, a Escolinha de Arte do Brasil (EAB) voltou-se para o público infantil. Sob iniciativa e coordenação de Augusto Rodrigues, Lúcia Alencastro Valentim e Margareth Spencer, a EAB desejava estimular manifestações artísticas diversas. Sua experiência buscou inspiração nos pensamentos do filósofo e teórico de arte Herbert Read, que entendia a educação como fundamento da arte.

compreensão da arte como objeto que coabita nosso mundo. O texto não pode perder sua capacidade de comunicar, de modo a evitar possível abismo entre público[36], arte e espaço em que estão inseridos.

Herbert Read[37], em *O dilema do crítico – os manejadores do porrete também apanham* [anexo III, p. 87], *Senhor* 27, propõe-se a investigar o papel do crítico no jogo da arte. Para ele, o mercado – em forma de instituições que organizam grandes exposições – dita as regras. É nesse cenário que as negociações acontecem e são esses agentes que atuam para garantir que a obra de arte ocupe a posição de mercadoria vendida a quem pague melhor: capital, crédito e lucro fornecem impulso vital. A narrativa tem tom descontraído e o autor indaga ao leitor:

> Mas qual é o lugar ocupado pelos críticos nessa rêde comercial? Êles também desempenham seu papel na formação das reputações. De suas atividades pode depender o êxito ou o fracasso de um artista. Pode-se, sem dúvida, dizer que o valor mercantil de um artista contemporâneo coincide exatamente com sua posição em relação à crítica, embora possa haver variações no tempo, alguns críticos adiantando-se ao mercado. Contudo, como em todos os outros domínios da arte, o artista e seus críticos devem formar o público que julgará e comprará a obra de arte, e isto leva tempo. (*Senhor*, n. 27, mar. 1961: 46)

O texto reconhece o efeito decisivo que a crítica exerce sobre o mercado de arte. Tal relação empodera os críticos e, para tanto, Read rende tributo à integridade com que atuam alguns e coloca em questão a possibilidade de que outros submetam suas opiniões àqueles que melhor os recompense. Para o autor, o crítico deve saber que sua opinião não é de todo imparcial: “o mais difícil na vida é guardar uma consciência íntegra”. Vai além, diz que nem os mais importantes críticos da história se privaram de cometer

---

[36] O educador polonês Harry Broudy (1972) sugere que a crítica deve resultar em um e*nlightened cherishing*, espécie de conversa que convide o outro a percorrer vias alternativas e a prestar atenção em coisas especiais. O bom crítico deveria orientar, preferir argumentos a pronunciamentos. Assim, o espectador pode ver e investigar a obra por meio dos próprios instrumentos. É uma maneira de defrontação singular, de procurar sentido e de comprometer-se com o gesto poético a que se propõe o trabalho de arte. Vale ressaltar que a expressão cunhada por ele foi traduzida como “acalento instruído” por Terry Barrett. Ver BARRETT, T. *A crítica de Arte: como entender o contemporâneo.* Porto Alegre: AMGH, 2014. p. 2.

[37] Poeta e crítico de arte e de literatura britânico nascido em 1893. No período que sucedeu à I Guerra Mundial, trabalhou na curadoria do *Victoria and Albert Museum*, em Londres. Faleceu em 1968, deixando contribuições nos campos da estética, da pedagogia, da sociologia e da filosofia política.

erros de julgamento. O desafio que se coloca diante deles é fazer triunfar critérios de integridade:

> Até que ponto podemos dizer que as opiniões que formamos nos pertencem e são o resultado de um processo mental verdadeiramente livre? Só um crítico irrefletido e vaidoso poderia pretender que não tenha sido, pelo menos inconscientemente, influenciado pelo que leu a respeito de tal ou qual artista, pelas exposições apresentadas com tanto brilho, pela alta dos preços e pelo interêsse do público. Uma pressão invisível se exerce constantemente sôbre nossas sensibilidades e seria preciso uma fôrça sobre-humana para a ela resistir. (*Senhor*, n. 27, mar. 1961: 47-48)

Na análise dos papéis assumidos por quem se propõe a falar de arte, Herbert Read percorre as esferas que giram em torno do tema, mercado, instituições, para concluir ser "fundamentalmente injusto" o sistema. Ferreira Gullar fez associação parecida em *Pintura brasileira agora, Senhor* 25. Para ele, a crítica, quando exercida honestamente, é capaz de auxiliar na "promoção de artistas de mérito". Assim, o mercado de arte em ascensão no Brasil contribuiria para que a crítica pudesse atuar de forma responsável, tendo em vista o papel de "orientadora do público comprador e reguladora dos valores do mercado".

Do exposto, parece que a linha entre a necessidade de chaves de acesso para alcançar expressões artísticas e a escrita que vai além da obra é bastante tênue. Enquanto o objeto representado se aproximava da realidade mundana, não havia uma busca incessante por sua compreensão. A partir do momento em que as formas se libertaram, o observador sentiu-se obrigado a entender[38] o que se apresentava diante de seus olhos. Talvez resida aí a crise, da arte e do gosto, que perdura até os dias de hoje.

---

[38]Para Fernando Cocchiarale, a explicação para a expectativa de "reconhecer e designar com precisão" está nessa relação tradicional com a arte. A arte moderna aproximou forma e sentido, uma vez que os artistas vanguardistas encontraram na escrita um espaço para esmiuçar investigações. Suas produções eram elaboradas, também, por meio da linguagem. Assim, artistas, críticos e público herdaram dos manifestos modernistas o anseio pela compreensão das produções artísticas. Ver COCCHIARALE, F. Crítica: a palavra em crise. In: BASBAUM, R. (org.) *Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001, p. 377.

A arte contemporânea, que caminha no sentido do abandono gradual da imitação, resiste a simbolizações autorreferentes. D. Redig de Campos[39] aborda a dificuldade de fruição dos espectadores em *Crise da arte contemporânea – Por que o Sr. não entende nada* [anexo IV, p. 88], *Senhor* 30. O subtítulo, além de brincar com o nome do periódico, adianta o tom da escrita, que começa assim: "O gôsto pela arte contemporânea, em suas formas mais originais e audaciosas, não é muito difundido". Redig de Campos discorda dos defensores das novas estéticas que atribuem tal falta de entendimento ao "misoneísmo normal das massas".

O autor defende que as novas formas artísticas não são desaprovadas, senão incompreendidas. Retoma a história da arte para analisar as relações estabelecidas entre artista e mundo a fim de exprimir a impressão que se dava. Tendo em vista que Redig de Campos era curador e diretor da Galeria de Imagens do Vaticano, não é de se estranhar a postura crítica adotada por ele com relação à arte contemporânea, expressa, no corpo do abstracionismo.

Suas ressalvas ficam explícitas quando introduz a eliminação da forma nas obras de arte. Para ele, Mondrian, por exemplo, utiliza-se de "pseudojustificação teorética" como muleta para apoiar suas produções e jamais poderia ser colocado "na mesma categoria de um Rembrandt". De acordo com o autor, as formas ditas puras – abstratas – "murmuram apenas palavras sem sentido" e nem a crítica, "quase sempre mais 'hermética' do que as obras", é capaz de ajudar o leitor não iniciado. Redig de Campos encerra fazendo dura crítica à arte abstrata:

> Com efeito, o abstratismo, hoje vivo (mas como um *vírus* num organismo doente) degrada a arte a um jôgo elementar de formas vácuas, ou a um alfabeto de sinais hieroglíficos, cheios de intenções inexpressas e inexprimíveis, e a arte figurativa está morrendo de anemia. Uma meteu-se num beco sem saída, a outra tem sempre menos fôrça para progredir pela antiga estrada, percorrida durante milênios. (*Senhor*, n. 30, ago. 1961: 62)

---

[39] Filho de diplomata, Deoclecio Redig de Campos estudou na Alemanha, na Suíça e formou-se em História da Arte, em Roma, na Itália. Foi contratado, em 1933, pelos Museus Vaticanos, assumindo, em 1935, a direção da Pinacoteca Vaticana. Em 1971, foi nomeado diretor geral dos Museus, cargo que ocupou até 1978.

Enquanto a crítica de Redig de Campos se refere à forma, o arquiteto Ítalo Campofiorito[40] questiona a inexperiência dos agentes da cena artística. Em *Um meio de segunda mão – o nosso*, *Senhor* 37, o meio a que ele se refere é evidenciado logo na primeira frase do texto: é o artístico do Rio de Janeiro. O autor se dirige ao leitor – e com ele dialoga – ao apresentar argumentos para sua tese de que a elucidação do objeto de arte é bastante relativa a depender de quem o faz e do modo como o faz:

> O senhor fica reduzido à sua intuição e diante do crítico de arte, juiz e demiurgo onipotente que pode reagir de duas maneiras:
> 1 – com uma frase difícil, mal ou bem traduzida do jargão internacional, como por exemplo: 'O modo de ser dos objetos estéticos é a correalidade, que é o correlato ontológico da condição estética', ou, se fôr um crítico meio fora de moda: 'Só há arte quando já promoção anafórica'
> 2 – ou com uma frase fácil e aniquiladora: 'Na verdade arte não tem nada que ver com beleza'.
> E o senhor fica na mesma, ou definitivamente pôsto em confusão. Mas como as opiniões dos artistas e dos críticos não é homogênea nem definitiva, eu proponho que o senhor tente, através de uma rápida revista do Meio Artístico, discernir uma problemática acessível. (*Senhor*, n. 37, mar. 1962: 74)

Campofiorito, a seguir, faz breve levantamento dos artistas brasileiros e suas produções separados em movimentos ou influências, de maioria estrangeira, e destaca que a arquitetura brasileira é a única das artes com fama e autoridade internacionais. O autor recupera a origem da crítica brasileira, como a entendemos hoje, e recomenda que sua leitura seja feita tendo em vista "o momento histórico que os condicionava". Para ele, a fórmula da crítica mudou para se encaixar em uma mais atualizada.

O texto chega ao fim com visão otimista: Ítalo Campofiorito enxerga que o "passado recente de polêmicas diluiu-se num remanso de boa-vontade entre confrades". O autor considera que binômios como forma e conteúdo, objetividade e subjetividade, beleza e valor estético, abstracionismo e figurativismo, são preconceituosos e equivocados. O

---

[40] Arquiteto e crítico de arte nascido em Paris em 1933. Foi professor titular da Universidade de Brasília e atuou como diretor do Museu de Arte Contemporânea (MAC) de Niterói entre 1996 e 2004. Atuou como crítico de arte pela Associação Internacional de Crítica de Arte (AICA) e, desde 1996, é membro do Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural do IPHAN/Ministério da Cultura. Foi ele quem assinou o tombamento de Brasília.

que ele não previa, contudo, é que os termos não seriam superados, mas, substituídos por outros igualmente complexos de entender.

Da análise dos escritos desta seção, percebem-se os desafios de entender e de fazer crítica que não seja pessoal. A escolha de assunto, artista, obra, termos, tom já é, em si, particular. Isso não quer dizer que o papel do crítico é impor sua opinião na tentativa de influenciar o leitor, tampouco isentar-se de expor seu ponto de vista. O autor deve formular seus pensamentos voltando-se sempre para o público-alvo a quem se dirige, de modo a criar uma relação de confiança e segurança.

O texto crítico, como se espera, fala de seu tempo e adquire as características cabíveis aos meios de veiculação daquele momento. Assim sendo, a crítica é volátil, transitória, eclética. Seu percurso se aproxima do que Dave Hickey escreveu sobre seus processos: “eu vejo o objeto. Traduzo esse ver em uma visão. Codifico tal visão em uma linguagem e anexo quaisquer especulações e justificativas que julgo apropriadas à ocasião”[41].

[41] HICKEY, D. *Air guitar: essays on art and democracy*. Los Angeles: Art Issues Press, 1997. p. 166.

V | ferreira gullar: exercício do discurso

Para ser justa, isto é, para ter a sua razão de ser,
a crítica deve ser parcial, apaixonada, política, quero
dizer, feita de um ponto de vista exclusivo, mas
do ponto de vista que abre mais horizontes.

Charles Baudelaire

Ferreira Gullar é dos mais importantes críticos de arte brasileiros. Com extensa produção, não por acaso, foi o colunista que mais contribuiu com textos sobre artistas e refletiu sobre o cenário artístico em que estavam inseridos. Assinou 16 matérias para *Senhor*, uma delas em parceria com Adonias Filho[42] e José Guilherme Merchior[43]. Discorreu sobre a pintura no Brasil da década de 1960, a herança deixada pelos modernistas brasileiros, a volta da figuração, a responsabilidade social dos artistas.

Trouxe ao público Emygdio de Barros e Raphael Domingues, artistas fora do circuito, e Georges Braque, um dos maiores nomes da vanguarda modernista internacional. Como colunista da *Balaio*, falou de Rubem Valentim, Willys de Castro e Hércules Barsotti, Di Cavalcanti, Milton Dacosta e Anna Letycia Quadros, José Pancetti, entre outros. A noção de que a forma supera o conteúdo como elemento principal da obra pautou o tom de suas análises por toda a vida. Pensou a arte de antes e a de agora, sem perder a poesia e a política, fiéis companheiras de sua escrita.

Sua primeira participação figurou na edição de número 25. Em *Pintura Brasileira agora*, o subtítulo anuncia a postura adotada pelo autor: “crítico opina sôbre as tendências predominantes”. Depois de traçar breve panorama a respeito do que aconteceu com o cenário brasileiro nos últimos anos, ele destaca a situação que lhe é contemporânea. Para

[42] Nascido em 1915, foi jornalista, crítico, ensaísta e romancista baiano. Em janeiro de 1965, tornou-se o quinto ocupante da cadeira 21 da Academia Brasileira de Letras.

[43] Escritor, diplomata e sociólogo, nasceu em 1941. Publicou o livro *Crítica*, em 1990, antologia que reunia ensaios produzidos por ele entre 1964 e 1989.

Gullar, as inovações estéticas giravam em torno do neoconcretismo, movimento que ele ajudou a conceber, e do tachismo[44].

O autor defende caber à crítica o papel de designar e agrupar artistas e obras, missão nem sempre tão clara ou bem-sucedida. As explicações oferecidas por Ferreira Gullar são acompanhadas por exemplos e referências. O crítico classifica por tachistas os artistas que se lançam em "pinceladas violentas e sem preocupação estrutural", caso dos expressionistas-abstratos, e por informais os que "fogem cautelosamente à forma", dedicando preocupação maior à textura e aos acordes cromáticos[45].

Ao lado de Amilcar de Castro, Franz Weissmann, Lygia Clark, Lygia Pape, Reynaldo Jardim e Theon Spanudis, proponentes do neoconcretismo, assinou, em 1959, o manifesto que resolveu as pendências deixadas pelo concretismo entre forma e fundo, "adotando a composição por faixas justapostas que jamais se cruzam". Colocaram em questão o quadro "enquanto veículo da expressão pictórica" e deixaram o caminho livre para a construção do espaço. Quatro anos mais tarde, em outubro de 1963, Gullar indicava um possível resgate à figuração.

---

[44] O termo foi, supostamente, usado por Charles Estienne, em 1954, para caracterizar um estilo de pintura gestual em oposição às formas geométricas e figurativas. *Tache,* em francês, quer dizer mancha. Ver *Art in Time: A World History of Styles and Movements*. New York: Phaidon, 2014. Em acréscimo, Ana Cândida de Avelar anota que "Tachismo": "foi usado em 1889 pelo crítico Félix Fénéon para descrever a técnica impressionista e, em 1909, pelo artista Maurice Denis, que assim se referiu ao trabalho dos fauvistas. Charles Estienne também se apropria do termo em 1954 no artigo-manifesto "Une revolución, le Tachisme", no qual contanto com o apoio de André Breton, exalta a união entre uma certa abstração e o surrealismo (*Melusine, Cahiers de Centre de Recherches sur le Surréalisme*. Lausanne, Suisse: L'Age d'Homme, 2008). Ver AVELAR, A. C. *A raiz emocional: arte brasileira na crítica de Lourival Gomes Machado*. São Paulo: Alameda, 2014. p. 226 n. 2

[45] Sobre a recepção da abstração expressiva no Brasil, Ana Cândida de Avelar diz: "Num momento em que as tendências construtivas, localmente em sintonia com o ideal de progresso e superação do subdesenvolvimento, causavam impacto no meio artístico, principalmente devido ao estabelecimento de grupos, adesão de críticos, publicação de textos e organização de exposições, os prêmios conferidos e a imensa participação de estrangeiros e brasileiros informais na 5ª Bienal não poderiam passar despercebidos. Mário Pedrosa, para quem a arte concreta configurava-se como resistência ao gosto artístico internacional, refere-se ao evento como uma "ofensiva tachista e informal", demonstrando sua desaprovação. Já José Geraldo Vieira, num balanço das Bienais, critica a predominância exagerada do "abstracionismo expressionista, essa maneira retórica de batizar-se o tachismo". Para Ferreira Gullar, que havia assinado o Manifesto Neoconcreto em março do mesmo ano, poucos meses antes da mostra, portanto, outro crítico alinhado com as vertentes construtivas, a quinta edição foi tão impactante quanto a exposição inaugural. Segundo ele, a mostra de 1959 representou uma importação das questões da arte internacional do período, em grande parte, abstrata não geométrica". Ver AVELAR,A. C. *A raiz emocional: arte brasileira na crítica de Lourival Gomes Machado*. São Paulo: Alameda, 2014, p. 227-228.

Não foi a primeira vez que Ferreira Gullar retomou um movimento para analisar alguma tendência atual. Em *40 anos de modernismo (nem tanto) brasileiro*, *Senhor* 38, o autor retrocedeu mais no tempo. Exibido ao lado de obras de Tarsila do Amaral, Alberto Guignard, Lasar Segall, Cícero Dias, Anita Malfatti e Cândido Portinari, o texto foi escrito 40 anos depois da realização da Semana de Arte Moderna, “marco convencional do “modernismo" brasileiro”. O autor se propõe, portanto, a verificar quais foram as contribuições herdadas pelo meio artístico brasileiro e como elas se manifestaram nos anos que se seguiram.

Para tanto, Gullar faz retrospectiva dos eventos e personagens que culminaram no evento de 1922. Como crítico, sua leitura tende a percorrer o papel de seus colegas na formação da imagem modernista brasileira e seu reflexo na produção vigente. Ao falar de Mário de Andrade, destaca a sensibilidade e a falta de “linguagem crítica adequada”. De Menotti del Picchia, ressalta a boa vontade em criar um perfil brasileiro que reforçasse os nacionalismos defendidos pelo movimento. Advogado da forma, critica a ausência de consciência formal dos modernistas, que colocavam a temática em primeiro plano.

Segundo Gullar, o modernismo inaugurou, no Brasil, a inclinação de olhar para si, talvez, sua maior contribuição. Artistas, críticos estavam unidos em objetivo comum de afirmar uma identidade local, ainda que os elementos escolhidos para tal fossem artificiais no imaginário coletivo. Pesava, para o autor, o fato de que os agentes imbuídos dessa missão eram imaturos e falavam a partir do subúrbio do mundo. Ele defende que, apenas com o amadurecimento e o estudo sistemático de alguns dos seus promotores é que o cenário artístico poderia tomar consciência de suas reais questões.

Em janeiro de 1964, a revista, uma vez mais, se mostrou disposta a inovar graficamente. O texto, distribuído em blocos pelas páginas, deixa espaços vazios. Ferreira Gullar discorre sobre a expressão “cultura popular”, cujo entendimento não é consensual. Segundo ele, há quem pense que

toda cultura é popular[46], uma vez que está a serviço e emana do povo. Para ele, trata-se de uma "denúncia aos conceitos culturais em voga". A matéria não pretende teorizar, mas "agir sôbre a cultura presente procurando transformá-la, estendê-la, aprofundá-la".

Esse pensamento se justifica pelo contexto histórico e político em que surgiu. Não é que não houvesse, no Brasil, tais preocupações, mas a ineficiência dos sistemas, todos eles, revelou-se como causa das crises que se manifestavam na sociedade, sobretudo para o desenvolvimento cultural. Para Gullar, as mudanças nesse ambiente começaram pela diferença de postura, ainda que parcial, dos intelectuais da época:

> É preciso, no entanto, deixar claro que tal decisão por parte do intelectual é a conseqüência direta de se ter esvanecido aquela figura ideal do homem de cultura como pairando acima das contingências concretas, lidando com valôres absolutos e desempenhando uma função sempre benéfica à sociedade. Para a jovem intelectualidade brasileira, o homem de cultura está também mergulhado nos problemas políticos e sociais, sofre ou lucra em função dêles, contribui ou não para a preservação do status quo, assume ou não a responsabilidade social que lhe cabe. (*Senhor*, n. 59, jan. 1964: 21)

Era esse o público que a *Senhor* pretendia alcançar. Contudo, havia relutância em aceitar o comportamento de "rutura com o desenvolvimento normal das tendências em voga", tão próprio das manifestações culturais. Isso justificaria os obstáculos enfrentados pela crítica comprometida com a estética frente às novas obras. A tomada de consciência, para o crítico, cuida do reconhecimento de que os desafios culturais brasileiros não estão isolados dos demais problemas do país. Cultura popular, como Ferreira Gullar a compreende, seria a admissão da realidade sob um viés revolucionário.

---

[46] O crítico também teorizou sobre o *artista popular*: "com respeito ao artista popular, suburbano, rural, ele é um *erudito*. Que dizer, porém, do artista popular com relação à sua própria cultura? Essa cultura não possui um discurso sistemático e, por isso mesmo, ninguém nela assume a posição de sábio. Não existem ali os filósofos, os cientistas, os filólogos, os psicólogos,, os sociólogos – aqueles que detêm o conhecimento *verdadeiro* e que, por isso, se situam acima dos não-especialistas. Com relação à própria cultura, o artista *ingênuo* é um homem culto, mais culto do que nós, com respeito à nossa cultura: ele a domina, como qualquer outro. E, desse modo, sua arte é a expressão mais alta dessa cultura e capaz de atingir uma homogeneidade e uma totalização que a arte erudita hoje em dia muito raramente consegue". Ver GULLAR, F. Arte ingênua. In: _____. *Argumentação contra a morte da arte*. Rio de Janeiro: Revan, 1993. p. 108.

A narrativa se delineia na crença do autor de que fazer arte é um ato político. Caberia ao artista conceber seu trabalho como potência criativa que transmite informação e que é capaz de transformar existências para além da “simples expressão de obscuros sentimentos individuais”. Não seria o verdadeiro papel político da arte nos habituar à experimentação de novas maneiras de ver e pensar o mundo? Gullar comprometia-se com a produção ideológica. O artista engajado aborda questões que parecem distantes de sua criação de maneira didática para ajudar a construir uma cultura nacional e democrática.

Ademais, o autor propõe alternativas de ação que deveriam acontecer simultaneamente em todos os níveis, artistas, críticos, intelectuais, povo. Para ele, é preciso “desenvolver a crítica dos valores culturais vigentes”, de modo a repensá-los e desmistificá-los. Tendo sido membro da União Nacional dos Estudantes[47], Gullar creditava aos movimentos estudantis o relevante papel de renovação cultural do país. Seu texto se dirige, assim, a essas pessoas, organismos capazes de impulsionar a cultura popular, embora tivesse claro que o processo não seria imediato.

Regina Werneck[48], autora cujo texto dialoga com o pensamento gullariano, aborda o mesmo tema sob viés político-ideológico em *Política cultural*, *Senhor* 57. Cultura popular, para ela, referia-se ao processo de voltar os olhos para os estudos da realidade brasileira. De início, esse movimento se colocou em função do interesse da própria sociedade. Depois, o incômodo causado pelos problemas sociais passou a ecoar nas manifestações artísticas.

Assim, o campo artístico, em busca de reformulação, mobilizou-se em torno de grupos que tentavam estreitar vínculos com as massas. Werneck passeia pelos centros que se formaram nesse sentido, como a UNE e seu Centro Popular de Cultura. Afirma ela que tais movimentos realizaram “as primeiras experiências de um tipo de expressão artística que procura

---

[47] Fundada em 1937, a União Nacional dos Estudantes é, desde então, o mais importante movimento estudantil brasileiro.

[48] Nascida em 1937, atuou como professora primária, repórter, crítica musical em *Aconteceu,* programadora e produtora. Foi fundadora e redatora da revista *Arrastão*.

integrar o homem em sua realidade", nutrindo-os com alternativas para lutar contra sua situação. Assim como Gullar, a autora atribui à arte a tarefa de politização.

Regina Werneck elenca Leandro Konder, Ferreira Gullar, Lôio Pérsio e José Guilherme Merquior como agentes decisivos na formação das teses que vigoravam nos debates. Não à toa, ambos os escritos mencionados se tocam em vários momentos. Ferreira Gullar foi criticado pelos demais por sua visão mais extremista de que o artista servia de instrumento da classe dominante financiadora da arte. Desse modo, negava a validade da produção contemporânea. Para ele, a arte brasileira deveria atuar no processo revolucionário, utilizando a seu favor os problemas da sociedade:

> Gullar critica a posição de Lôio Pérsio, afirmando: "Refuto a tese segundo a qual tôda arte, desde que seja considerada boa arte, já satisfaz a necessidade de transformação social. No meu entender, tôda obra de arte de alguma importância está apoiada numa visão de mundo que, direta ou indiretamente, se exprime através de suas formas. Não vejo como julgar uma obra se arte sem levar em conta o conteúdo implícito nela. Esta observação diz respeito sobretudo à posição de quem faz obra-de-arte. Em outras palavras, se se admite que a obra-de-arte só terá função revolucionária válida na medida em que preencha exigências estéticas tidas como indiscutíveis, sobrestima-se o aspecto formal e se encobre o fato de que aquelas exigências estéticas são fruto de uma visão de mundo que pode ser reacionária". (*Senhor*, n. 57, nov. 1963: 47)

A tomada de consciência da função dos agentes artísticos, sociais e culturais foi o primeiro passo. Mostrava-se necessário conquistar novas formas do fazer artístico. É disso que tratam Ferreira Gullar, Adonias Filho e José Guilherme Merchior em *Responsabilidade Social do Artista*, *Senhor* 52/53, cada um sob sua ótica. Seria, portanto, o papel social do artista proporcionar o deleite estético ou produzir sentido revolucionário com caráter político?

Para Gullar, o artista exerce função social a partir do momento em que toma consciência de seu dever e compreende que "arte é um meio de comunicação coletiva". Adonias Filho percorre caminho semelhante e defende que o trabalho de arte, quando exitoso em sua comunicação, é um ato público. O artista, assim, "dispõe de responsabilidade social forçada" na medida em

que é o intérprete criativo de sua geração. Para o autor, o artista é sempre “um intelectual em ação” que manifesta sua percepção do mundo.

O autor resgata o termo “terror cultural”, cunhado pelo inglês Bertrand Russel, para justificar a censura e a aspereza com que se deparam alguns artistas. Defende, assim, que a responsabilidade social é intrínseca à arte e a insere no campo de batalha. O gesto de apropriação de forma, cor, imagem por um “agente do processo social” oscila entre a provocação, entendida como subversão, e a defesa. A posição artística, para ele, é ativa e perceptiva, enquanto a posição educacional é passiva e receptiva.

Curioso notar como cada um dos autores elege abordagens diversas para tratar do mesmo assunto. José Guilherme Merchior foi o que optou pelo percurso mais diferente. Para ele, a indagação estética deveria ser tomada como ponto de partida para refletir sobre a responsabilidade social do artista. Todas, porém, se tocam no atinente à função cognitiva da arte como produtora de conhecimento a partir da experiência do homem no mundo. O autor defende que, uma vez tomada a consciência de seu papel, o artista assume postura crítica e política diante de sua realidade.

As reflexões que Ferreira Gullar propõe em *Morte cultural da arte* [anexo V, p. 89], *Senhor* 41, colocam o artista contemporâneo em posição de produtor de “diabruras inofensivas para a elite se divertir”[49]. O crítico denuncia a “bela crítica” brasileira, uma vez que as escritas se situavam em um plano ideal, aceitando ou refutando as proposições das vanguardas "sem

---

[49] A influência da elite financeira no meio artístico não foi inaugurada pela arte contemporânea. Mário Pedrosa, em 1966, escreveu: “É evidente que tais condições ideais para a produção criativa vieram definhando inexoravelmente desde a ascensão da burguesia como classe dominante, quando com ela trouxe um capitalismo generalizado nacionalmente e uma indústria já organizada em centros manufatureiros nos quais os trabalhadores individuais já haviam perdido a posse dos instrumentos de trabalho. A personalidade do artista foi dilacerada, partindo-se em duas: a do artesão-artífice que sempre foi a de um produtor de algo novo, isto é, de “belas-artes”. A “obra de arte”se tornou um produto novo – para uma necessidade nova, uma clientela nova: as camadas sociais superiores, as elites da burguesia ascendentes. Daí saíram os grandes artistas, personalidade e comensais de príncipes, cardeais, homens bons, ricos homens, burgueses, os Michelangelo, Da Vinci, Rafael, Tiziano, Greco, Rubens e cia. Todos os desenvolvimentos sociais econômicos ou culturais posteriores foram, no mesmo sentido, separação completa entre o trabalho manual e o trabalho intelectual, artesãos e operários de um lado e criadores e empresários industriais de outro, clientelas cada vez mais leigas e da aristocracia do dinheiro, mercados cada vez maiores e indiscriminados”. Ver PEDROSA, M. Crise do condicionamento artístico. In: MAMMÌ, L. (org.). *Arte. Ensaios: Mário Pedrosa*. São Paulo: Cosac Naify, 2015. p. 352-353.

perguntar pelas causas e os condicionamentos culturais e históricos" aventados por elas. Gullar acusou seus colegas de realizarem crítica omissa, que teme a análise dos princípios fundamentais da arte do contemporâneo.

É incontestável, para Gullar, que a nova arte não dialogava com as massas. Ele argumenta que, a partir do momento em que a arte abandona as formas consideradas tradicionais e extravasa do suporte preestabelecido, a crítica se mostra incapaz de formular juízos, mesmo imprecisos, que se sustentem diante do exame das obras. Na impossibilidade de avaliar os trabalhos pelo ponto de vista de sua maestria artesanal, Ferreira Gullar conclui que não se pode mais julgar os acervos das grandes mostras internacionais como bons ou ruins:

> Tudo se restringe ao gôsto pessoal do crítico, à maior ou menor identificação subjetiva com o obscuro emaranhado de formas e cores, ritmos e texturas, que a obra apresenta. Se o crítico procura, então, justificar a sua preferência, cai inevitavelmente num verbalismo, ou numa gíria terminológica, tão confusos quanto o próprio quadro a que se referem. (*Senhor*, n. 41, jul. 1962: 20)

Para o crítico, a arte do contemporâneo[50] se fecha em si. Se antes as obras dialogavam com uma minoria bastante restrita de iniciados, hoje têm se tornado cada vez mais "uma questão pessoal entre o artista e êle mesmo", sobretudo com as inovações formais. O ato de questionar o significado de um quadro, que demonstrava ser sinal de ignorância, foi apropriado como estratégia pela própria crítica, quando honesta.

Para Gullar, "o próprio artista se põe diante de sua obra como diante de uma esfinge" e os agentes tateiam o cenário artístico que se desenvolve diante de seus olhares. Em retrospectiva, ele revisita o artista rebelde que se volta contra tradições. A retomada feita pelo autor é importante para o

---

[50] A expressão é proposta pelo escritor francês Jean-Philippe Domecq em *Uma nova introdução à arte do século XX*. Para ele, ao contrário do que sugere Ferreira Gullar, o contemporâneo não pode ser entendido como algo em si. Deve, pois, ser compreendido como período em contínua transformação. Assim, a arte que responde às questões artísticas, sociais e políticas do seu tempo são caracterizadas como "Arte do Contemporâneo", uma vez que está em constante redescoberta de suas potencialidades. Ver DOMECQ, J. P. *Uma nova introdução à arte do século XX*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017.

raciocínio que se segue: ele defende que o “culto ao estapafúrdio”[51] e os valores estratosféricos de mercado alcançados pela arte contemporânea têm origem na experiência da burguesia europeia com as vanguardas.

Considerando que o público tem dificuldades de fruição e que a crítica não dispõe de instrumentos para examinar e situar as obras, o que sustenta precificações tão elevadas? Para Ferreira Gullar, caso fossem normais as condições, o artista plástico “morreria de fome”. Quem o sustenta, por consequência, é a minoria abastada que consome arte como investimento, como acúmulo de capital, sem entendê-la ou, sequer, amá-la. O novo sinal de cultura é se interessar por obras audaciosas sob o pretexto de que um dia serão compreendidas, ou melhor, valorizadas.

Para o autor, assim se dá a morte da cultura. Em exemplo extremista, Gullar sugere o fechamento de todas as instituições que movimentam o cenário contemporâneo: galerias, salões, feiras, grandes exposições. Para ele, raríssimos seriam os artistas que continuariam a pintar como ofício. O motor da arte, portanto, deixou de ser a necessidade de expressão e de comunicação com o mundo. É a manifestação da cultura do individualismo no ambiente artístico, visto que o trabalho interessa menos que o processo e que o processo não alcança o outro.

Dos 15 textos produzidos por Ferreira Gullar, sete ocupavam-se de artistas. Desconsiderando-se aqueles dedicados às páginas de *Balaio*, que serão tratados no capítulo seguinte – *balaio: caderno de crítica* –, apenas dois cuidavam de pintores. Curiosamente, as escolhas feitas por ele estão inscritas em diferentes polos da história da arte. Na *Senhor* 31,

---

[51] Em acréscimo, “a incapacidade da crítica em reconhecer o valor da pintura impressionista, quando esta surgiu, gerou nos críticos futuros um complexo de culpa e uma intimidação tal que, hoje, tudo oque se anuncia como novidade a crítica se sente obrigada a aprovar. Essa observação foi feita por John Canaday, há muitos anos, quando exercia a crítica de arte do New York Times. E ele acrescentou então: se hoje um pintor espremer uma bisnaga de tinta no nariz do crítico, ele será capaz de ver nisso uma manifestação de alta criatividade. O sarcasmo de Canaday reflete a perda da referência a que já haviam chegado, nos anos sessenta, críticos e artistas, não apenas nos Estados Unidos, mas no mundo inteiro. A instituição da novidade como valor fundamental da arte tornou-se uma espécie de terrorismo que inibe o juízo crítico e garante a vigência impune de qualquer ideia idiota”. Ver GULLAR, F. O fim da arte. In: _____. *Argumentação contra a morte da arte*. Rio de Janeiro: Revan, 1993. p. 22.

Gullar apresenta dois artistas marginais e excluídos por suas condições psíquicas. Na *Senhor* 57, o personagem foi o renomado Georges Braque.

Em *A pintura sopra onde quer – encontro entre a loucura e a pintura*, *Senhor* 31, o subtítulo introduz o assunto que virá a seguir: a pintura sopra, também, onde parece haver apenas loucura. O texto fala de Emygdio e Raphael[52], dois artistas que experimentaram suas potências criadoras enquanto estiveram internados no Centro Psiquiátrico Nacional de Engenho de Dentro. O pintor, aquele, e o desenhista, este, por preconceito ou falta de curiosidade, foram ignorados pela crítica.

O autor afirma que apenas Mário Pedrosa escreveu sobre eles, "mas, logo depois, o silêncio e a indiferença de novo se fecharam sôbre essas criações magníficas". Os artistas, contudo, foram visitados por outros críticos. Autores como Sérgio Milliet, Flávio de Aquino, Antonio Bento, José Lins do Rego, Tomás Santa Rosa, José Geraldo Vieira e Ronaldo Brito publicaram textos sobre os artistas entre o final das décadas de 1940 e 1980.

Ferreira Gullar exalta o papel fundamental da Dra. Nise da Silveira que propôs, em 1946, a criação do Serviço de Terapêutica Ocupacional do Hospital Pedro II. Sua intenção era tratar os internos por meio da ocupação manual e artística, restabelecendo seu contato com o mundo. Almir Mavignier, pintor responsável pelo setor de artes plásticas, ajudou a conduzir as experiências de Emygdio, Raphael e outros tantos. Feita a apresentação do projeto que promoveu tantos artistas, o autor se lança na análise das produções dos dois artistas selecionados por ele:

> Emygdio e Rafael criaram obras de arte, não por serem loucos, mas por serem artistas – e grandes artistas.
> Não se faz necessária nenhuma atitude complacente, nenhum ponto de vista especial, para se reconhecer a qualidade estética de um quadro de Emygdio ou de um desenho de Rafael. (*Senhor*, n. 31, set. 1961: 48)

---

[52] Ferreira Gullar se refere aos artistas pelos primeiros nomes desacompanhados de seus sobrenomes. A grafia de Raphael Domingues aparece como "Rafael", mas o autor ressalta que as formas "Raphael" ou "Raapphael" aparecem como assinatura em suas obras "deformando a ortografia em favor da invenção linear" (p. 50). Em publicação posterior, o crítico volta a dedicar atenção aos dois artistas e, dessa vez, ele menciona seus sobrenomes e Raphael é grafado desta maneira. Ver GULLAR, F. *Relâmpagos – dizer o ver*. São Paulo: Cosac Naify, 2003. p. 112-117.

O autor não foge da tendência natural de associar uma produção à outra já reconhecida. Compara Emygdio a dois grandes talentos, Picasso e Van Gogh, pela coerência de linhas, cores e planos, “que ali se organizam de modo a nos comunicar uma visão nova da realidade”. Os trabalhos se encontram temporalmente em um momento favorável da história da arte. As vanguardas modernas abriram portas que libertaram a arte para explorar “vivências mais profundas que não se conformariam na transcrição metódica dos objetos e das figuras humanas”.

Para o crítico, Raphael, que estudou no Liceu de Artes e Ofícios antes da internação, viu sua relação com o desenho mudar até encontrar uma “linha livre, lírica e decisiva”, que aproxima sua expressividade à de Matisse. A arte moderna permitiu que obras como as de Emygdio e Raphael fossem validadas e pudessem ser apreciadas[53] “de um ponto de vista puramente estético”. O preconceito tende a “considerar essas obras como coisas curiosas, mas sem o verdadeiro valor de obra de arte”. No entanto, quem haveria de contestar Goya, Klee, Van Gogh?

Ferreira Gullar, por fim, homenageou *Braque,* na *Senhor* 57. O autor celebra o legado deixado pelo artista, falecido em agosto daquele ano aos 81 anos, “marco da arte moderna, tanto por seu valor intrínseco como pela influência que exerceu sôbre gerações”. Gullar presta tributo à única norma a que Georges Braque se manteve fiel durante toda a vida: obedeceu aos seus impulsos criativos. Para ele, foram poucas as vezes em que se testemunhou uma produção tão “interiormente harmoniosa” como no conjunto da obra do francês, cuja emoção corrigia as regras. Com sua morte, fica o resultado de sua “aventura pessoal”.

---

[53] Em 2012, o Instituto Moreira Salles, do Rio de Janeiro, abrigou a exposição *Raphael e Emygdio: dois modernos no Engenho de Dentro.* Os curadores, Heloisa Espada e Rodrigo Naves, desejavam resgatar os artistas, que, por suas condições psíquicas, não receberam o devido destaque que mereciam suas obras. O encontro dos dois se justificou pelo contexto em que os trabalhos foram produzidos, visto que, além disso, não possuem semelhanças.

VI | *balaio*: caderno de crítica

Balaio *s.m.*
1 cesto grande feito de palha, taquara, bambu, cipó etc.,
us. para transporte ou para guardar objetos; patuá.

Dicionário *Houaiss*

À procura de novas plateias, *Senhor* passou por transformações que tornaram o editorial mais comercial. A política da revista de se manter sempre abrangente nas temáticas de interesse do leitor foi, aos poucos, cedendo espaço para colunas que ocupavam cadernos especiais. Entre eles, apenas *Balaio*, coluna de páginas coloridas dedicada à crítica cultural, publicou textos sobre artes plásticas. Sua primeira aparição se deu na *Senhor* 39, em maio de 1962.

Os textos do encarte, nunca muito extensos, discorriam sobre autores, livros, filmes, peças de teatro, poesia, pintura, arquitetura. Nomes como José Guilherme Merchior, Assis Brasil, Alex Viany, Salvyano Cavalcanti de Paiva, Paulo Francis, Cláudio Bueno Rocha, Lúcio Rangel, João Bethencourt, Telmo Martino, Ivo Barroso, Aldo de Maio, Ely Azeredo, Naief Sáfady, Glauber Rocha produziram matérias críticas para *Balaio*, mas apenas Ferreira Gullar escreveu sobre artes plásticas.

Curiosamente, todos os colaboradores assinaram usando apenas suas iniciais. Raras vezes as matérias da seção ultrapassavam uma folha, mais comum era que os autores dividissem espaço. Os recursos estéticos, tão caros à revista, não eram utilizados nas páginas da *Balaio*, que respeitava o padrão gráfico convencional dos jornais. O texto era exibido de maneira corrida e as ilustrações não eram frequentes, salvo poucas ilustrações e fotografias que apareciam de quando em quando.

Como mencionado, a *Senhor* 39 inaugurou a novidade e, logo na primeira edição, Ferreira Gullar falou sobre dois artistas, Willys de Castro e

Hércules Barsotti[54]. Sob o título *Willys e Barsotti*, a matéria recuperou exposição dos artistas realizada pela *Petite Galerie*[55] – por diversas vezes chamada de PG – em março daquele ano. O autor destaca os pontos positivos, como definido por ele, da mostra. Tendo em vista a afinidade estética que Gullar mantinha com os artistas, que integraram o Grupo Neoconcreto do Rio de Janeiro, o primeiro aspecto destacado foi a "beleza" da exposição:

> O mais evidente, é que se tratava de uma exposição "bonita". Sim, era agradável ver aquelês quadros e objetos, realizados com precisão e finura, arrumados de maneira harmônica e simples.
> Outro aspecto positivo: o fato de que os dois artistas se mantêm fiéis a uma linguagem rigorosa, limpa, construtiva, muito embora não sejam êsses os valôres em voga. (*Senhor*, n. 39, mai. 1962: 97)

Mais adiante, o literato maranhense presta reverência ao movimento que ajudou a fundar. Para ele, o neoconcretismo não se fechou em si e nem se manteve como ortodoxia, mas possibilitou que os artistas com tendências construtivas experimentassem novamente as alternativas criativas que se descortinavam diante deles. Ferreira Gullar enaltece o espírito investigativo dos dois, que, a seu ver, não expuseram ali grandes obras primas, senão "pesquisas honestas"[56] e o trabalho pesado por trás da concepção desses.

A *Petite Galerie* foi palco de importantes encontros na década de 1960. Na *Senhor* 41, Gullar destaca a exposição conjunta, realizada pela galeria em julho de 1962, mesmo mês da edição da revista, que celebrou a obra

---

[54] Para outra leitura que reúne as obras de Willys de Castro e Hércules Barsotti, ver BRITO, R. Aventuras da ordem. In: LIMA, S. (org.). *Experiência crítica*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

[55] Batizada graças ao espaço de pequenas dimensões que ocupava na Avenida Atlântica, em Copacabana, no Rio de Janeiro, a *Petite Galerie* foi fundada em 1953, pelo pintor Mario Agostinelli. Na década de 1960, muda de endereço para a Praça General Osório, em Ipanema, e se torna ponto de referência e de encontro para os propulsores da arte contemporânea. Na mesma década, abre duas filiais em São Paulo, uma na Avenida Paulista e outra na Rua Haddock Lobo. Encerra suas atividades em 1983, com um grande leilão que durou 3 dias.

[56] Nesse sentido, Sheila Leirner, em 1984, diz sobre os processos de Hércules Barsotti: "Audiência, crítica e artistas acabarão por habituar-se com o fato de que os movimentos, pensamentos e linguagens coletivas serão radicalmente substituídos pela fragmentação de procuras pessoais. (…) A sua caminhada foi linear, contínua, plena de pesquisas e de pequenas, monótonas e até decepcionantes transformações. Mas foi uma caminhada coerente, convicta, orientalmente contida: o anticlímax da seriedade, fidelidade e compenetração". Ver LEIRNER, S. Hércules Barsotti: um caminho coerente e convicto. In: _____. *Arte e seu tempo*. São Paulo: Perspectiva, 1991. p.375-376.

de Milton Dacosta e Anna Letycia[57]. Ao analisar as obras de Dacosta, o crítico se dedica ao exame formal dos trabalhos expostos. Para ele, a fase figurativa do artista, que compreende a maior parte da mostra, não é a melhor já produzida pelo pintor:

> As figuras são excessivamente esquematizadas e, ficando numa etapa intermediária entre a figuração e a abstração, não possuem plenamente nem a expressão figurativa, orgânica, nem a expressão abstrata, lírica ou "metafísica". Essa ambivalência – em que pêse a mestria da execução – leva o pintor a soluções que não satisfazem o sentido de ordem do quadro mas apenas à necessidade figurativa não de todo eliminada: os olhos das figuras, transformados em bolas escuras, nada têm que ver, a rigor, com o conjunto plástico da obra. (*Senhor*, n. 41, jul. 1962: 91)

Gullar, entretanto, faz a ressalva de que tal ambivalência não se expressa nas produções menores de Dacosta, em que ele lança mão de menos elementos e evita a "inconsistência de grandes áreas monocromáticas vazias". Uma vez que se propõe a fazer leitura crítica da exposição, o autor explora as obras que fazem parte daquele conjunto e destaca uma, "Carroussel", de 1945. Para o crítico, a influência de Cândido Portinari na produção de Dacosta torna-se evidente nesse trabalho, cuja figura de braços abertos sobre um cavalo vermelho é "tìpicamente portinaresca".

Ferreira Gullar, todavia, encerra a parte que dedica ao pintor afirmando que o entendimento mais correto a ser feito da sua postura é o de que, a despeito da importância da figura de Portinari na cena artística brasileira, Milton Dacosta "reagiu violentamente a essa influência". Buscou, assim, seguir caminho próprio e oposto à retórica do mestre da pintura por meio do "silêncio" que habitava suas telas.

Do mesmo modo, Anna Letycia optou pelo predomínio da cor em suas gravuras. Os parágrafos que se ocupam da produção da gravurista são mais concisos. O autor enfatiza as opções feitas por ela, que a levaram "à perda de algumas características básicas" da gravura. A artista libertou-se da função de duplicação, originária da técnica, e se aproximou da pintura por meio da incisão. Gullar elogia, por fim, a maneira como Anna Letycia trabalha, com "apuro e sensibilidade".

---

[57] O nome da artista aparece grafado como Ana Letícia.

Mais uma vez, Ferreira Gullar traz para *Balaio* dois artistas a partir de suas exposições recentes. Em *Dois pintores*, *Senhor* 45, os escolhidos foram Frans Krajcberg, exibido pela *Petite Galerie,* e Loio Pérsio, que expôs na Galeria Bonino. Apesar da seleção, o autor tem consciência das diferenças que separam as produções dos pintores. Para ele, a origem e a formação europeias de Krajcberg influenciaram diretamente em suas opções criativas.

O polonês, discípulo do alemão bauhausiano Willi Baumeister, aprendeu com o mestre a explorar as possibilidades expressivas dos materiais com que trabalhava. Gullar destaca que o pintor herdou, também, a "prospecção subjetiva", própria dos artistas individualistas da corrente. Krajcberg foi um pesquisador de novas técnicas, "sua pintura sempre teve aquêle preciosismo das coisas cuidadosamente procuradas". Seu percurso artístico é relembrado para, enfim, chegar às guaches da mostra:

> Verifica-se uma novidade com respeito à mostra de dois anos atrás na Bonino: seus trabalhos agora parecem menos carregados de drama, de carga subjetiva, e entram numa espécie de lirismo decorativo; as côres limpas e leves contrastando com a rugosidade da superfície. São bonitas, êsses guaches, como fragmentos "achados", que não exprimem mais a sensibilidade de seu autor. (*Senhor*, n. 45, nov. 1962: 119)

O que o crítico se propõe, afinal, é fazer leitura das obras que compõem a fase exposta pela galeria. Sua análise, como de costume, encontra respaldo na compreensão formal dos trabalhos. Ferreira Gullar, ao se dirigir a Pérsio, evidencia as reservas que tem com a produção do artista. Para ele, sua pintura não possui a mesma "estrutura interna que a de Krajcberg". Embora não discuta a capacidade estética de Loio Pérsio, Gullar não enxerga a expressividade fruto de evolução coerente como no caso do europeu.

A coluna é finalizada levantando um questionamento. O autor sugere que os pintores, e inclui Manabu Mabe entre eles, tenderiam a uma "espécie de pintura para sala de visitas". Seriam, a seu ver, vazias apesar das evidentes qualidades técnicas. Na *Senhor* 42, Ferreira Gullar também não poupou um dos maiores nomes da arte brasileira de suas críticas. O

personagem que preencheu as páginas azuis da seção foi *Di Cavalcanti.* O artista, na visão de Gullar, pecava por não dialogar com as questões sociais e políticas da “realidade brasileira” de seu tempo.

Como manifestado em vários textos, Ferreira Gullar foi defensor incansável do papel do artista como sujeito consciente, responsável por traduzir por meio da arte os problemas enfrentados pela sociedade. Na análise da obra de Di Cavalcanti exposta pela *Petite Galerie*, o autor sente necessidade de recuperar um momento importante na história do Brasil, a Semana de Arte Moderna – da qual, entende, o pintor teria sido promotor. Para ele, o evento, marco na história do país, foi bastante sintomático. Na tentativa de adquirir independência cultural, os artistas incorreram nas mesmas referências europeias que sempre tiveram.

Gullar afirma que os artistas brasileiros se apoiavam no vocabulário moderno europeu para abordar temas nacionais. A ideia era que, com o amadurecimento da estética, as linguagens fossem absorvidas e transformadas, adquirindo e expressando características próprias. Para o autor, isso nunca aconteceu de fato. O que sucedeu, e Ferreira Gullar inclui Di Cavalcanti nesse cenário, é que os artistas com mais experiência aliaram a influência da arte europeia às temáticas e vivências pessoais, nacionalizando referências externas de maneira superficial.

Voltando aos trabalhos expostos na exposição de que trata, o crítico entende que, naquele ano de 1962, o pintor deu as costas para as referências externas e retoma o “vocabulário que forjara para si, nos anos trinta”. Assim, para ele, a obra deste período é datada do passado. Apesar de não enxergar como problema o resgate a velhos temas, Gullar sugere que, no caso deste pintor e de outros tantos, a vitalidade da fase posterior já não é mais a mesma: "o que era descoberta virou fórmula, o que era invenção tornou-se aplicação”.

A *Senhor* 42, vale destacar, foi a única edição que contou com dois textos de Gullar para *Balaio*. A matéria *A morte devolve a paisagem ao seu lugar*, além das reflexões do crítico sobre o legado deixado por Alberto da Veiga Guignard que havia falecido dois meses antes, apresentou ao

público um desenho inédito do pintor feito para a revista [anexo VI, p. 90]. A inscrição “Saudades de Ouro-Preto ofereço a Revista “Senhor” B.H. Abril 1959 Guignard” acompanha imagem do artista pintando de costas.

A escrita trata da morte do artista como desaparecimento, a que Gullar acrescenta: seus quadros, a partir de então, se enchem com sua ausência. Para o autor, Guignard é o pintor brasileiro que mais alcançou êxito quando se dispôs a retratar sua realidade. A morte do retratista de paisagens mineiras devolve, na leitura de Gullar, as obras às palpáveis e permanentes referências cotidianas que rodearam o pintor durante os quase vinte anos em que viveu nas terras de Minas Gerais:

> Distante dos redemoinhos e das “corredeiras" que têm agitado a evolução da arte brasileira contemporânea, Guignard se apresentava aos olhos das novas gerações como um artista ingênuo, provinciano, pôsto à margem das correntes vias de nossa atualidade cultural. Mas, quem sabe, numa época em que se pretende antecipar o futuro, seja o marginalismo mesmo o preço que a obra cobra ao artista e a si mesma, para sobreviver. (*Senhor*, n. 42, ago. 1962: 68)

Ferreira Gullar presta significativa reverência à produção de Guignard quando afirma que sua pintura e a paisagem mineira “são, hoje, uma coisa só, complementando-se”. Do período na Europa, o artista trouxe a experiência nova com a linha e com a cor, que ele soube conservar com “lírica liberdade” na transformação da realidade em “linguagem caligráfica, de traços e arabescos”. Para Gullar, o pintor dosava, como poucos, sensibilidade[58] e domínio técnico. Por meio da pintura, ele sentiu e viveu o mundo: "sua vida e sua obra são um fato consumado”.

Em contraponto ao texto de despedida dedicado a Guignard, na *Balaio* da *Senhor* 46 o autor fala de *Rubem Valentim*, artista em início de carreira, mas, para ele, já aceito pelo mercado de arte. O crítico, entretanto, optou

[58] A sensibilidade presente nas obras do pintor também foi destacada por Mário Pedrosa, em conferência proferida em 1952: “temos ainda Guignard, chegado ao Brasil, depois de longa permanência na Europa, com um aparelhamento pictórico em dia com a sensibilidade moderna e que ele põe de imediato a serviço da natureza brasileira. (…) sua grande vocação é a paisagem, e ele nos dá, através de uma escala de cores que desce dos tons atmosféricos mais aéreos aos graves dos tons terrosos mais variados, as modulações cromáticas das montanhas de Minas Gerais. Sobre seus fundos de largas manchas coloridas ele costuma a superfície dos quadros com um arabesco que parece feito a bico de pena e não a pincéis”. Ver PEDROSA, M. Semana de Arte Moderna. In: MAMMÌ, L. (org.). *Arte. Ensaios: Mário Pedrosa*. São Paulo: Cosac Naify, 2015. p. 234.

por apresentá-lo sob nova perspectiva. Percebe-se a admiração que Gullar nutria pelo artista. À época, Valentim chamava a atenção de público e crítica. A narrativa se dá em torno da vida do pintor, que se formou dentista antes de se entregar ao ofício que lhe dava mais satisfação.

O crítico explorou, também, outro lado da vida do artista: o de ativista político, engajado com questões do povo, que “discute e protesta”. Para ele, Valentim foi um dos poucos artistas brasileiros com consciência de sua responsabilidade social. No seu caso, o binômio vida e obra é tão inseparável quando cidadão e criador. Gullar foi defensor incansável da arte política e popular, e Rubem Valentim parecia combinar perfeitamente os dois elementos:

> Sem querer ofender ninguém: o pessoal plástico é comodista como o diabo. Talvez seja consequência de viver trancado dentro do atelier… É fato, também, que o artista tem possibilidade de se safar sozinho, enquanto o resto do povo se estupora. Valentim não quer se safar sòzinho, e não dormirá em paz se isso acontecer. (*Senhor*, n. 46, dez. 1962: 85)

Na *Senhor* 47, Ferreira Gullar propôs uma *Retrospectiva de Pancetti* a partir de exposição organizada pelo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Para o autor, é nítido que a produção do pintor pode ser dividida em três momentos: o primeiro, de aprendizado acadêmico, depois, de assimilação e transformação dos processos e, por fim, de decadência e estereotipação das formas plásticas e poéticas alcançadas na etapa anterior. Gullar se apoia na crítica especializada e declara que a visão do conjunto da obra do pintor, oferecida pela mostra, confirma sua leitura.

José Pancetti, todavia, não está sozinho nessa trajetória, “comum aos pintores brasileiros”. Como sugere o título, o crítico recupera a produção do pintor. Para ele, por volta de 1941, Pancetti “começa a se revelar como artista”, livrando-se dos truques acadêmicos para imprimir linguagem própria e nova maneira de ver o mundo. A redescoberta das cores permite que as praias e a “solidão das pessoas”, sempre de costas, ocupem as telas pictóricas produzidas pelo paulista.

Ferreira Gullar interpreta esse momento de simplificação das formas como “redução ao essencial da emoção vivida”. Em decorrência do alcance precoce do que ele chama de “emoção primordial”, o crítico defende sua interpretação de que a produção do pintor decaiu nos últimos anos. Ainda que as obras pareçam mais bem acabadas e “perfeitas”, o autor não reconhece o “conteúdo poético” e a “carga expressiva” da fase anterior. Para ele, apesar do efeito imediato provocado pelos trabalhos, o artista retornou à realização mecânica da pintura acadêmica.

Dois dos nove textos publicados por Ferreira Gullar no caderno de crítica da revista não trataram de artistas, mas se propuseram a explorar outras camadas do cenário artístico. Em *Prêmios do Salão, Senhor* 43, o autor discorreu sobre os premiados pelo Salão Moderno daquele ano. Rubem Valentim e Anna Letycia[59] ganharam a viagem ao estrangeiro, enquanto Ivan Serpa e Gilvan Samico foram contemplados com a viagem pelo Brasil.

Apesar de ressaltar que entre os candidatos não houvesse nenhuma revelação, ele concorda com a qualidade dos artistas laureados. Rubem Valentim, que renderia matéria exclusiva sobre ele para *Balaio* da *Senhor* 43, foi destacado como “sem nenhuma dúvida, o mais importante dos jovens pintores” daquele momento. De Anna Letycia, o autor faz menção ao processo lento que a conduziu ao “tom exato da expressão”, ainda que não tivesse o domínio absoluto e necessário dos meios técnicos na opinião dele.

Ivan Serpa não recebeu comentários de Ferreira Gullar na referida matéria. Já sobre Samico, o crítico não poupou entusiasmo. O gravurista era, para ele, “um caso à parte na gravura brasileira” por se manter desligado de qualquer tendência, afirmando sua personalidade forte e expressiva. O artista é descrito como “fruto legítimo de nossa cultura” e sua obra remete o espectador à “fantasia popular dos anônimos gravuristas nordestinos”, mas com maior requinte e depuração.

Da escrita elogiosa a artistas com quem Gullar claramente se identificava, seguimos para um texto cujo objeto não dialoga com as preferências do autor. Na *Senhor* 48, *Arte e Artimanha* discute o tachismo, que ele afirma

[59] O nome da artista aparece, novamente, grafado como Ana Letícia.

sempre ter combatido, “não por julgá-lo inautêntico, mas desnecessário no Brasil”. Ferreira Gullar por vezes manifestou suas ressalvas à estética do movimento[60] e, no artigo da revista, não poupou críticas aos artistas que depositaram interesse pelo que o autor chama de “materiais ‘leprosos’”[61].

O autor acredita que os indícios de retorno à pintura figurativa, sobretudo na Paris daquela época, comprovam que seu posicionamento não estava de todo equivocado. Para ele, as obras feitas de pedacinhos de papel e palitos de fósforo, reduziram a pintura a experiências sensoriais. Ainda de acordo com o autor, esse momento permite “reexaminar as coisas e tomar posição lúcida diante do problema”. A palavra escolhida por Gullar, contudo, é sensível, uma vez que a lucidez abrange interpretações relativas.

O que o texto propõe, então, é que as galerias, os *marchands* fazem vigorar ou enfraquecer estilos e artistas a depender de seus interesses. O crítico defende que os surrealistas, responsáveis por “reacender a brasa da figura”, nunca pararam de pintar, só não eram vantajosos. A partir desse raciocínio, Ferreira Gullar convoca os artistas brasileiros a repensar suas posturas diante da arte, antes de reembarcar nas tendências internacionais:

> Devem os artistas se perguntar se não pretendem ter, na vida do País, uma função menos pífia que essa de fazer uma arte ditada por interêsses exteriores à sua própria experiência e ao seu próprio destino. Sabemos que o caminho do êxito é entregar-se dòcilmente

---

[60] Exemplo disso é o trecho retirado do texto *O imprevisível na arte* publicado em 07 de novembro de 2010, pela Folha de São Paulo: “a arte construtiva buscou tornar necessário o que era casual. No polo oposto a essa arte, situou-se a arte informal ou tachismo, cuja manifestação mais radical terá sido a "pintura cega", como a do italiano Vêdova, por exemplo. No entanto, pela despreocupação total com a construção da obra, esse procedimento tentou eliminar a relação dialética entre ordem e desordem, previsibilidade e imprevisibilidade, perdendo-se assim a noção de obra, em que sempre intervém a opção do autor: o acaso criaria a obra, mas é a intervenção do artista que faz dela expressão humana, mesmo porque o puro acaso, assim como a natureza, que produz galáxias, não produz arte. Esta, por maior que seja o grau de acaso que a constitua, é sempre resultado da intervenção do artista. Mesmo Pollock – que, dançando sobre a tela posta no chão, deixava cair sobre ela respingos de tinta que constituiriam a obra – intervinha, depois, para corrigir o que o acaso criara errado”. Ver GULLAR, F. O imprevisível na arte. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 07 nov. 2010. Folha Ilustrada.

[61] O termo forte foi, possivelmente, empregado pelo autor em uma tentativa de associar a aversão causada pela doença ao atordoamento com que a estética foi recebida. Gullar creditou ao cubismo o lançamento do uso de tais materiais e afirmou que o dadaísmo os explorou entre 1914 e 1917. O artista plástico alemão Kurt Schwitters foi lembrado pelo crítico como exemplo de “homem que soube lidar com êsses materiais, e que o fêz com um sentido profundo, buscando integrar vida e arte num plano individualista”. Reveladas aos brasileiros na VI Bienal de São Paulo (1961), suas colagens com pedacinhos de papel, palitos de fósforo, deixaram os espectadores “atônitos”, palavra do autor.

> a essas solicitações mas quem escolheu o caminho da arte não o fêz, presumo, com propósitos secundários… Arte é uma coisa; outra coisa é artimanha. (*Senhor*, n. 48, fev. 1963: 71)

A abordagem feita pelo crítico em *A volta da figura*, *Senhor* 56, segue linha e temática semelhantes. Gullar ampara sua análise em três exposições realizadas no Rio de Janeiro entre agosto e setembro de 1963. Apesar de não representarem de maneira explícita, os artistas expostos sugerem uma tímida iniciativa de recuperação da “aparência figurativa do mundo”. Ele acreditava que o caráter figurativo seria a nova “onda” a aparecer em galerias e mostras de arte pelo mundo.

As obras apresentadas nas exibições em questão pareciam, na opinião do crítico, ambíguas, incompletas e vazias da “objetividade do mundo exterior". De acordo o autor, a figuração poderia ser um percurso para alcançar tal objetividade a partir da subjetividade. Com isso, a pintura contemporânea, “sempre comprometida com a recusa à realidade”, caminharia no sentido de florescer o potencial criativo de todos os homens e não apenas daqueles comprometidos com os “problemas ‘artísticos’ de minorias”.

As páginas da *Balaio* permitiram que Ferreira Gullar, no campo das artes plásticas, e outros críticos, em suas áreas de autoridade, pudessem manifestar suas opiniões em textos breves, mas contundentes. Naquele espaço, a crítica não era recebida com censura e os escritos relevavam e afirmavam a atitude de seus autores. Além das produções literárias, merece igual atenção a maestria dos designers que, mantendo-se fiéis ao formato padrão dos jornais, revitalizaram as possibilidades gráficas com poucos recursos.

VI | comentários: artistas e exposições

No assunto,
Não toque.
Deixe que eles toquem.

Francisco Alvim

Para além de problematizar questões do meio artístico e de discutir a escrita sobre arte, os colunistas da *Senhor* também se incumbiram da tarefa de apresentar artistas – acompanhados de suas respectivas produções – e exposições ao leitor, constituindo uma crítica de serviço. A revista tinha como objetivo tratar de assuntos do interesse do público intelectual e, para tal, publicava textos críticos sobre personalidades do meio artístico, desde as mais conhecidas até aquelas figuras que não faziam parte do circuito.

Os artigos selecionados nesta seção colocam em prática a escrita analítica sob a perspectiva de autores que fizeram comentários sobre arte e refletiram sobre o papel do exercício crítico. A segunda edição de *Sr.* exibiu *Marc Chagall* [anexo II, p. 86]. Desenhos, telas e a assinatura do artista foram escolhidos para margear o texto. O autor anônimo levanta questões – antes mesmo da inauguração da década de 1960 – que ainda se mantém presentes no meio artístico.

O papel da crítica e do crítico outra vez recebem deferência por parte dos colunistas da revista. Para ele, ainda que seja quase unânime a aceitação do trabalho de Chagall[62], os críticos pecam em tentar justificar o injustificável. De acordo com o autor, o crítico de sua época, sentindo-se enclausurado em uma sociedade cada vez menos livre, recorre a termos

[62] A título de curiosidade, a qualidade do trabalho do artista foi posta em questão, ainda que rapidamente, por ele. Na biografia *Chagall*, escrita por Jackie Wullschlager, o capítulo 25 recebeu o título de "Eu fui um bom artista, não fui?". A biógrafa transcreve diálogo, ocorrido em visita do pintor à Galeria Tretyakov, em Moscou, com sua companheira: "Ele deu uma nova longa olhada no trabalho no chão e disse a Valentina Grigoryevna: "Eu fui um bom artista, não fui? A figura desbotou um pouco […]. Oh, como eu era jovem! Tão incrivelmente jovem, nesse tempo! Isso foi pintado com alma". Ver WULLSCHLAGER, J. *Chagall*. São Paulo: Globo, 2009. p. 642.

emprestados de outras áreas e acaba por tornar a discussão hermética e menos acessível. Seria mesmo necessário sair do campo das artes para falar sobre arte? Em suas palavras:

> Críticos dos críticos atribuem essa tendência ao senso de inferioridade que o crítico de arte experimenta numa sociedade tecnocrática, onde o sociólogo, o físico nuclear, etc., jogam com quantidades aparentemente "certas", enquanto o crítico do passado, à maneira de Sainte Beuve, falava de "aventura de uma alma entre obras-primas"[63], expressão que hoje provoca risos de desdém nos críticos "científicos". É possível que êsse senso de inferioridade seja a base do jargão crítico moderno, com sua ênfase em têrmos como "valores", "concreto", "problemática" e tantos outros que, por vêzes, sugerem ao leitor uma discussão sôbre economia política em vez de arte. (*Sr.*, n. 2, abr. 1959: 42)

O elo cultural pode, de fato, engrandecer análises e provocar debates "em função de um conceito generalizador". O desafio, uma vez mais, se encontra na fronteira entre racionalizar e respeitar o elemento inconsciente que é, também, responsável pelo fazer artístico. Para o autor, o espectador não busca encontrar no artista o "agente moral", tampouco quer saber o que Hegel entende por "agente moral". A arte, para ele, serve para sentir, para se comunicar com o sublime, com o inalcançável. Os críticos, que poderiam ser elucidadores, perdem-se em generalizações e deixam de ser conexão entre artista e público:

> Não há pintor moderno de qualidade ou mesmo sem qualidade que já não tenha servido de bucha para canhoneio crítico. E isso é duplamente fútil e cômico quando nos lembramos de que grande parte da arte moderna surgiu com o propósito hermético dos abstratos, que se tranca no seu estúdio onde não penetra luz do sol ou da lua, a armar composições que ninguém entenderá, esfregando as mãos com um sorriso satânico depois de cada pincelada, não está mais a salvo. Assim que sua obra for mostrada, êle terá vários compêndios de Marx, Freud, dos antimarxistas, antifreudianos, etc., atirados à sua obra, esmiuçando-lhe as intenções. É muito triste. (*Sr.*, n. 2, abr. 1959: 42)

---

[63] A pesquisa indicou que a frase aspeada foi elaborada pelo escritor Anatole France, em *Il n'y a pas de critique objective.* Ver SOUZA, N. A. O advento da moderna crítica literária na França do Século XIX: de Mme. de Staël a Gustave Lanson. *Caligrama.* Belo Horizonte, v. 11, dez. 2006. p. 213: "Tal como a entendo, a crítica é, como a filosofia e a história, uma espécie de romance para uso dos espíritos prudentes e curiosos; e todo romance, em última intância, é uma autobiografia. O bom crítico é aquele que narra as aventuras de sua alma em meio às obras-primas". A referência bibliográfica indicada por SOUZA é: FRANCE, A. Il n'y a pas de critique objective. In: FAYOLLE, R. (org.). *La critique littéraire*. Paris: Armand Colin, 1964. p. 305.

Escrever sobre arte, mais do que fazer afirmações, é nutrir o público com informações que agreguem à sua experiência. É o que faz Bruno Levi quando fala de *Burle Marx* na *Sr.* 6. A narrativa se inicia pela citação de um estrangeiro, Rayner Banham. Curioso que Levi destaca um erro crasso cometido por ele, que indicou que o paisagista era mexicano. Deixa nas entrelinhas que a crítica tem brechas perigosas para o leitor desavisado.

No entanto, no decorrer do texto, o autor corrobora seus argumentos com citações de outros críticos. O texto de Levi tem tom de aproximação entre leitor e artista-obra. Para ele, Burle Marx-paisagem é entendido como um binômio inseparável, sobretudo levando-se em conta as contribuições deixadas pelo paisagista. A reportagem sobre Roberto Burle Marx inaugurou uma série de matérias críticas que nasceram de entrevistas concedidas aos colunistas da *Senhor*.

Exaurir as experiências e influências particulares por outro meio, o da fala – ou da escrita, no caso de textos cuja autoria é dos próprios artistas – é uma forma de crítica de si. Essa prática teria rendido, segundo ele, relatos intimistas ao leitor do periódico, de cunho quase confessional, como na matéria escrita por Antônio Callado sobre seu "Candinho", nosso Portinari. No volume 13, de março de 1960, *O "Work in Progress" em Cândido Portinari* evidencia a proximidade entre os dois[64].

A escrita se desenha em ordem inversa, começa na produção do artista consagrado e caminha de volta à infância de Portinari na pequena Brodowski. O autor revela aos leitores passagens da própria vida que se misturam com a do pintor. Callado conta que sugeriu, certa vez, que o artista produzisse notas autobiográficas que, mais do que legados, proporcionariam a ele explorar outros caminhos. Por meio da linguagem poética, fala da poesia visual do artista, que não vive *para* trabalhar, vive *no* seu trabalho.

---

[64] Antônio Callado é autor da biografia do pintor, *Retrato de Portinari*, escrita em 1956. A relação de afeto e admiração serviu de estímulo para que o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro solicitasse que Callado escrevesse o perfil ao artista. Depois de sua morte, o jornalista revisitou seus arquivos e publicou, em 1978, uma segunda edição do livro, complementando-o com relatos do fim de sua vida.

O artista do interior paulista também foi lembrado em *Nem dois centímetros nem duzentos metros*, publicado na *Senhor* 37. Fernando Sabino relata os encontros que teve, quando jovem, com “o maior pintor brasileiro, uma das figuras mais importantes da arte em nosso tempo”, Cândido Portinari. Por meio da transcrição direta de diálogos, o autor expõe a acessibilidade do artista. O relacionamento se estendeu desde o primeiro contato, proporcionado pelo amigo que partilhavam, Mário de Andrade, até a última reunião: o velório do pintor.

Rubem Braga também optou pela escrita informal em *Scliar pintou bidês quando achou que era o caso*, *Senhor* 29. Em tom de conversa, de quem fala de um velho amigo, o autor relata sua relação com Carlos Scliar. É da intimidade com o pintor que Braga retira seus argumentos para defender postura e obra do artista, para quem volumes e cores resumem as formas do mundo. O título se explica, como evidencia o autor, pela maneira como Scliar encara o próprio fazer artístico, ora como ofício, ora como manifestação da criatividade:

> Êle está a um passo do abstracionismo, mas não creio que se interesse em dar êsse passo; desde o momento em que se deu tôda a liberdade de pintar o que vê como sente, de ser inteiramente fiel ao seu mister de pintor, não carece de abolir o mundo das coisas; pode compor, sôbre a sutil melancolia de temas vários – frutas, raramente paisagens – seu poema plástico de tons e valores. (*Senhor*, n. 29, jul. 1961: 50)

Na *Senhor* 58, *dos prazeres*[65], assim mesmo com letras minúsculas, foi publicado seguindo a mesma linha de escrita descontraída. O artigo de A.

---

[65] Pode-se lançar mão de outros textos críticos sobre a obra de Heitor dos Prazeres. Em *Heitor dos Prazeres: sua arte e seu tempo*, Alba Lirio dedica um capítulo aos "Poetas, políticos, críticos, todos admiradores" do artista. Cito, a seguir, algumas das considerações feitas pela autora. “A ausência de técnica de Heitor era freqüentemente motivo de menosprezo por parte dos críticos acadêmicos. Alheio aos comentários que não acrescentavam algo de bom à sua arte, preferia deixar que seu pincel fosse conduzido pela intuição. Sobre isso, disse o jornalista e crítico Carlos Cavalcanti: “Em meio a artistas profissionais do pincel, não faltou quem lhe quisesse dar conselhos. Mas, por um sentimento forte, preferiu ficar no seu canto, pintando como as coisas lhe vinham à cabeça. Escapou desse modo ao perigo comum aos ingênuos, o de ficar sabido, aprendendo certos truques, amaneirar-se, perdendo os valores expressivos”. (…) Outro que chegou bem perto da alma do artista foi Rubem Braga. Heitor foi dissecado em sua sensibilidade pelo cronista, tão sensível, aliás, quanto o artista que homenageou em vários de seus escritos. (…) Sua arte é, como ele mesmo, uma expressão legítima de um Rio de Janeiro atrapalhado e saboroso, a que a miséria nunca pode tirar o gosto intensíssimo da vida”. Ver LIRIO, *Heitor dos Prazeres: sua arte e seu tempo*. Rio de Janeiro: ND Comunicação, 2003. p. 171.

Albuquerque, como assina, apresenta um Heitor dos Prazeres inquieto: cantarola, toca violão, desenha, conversa, projeta móveis, pinta – e pinta com disciplina, sobretudo "para atender parte das encomendas, que são muitas". O articulista optou por reproduzir trechos de falas do pintor durante a narrativa. Em retrospectiva da vida do artista, Albuquerque destaca que, apesar dos esforços em ensinar-lhe a pintura acadêmica, "Heitor resistiu, continuando a ser primitivo e, antes de tudo, bom pintor":

> Pintando por prazer ou obrigação, sem teorias, Heitor dos Prazeres é objeto dos estudos e teorias dos críticos. Que naturalmente ficam um pouco desnorteados quando êle afirma que hoje pinta o que lhe encomendam. Mas ficam outra vez tranqüilos ao ver que no fim pinta o que êle quer, e só o que é bonito. Como os sambas. Porque para Heitor, quadro, música ou cinzeiro, tanto faz. O importante é se exprimir, em coisa bonita, movimentada e brasileira. (*Senhor*, n. 58, dez. 1963: 13)

Em *Iberê – pintor visto por seu melhor intérprete*, *Senhor* 33, Cláudio Mello e Souza trata do artista que havia acabado de receber o prêmio de melhor pintor nacional da VI Bienal de São Paulo, de 1961. Vários artigos apresentam artistas que se impuseram frente às críticas que receberam e ao papel dos críticos. Iberê Camargo foi um dos que nunca dedicou esforços para contribuir com a criação de suportes para "teorias difíceis de carregar". Para ele, suas produções estavam além da mediação feita pela palavra:

> A crítica brasileira muita vez recebeu com impaciência, até mesmo com irritação, as obras que Iberê apresentava nas poucas exposições que realizou. Inculcavam-lhe cega obediência às influências que recebera; falavam em De Chirico, Utrillo e até mesmo, levados por um julgamento de superfície, em Morandi. Iberê irritava-se com as críticas que recebia. Ambos, crítica e pintor, tinham razão em suas reações. Mas a verdade estava longe dêles. Sob aquilo que a crítica identificava como obediência, processava-se, com lentidão mas com segurança, a evolução do pintor. Iberê assimilou até a exaustão o que aprendera na Europa. Ao exaurir-se êsse aprendizado, a sua pintura explodiu. (*Senhor*, n. 33, nov. 1961: 38)

Iberê reencontrava-se, naquela altura, com a tradição e com seus "símbolos próprios", os carretéis da infância. O resgate, no entanto, não representa retrocesso, garante o autor. A crítica caminha no sentido de analisar a obra do pintor, sem se afastar do cenário brasileiro, no qual ele se insere, cujo público consumidor é influenciado pelas tendências mais

do que por suas opiniões e gostos. É nesse rumo que o texto desenvolve suas reflexões. Para Mello e Souza, muitos artistas deixavam que os mecanismos mercadológicos orientassem suas produções.

A trajetória de Iberê Camargo[66], contudo, não se fez dessa maneira. A contragosto dos mercadores, "manteve-se sempre numa posição eqüidistante das influências circunstanciais de modas e tendências". Ter sido premiado pela Bienal obrigou o mercado a recuperar seu trabalho e a "assediá-lo com atenções e propostas". A glória e o reconhecimento, frutos também da premiação, fizeram com que o mercado recuperasse sua produção, "mas Iberê, o artista, seja o pintor ou o gravador, permaneceu intocado pelas honrarias".

Variações sôbre a pintura de Di Cavalcanti, Senhor 34, não fala de um artista em ascensão. Roberto Alvim Corrêa[67] elege Emiliano Di Cavalcanti, pintor consagrado e ciente de sua produção. O autor associa a história da arte à história da condição humana, binômio que se mistura na produção de Di Cavalcanti. Citando Baudelaire, ele discorre sobre a presença da musicalidade por meio do desenho do pintor, "cujos últimos painéis são um verdadeiro canto, com ritmos cromàticamente brasileiros":

> Tratava-se de saber que a pintura brasileira dependia do fato evidente, mas por alguns esquecido, de se pintar realmente no Brasil, de se fazer boa pintura, apta a viver, atuar entre nós, e depois, se possível, a transpor as fronteiras. (*Senhor*, n. 34, dez. 1961: 40)

A menção a referências europeias também pode assumir outra postura. Alvim Correia traz Cézanne, Van Gogh, Gauguin, Lhote, Braque, Picasso para dizer que Di Cavalcanti se encontrava com eles em pontos lineares. Todos reagiam à pintura impressionista: acreditavam morar nos contornos

---

[66] Para leitura mais atual da produção de Iberê Camargo, ver SALZSTEIN, Sônia (org.). *Diálogos com Iberê Camargo*. São Paulo: Cosac Naify, 2003. Trata-se de compilado de publicações sobre o artista de autoria de Ferreira Gullar, Mario Carneiro, Sônia Salzstein, Luiz Camillo Osório, Icleia Borsa Cattani, Mônica Zielinsky, Paulo Pasta, Ronaldo Brito, Paulo Venâncio Filho, Paulo Sérgio Duarte, Cecília Cotrim, Lorenzo Mammì, José Resende, Carlos Zilio, Karin Lambrecht e Carlos Vergara.

[67] Escritor, editor e professor de francês, nascido na Bélgica em 1901. Mudou-se para o Brasil em 1939, onde faleceu em 1983. Publicou *Anteu e a crítica*, em 1948, pela editora J. Olympio, publicação que participou do 1º Congresso Brasileiro de Crítica e História Literária, em agosto de 1960, no Recife.

a existência das coisas. Entusiasta apoiante dos contemporâneos estrangeiros, o pintor não tinha receio de suas influências, tampouco complexo de imitação ou originalidade.

Para o autor, as artes são universais, “falam tôdas as línguas e aproximam”. Di Cavalcanti fazia pintura brasileira sem pedir licença para se manifestar. Por meio de linguagem própria, fala de seu tempo. “Pintar era seu modo mais verdadeiro de ser” e o autor presta reverências ao modo como ele conseguiu alcançar uma beleza “comunicativa, representativa, necessária”.

Goeldi, *Senhor* 13, é outra matéria de autoria de Cláudio Mello e Souza que passeia pela crítica e pelas premiações. O texto, desta vez, começa com características de narração, travessão e tudo mais. A escolha de um desenho do artista para a primeira página chama a atenção, afinal, não foi esta a técnica que o consagrou. O diálogo acompanha o estranhamento: o interlocutor de Goeldi não o reconhece de imediato na história.

Nas folhas que se seguem, o preto das gravuras toma conta e as identidades visuais, tanto artística, quanto fisionômica, do gravurista são reconhecidas. O texto, subdividido em “Floresta e Guerra”, “Bienal e Solidão” e “Arte e Literatura”, registra passagens da vida do artista que dialogam diretamente com os rumos tomados pela estética de sua obra até a homenagem prestada a ele na Bienal de São Paulo de 1951. Ali, “o último dos expressionistas” pode ver seu trabalho reconhecido pela crítica e pelo público.

O autor expõe os interesses maiores do artista: a paisagem soturna, a dor, a incompreensão, mas sobretudo o homem. A crítica se faz presente e tem papel quase decisivo, pois poderia ter findado sua carreira. A escrita pode servir de ponte para alcançar algo ou alguém ou pode afugentar e criar barreiras. No caso de Goeldi, como já se viu acontecer tantas vezes ao longo da história da arte, o comentário poderia ter privado a iconografia brasileira de significativa obra:

> Somente uma vez duvidou de seu trabalho e de si mesmo. E somente uma vez pediu por socorro. Voltava da Europa e o Brasil o recebera com críticas severas e negações à sua obra. Juntou então os desenhos e as gravuras que fizera e enviou-as a [Alfred] Kubin,

> pedindo uma opinião e uma resposta, que seriam definitivas para êle, e que não tardaram: 'Você está certo. Continue'. (*Senhor*, n. 13, mar. 1960: 72)

No sentido contrário, a *Senhor* 24 trouxe outro artigo de Cláudio Mello e Souza que pedia autorização para introduzir ao leitor dois jovens que fugiram do clichê, do estereótipo do artista gênio e perturbado: "deixe-me apresentá-los". *Dois jovens fazem arte na era do gênio* trata Anna Letycia e Rossini Perez como pessoas acessíveis, imperfeitas, que se dedicam com afinco ao fazer artístico.

Mello e Souza traça um paralelo entre criador e criatura para analisar o perfil contido de Perez que transborda para as formas, "Rossini as mantém subordinadas a uma estrutura geométrica definida". Os dois artistas trabalham juntos no ateliê do Museu de Arte Moderna, espaço organizado, "quase higiênico". Há de haver dedicação e rotina na produção artística, destaca o autor. O tom apaziguador adotado diminui o abismo entre aquele que faz e aquele que consome arte:

> Não são gênios, nada têm com a genialidade de nossa época, e isso chega a surpreender. Foi surprêso que os deixei ao trabalho e, já lá fora, com a cidade à minha espera, me veio a certeza de como a genialidade é leviana em nosso tempo. (*Senhor*, n. 13, mar. 1960: 24)

Com texto bastante elogioso, pouco tendente à imparcialidade, a introdução feita por Telmo Martino extrapola a atividade exercida por sua personagem. *A certeza na pintura de Teresa Nicolao*, *Senhor* 35, tem em entrevista dada pela artista ao colunista o fio condutor. As frases que guiam a escrita são interrompidas, de quando em quando, por trechos de falas de Nicolao e a sequência das informações apresentadas tem jeito de diálogo. Exemplo disso é o trecho em que o entrevistador transcreve o momento em que entram no assunto da crítica:

> Quando se quer saber se os cronistas e críticos brasileiros são capazes de orientar o público e o artista, ouve-se que 'os bem intencionados fazem divulgação, os mal intencionados fazem confusão na intenção de *épater*[68]'. (*Senhor*, n. 35, jan. 1962: 40)

[68] *Épater*, do francês, espantar.

Seguindo a linha de apresentar ao leitor vida e obra de artistas, A. Albuquerque elegeu *Samico*, *Senhor* 56, como seu assunto. Para quem conhece o artista, a matéria começa pelo design. A impressão das representações de gravuras dá a sensação de que suas matrizes originais foram utilizadas para estampar as páginas e o texto se encaixa nos espaços livres deixados por elas. A escrita é analítica. Há citações de falas de Samico e nenhum vestígio da opinião do autor.

A narrativa se desenrola no sentido de exibir a trajetória produtiva do gravador, desde o lugar do nascimento, passando pela pintura e pelos mestres que lhe apresentaram à gravura – Lívio Abramo e Goeldi –, até os prêmios recebidos por ele. A missão que se descortinava diante dele era a de fazer com que as informações sobre vida e obra do artista chegassem ao público.

As entrevistas com artistas permitiram que alguns dos autores se colocassem em posição de crítico como testemunha. A eles cabia a função de transcrever os pensamentos elaborados pelos próprios criadores de arte. Ainda que não houvesse juízo de valor com relação aos objetos nos quais depositavam suas análises, o exercício de eleição dos assuntos abordados também coloca os autores em posição de juízes. O historiador Lionello Venturi corrobora essa linha:

> O juízo é o ponto de chegada da história crítica da arte. E, com base na máxima kantiana, segundo a qual toda a intuição desprovida de conceito é cega e todo o conceito desprovido de intuição é vazio, realiza-se no juízo o pensamento concreto sobre a arte. (VENTURI, 2016: 31)

Por fim, Enéas Martins Filho escolheu o inglês Emeric Essex Vidal como tema para o artigo *Gravuras do Rio antigo – quando a falta disso e daquilo era primitivismo*, *Senhor* 31. O autor defendeu a posição de que o artista é pouco conhecido por não ter se dedicado à gravura desde que chegou aos trópicos. “Mais amador do que profissional”, suas obras, cuja importância na Argentina e no Uruguai se aproxima à de Debret no Brasil, passaram anos escondidas em coleções particulares. A narrativa histórica apresenta informações ao leitor de maneira objetiva.

Além de artistas e do cenário artístico, exposições movimentaram as páginas da *Senhor*. A *Petite Galerie* recebeu três das exposições que ganharam destaque na revista, além das mencionadas na seção *Balaio*. A filial de São Paulo exibiu Darel, enquanto o espaço do Rio de Janeiro prestou homenagem a Otto Stupakoff e Glauco Rodrigues. A primeira matéria, dedicada à mostra de *Darel*, *Senhor* 54, debruça-se sobre o momento criativo do artista, que retornou à técnica que o introduziu ao mundo da arte. Para o autor, seu desenho atingiu maturidade e ele conseguiu, enfim, se comunicar com seu interior e com outras pessoas.

A reportagem sobre a exposição de *Otto Stupakoff* foi publicada na edição de junho e julho de 1963, *Senhor* 52/53. Foi a segunda vez consecutiva que a revista foi publicada bimestralmente, a evidenciar indícios de dificuldade financeira. Com texto leve e bem-humorado, matéria e imagens ocupam espaços semelhantes nas páginas dedicadas ao fotógrafo. Seu motivo é a recente exposição do artista na *Petite Galerie* de São Paulo, que, de acordo com o autor, exibe um rapaz em fervilhante fase criativa e enorme capacidade de produzir.

> Abro um parênteses para dizer o seguinte, dois pontos. Não pretendo enfiar a carapuça de crítico de arte e explicar Otto Stupakoff. Eu não! Acho que as fotos e as colagens de Otto são como o sexo e o futebol: não devem ser explicados e sim desfrutados. Ou se gosta ou não se gosta. Portanto, tudo o que vai escrito abaixo são considerações que me ocorreram durante a exposição e a lembrança de alguns retalhos de conversa com meus amigos. Fecha parênteses. (*Senhor*, n. 52/53, jun./jul. 1963: 7)

A mostra exibiu fotografias e colagens. Aquelas, o tornaram conhecido; estas, representavam sua nova experiência. Apesar da intenção de não explicar os trabalhos, o cronista se dispõe a apresentar sua própria leitura da obra. Para ele, Otto explora a luz nas fotografias e registra o universo "como o artista o vê e como desejaria que fôsse visto". Nas colagens, é mais introspectivo e ávido por mostrar como "vê a si próprio e como gostaria que fôsse visto". O autor evidencia que, na sua opinião, o artista explora as colagens e as fotografias com igual profissionalismo e seriedade.

Glauco Rodrigues fez seus primeiros experimentos artísticos aos quinze anos. Como sugere o título da reportagem, depois de 16 anos de pintura,

a *Petite Galerie*, do Rio de Janeiro, foi palco para sua primeira exposição individual. Glauco já não atuava mais como membro da equipe do Departamento de Arte da revista. Diz a matéria que ele decidiu dedicar-se somente à pintura, assinando contrato de exclusividade com a galeria. Teve Carlos Scliar como mentor nos anos 1950, época que inaugurou a relação entre os dois, cuja parceria estendeu-se à *Senhor*[69].

O resultado da interrupção das carreiras já consistentes no período em que permaneceram na equipe da revista não representou um abandono completo da prática artística. Como pensadores visuais, produziram um material com linguagem particular e inovadora como poucas vezes se viu no Brasil. A Glauco Rodrigues, o mais prolífico, foi creditada a feitura de vinte capas [anexo VII, p. 91], em que pôde manifestar seu potencial com pincéis, colagens e preocupação gráfica apurada.

Com o periódico, Glauco Rodrigues foi premiado, em Londres, pela capa da edição de junho de 1959. Apesar do reconhecimento de seu trabalho, o texto destaca que suas opções estéticas nem sempre foram recebidas com bons olhos. Da escola com Scliar herdou a influência realista, considerada superada pela crítica brasileira. Ele defendeu-se, no entanto, dizendo que a formação tradicional lhe deu segurança para trilhar os caminhos que o levaram até a pintura como "ocupação única, direito conquistado com talento, estudo e tenacidade".

Correspondente de Paris, Assis Villela Neto, por sua vez, apresenta aos brasileiros a mostra "L'oeil de bouef", em exibição na cidade. Como adianta o subtítulo, "o ôlho é de Ceres Franco[70]" nos sentidos figurado e literal. A

---

[69] Sobre Glauco Rodrigues, Luis Fernando Veríssimo disse: "Como talvez nenhum outro artista plástico brasileiro, tem-se com Glauco a noção de uma inteligência, de uma decisão intelectual, por trás da tela e de tudo que ele faz. Quando foi para o Rio em 59 e começou a trabalhar na revista *Senhor*, Glauco não era um artista "sério", tendo que adaptar-se às imposições da arte aplicada. Era um homem informado, inclusive sobre as possibilidades de ser arrojado, inovador – e muito sério –, paginando e ilustrando uma revista nos padrões do que se fazia de mais sofisticado no resto do mundo. Não tinha nenhuma inocência para sacrificar, nem precisou fazer nenhuma concessão para se revelar como um dos melhores artistas gráficos do país, trabalhando na *Senhor*". Ver VERÍSSIMO, L. F. *Glauco Rodrigues*. Rio de Janeiro: Salamandra 1989. p. 25 e 29.

[70] Hoje assinando como Cérès Franco, a galerista nasceu no Brasil em 1926. Estudou História da Arte nos Estados Unidos e mudou-se, em 1951, para Paris a fim de seguir carreira como curadora e crítica de arte. Apaixonada por arte, sua coleção de Arte Naïf, acumulada durante 50 anos, é uma das maiores do mundo.

galerista, radicada na França, propôs um projeto que só exibisse quadros redondos e ovais. A fórmula de escrita do autor não é linear, o texto vai e volta. A. Villela, como assina, apresenta a lista dos artistas expostos e trechos de publicações sobre o evento, todos em francês, sem tradução.

O último artigo dedicado às artes plásticas foi publicado pela *Senhor* 59, derradeiro volume. Cuida-se de apresentação feita, por Geraldo Ferraz, para a recente exposição de *Raimundo de Oliveira* no Rio de Janeiro. O texto curatorial pode ser entendido como outra maneira de fazer crítica. Nesse formato, o crítico apresenta artista e obra de maneira que fiquem explícitas as referências ou as escolhas feitas pelo criador para alcançar a estética que se impõe diante do observador.

O artista baiano autodidata é personagem desta narrativa. O autor o trata por santeiro, “apesar de seus quadros levarem os críticos de arte a falarem em influências orientais e estilo bizantino”, e fornece elementos que aproximam o público da realidade do artista, sem limitar as sensações possibilitadas pela arte. É provocante escrever sobre um objeto que se faz presente sem induzir a fruição de quem se depara com ele. Retomo o pensamento de Luiz Camillo Osório[71], já mencionado, que defende caber ao texto crítico o papel de explorar criativamente o trabalho e não apenas de falar sobre ele.

[71] OSÓRIO, L. C. *Razões da crítica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

VII | considerações finais

A revista marcou sua geração pela postura arrojada e pela liberdade anárquica, até então rara na imprensa, com que manifestava sua vontade de propagar uma visão de mundo intelectual e consciente. O apreço pela estética norteava suas publicações e reforçava o compromisso com o leitor. À maneira de Baudelaire[72], *Senhor* conseguiu fazer uma crítica divertida e poética. Levantou temas polêmicos, sobretudo no que tangia ao surgimento da arte contemporânea, cujo processo de consolidação não foi simples.

Senhor, contudo, carregava contradições intrínsecas. A despeito da imagem *avant garde* que desejava transmitir, a escolha do nome transparecia valores arraigados e alguma resistência a mudanças. Na análise dos textos selecionados para esta pesquisa, não raro apareceram autores que questionavam as novas formas de produção artística e retomavam manifestações artísticas do passado como referência para a "boa arte". O que havia, não se pode negar, era a disposição para pensar de maneira vanguardista.

O momento de crise da arte foi fundamental para que os colaboradores do periódico produzissem reflexões válidas ainda hoje desde que lidas com atenção e cautela, visto que o contexto artístico é outro. A função da crítica foi questionada e elaborada na revista por autores brasileiros e estrangeiros desejosos de reencontrar sua posição e de questionar colegas de cujas contribuições discordavam. Entre análises mais rigorosas e outras mais brandas, *Senhor* demonstrou confiança em seus confrades e colunistas, dando-lhes liberdade de expressão.

---

[72] O crítico do modernismo não abandonou a veia da poesia quando se dedicou a falar sobre arte: "Eu creio sinceramente que a melhor crítica é a que é divertida e poética; não aquela, fria e algébrica, que, com o pretexto de tudo explicar, não sente nem ódio nem amor, e se despoja voluntariamente de qualquer espécie de temperamento; mas sim – como um belo quadro é a natureza refletida por um artista – a que será este quadro refletido por um espírito inteligente e sensível". Ver BAUDELAIRE, C. Salão de 1846. In: BARROSO, I. (org.) *Poesia e Prosa.* Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1995. p. 673.

No que diz respeito aos comentários sobre artistas e exposições publicados pela revista, a conduta conservadora velada muitas vezes se manifestou. Em um periódico com colaboradores que se diziam tão à frente de seu tempo, as escolhas feitas foram pouco ousadas, salvo raras exceções. Mesmo quando Ferreira Gullar optou por trazer ao público dois artistas pacientes de um centro psiquiátrico, a aceitação de suas produções se deu por meio da proximidade, mesmo que inconsciente, que ambos apresentavam com a arte moderna.

Os artistas ditos contemporâneos, selecionados para figurarem entre os escritos, produziam uma arte com raízes na tradição, seja pelo suporte, seja pela técnica. Muito possível, por essa razão, tenham sido aceitos à época com mais tranquilidade. Embora o termo arte contemporânea estivesse em voga àquela altura, aparentemente a revista privilegiava a arte moderna como assunto. Apesar de apenas dois artistas estrangeiros, Marc Chagall e Georges Braque, terem sido pauta de matérias exclusivas, grandes nomes das vanguardas europeias foram lembrados com entusiasmo. Não raro há comparações entre as produções artísticas de brasileiros e as modernistas internacionais, já legitimadas.

Vale destacar a ausência da participação feminina nas páginas do periódico. Ainda que a linha editorial anunciasse que o público alvo era o masculino, havia a previsão de que a companheira "preocupada com as coisas da cultura" do leitor também estava convidada a usufruir das publicações. As temáticas abordadas, entretanto, não se ocupavam do universo feminino. Nas matérias sobre artes plásticas, além da carência[73] de autoras, as artistas mulheres tampouco receberam significativo destaque.

Teresa Nicolao e Anna Letycia – ao lado de Milton Dacosta – e a galerista Ceres Franco foram as únicas que tiveram artigos exclusivamente dedicados à sua obra. Tarsila do Amaral, Anita Malfatti, Maria Bonomi, Maria Leontina, Djanira foram nomes que apareceram nos textos, sem maiores realces. A falta de evidência, porém, não se justifica. A título de exemplo, entre os anos[74] de publicação da *Senhor*, Lygia Clark, Isabel

[73] Apenas Regina Werneck assinou matéria sobre o assunto. *Política Cultural* foi publicada na *Senhor* 57, em novembro de 1963.

[74] 1959 - 1964.

Pons, Yolanda Mohalyi, Felícia Leirner foram premiadas pela Bienal de São Paulo. Aracy Amaral, Maria Eugênia Franco, além de participarem do júri do evento, eram algumas das mulheres que produziam uma espécie de jornalismo cultural à época.

Apesar disso, vale ressaltar que os colaboradores, ainda que homens em sua maioria, dispunham de inegável domínio da escrita. Não por acaso, o título da pesquisa tomou por empréstimo a frase de Ferreira Gullar: os textos apresentavam "virtuosismo plástico e vocabular". A preocupação com o material veiculado é louvável, tanto nas publicações que compreendem este trabalho, quanto naquelas que trataram de outros assuntos. A equipe da *Senhor* produziu, com consciência, importante legado para o meio editorial, sobretudo graficamente.

Em acréscimo, o advento da tecnologia, símbolo da modernidade defendida pela revista, inaugurou práticas próprias. O consumo de veículos de comunicação impressos se mostra cada vez menor e o tempo dedicado à leitura é outro. Seria possível, na era da internet, identificar alguma linha editorial de periódicos preocupados com a formação cultural e política de seu público? Apesar da assertiva de Paulo Francis – epígrafe do capítulo II[75] –, não foi possível rastrear sucessores claros ou diretos da *Senhor*[76].

---

[75] "Não se pagou, mas se converteu em mito e influiu muito na imprensa de qualidade que veio depois". Ver "lista de epígrafes e respectivas referências".

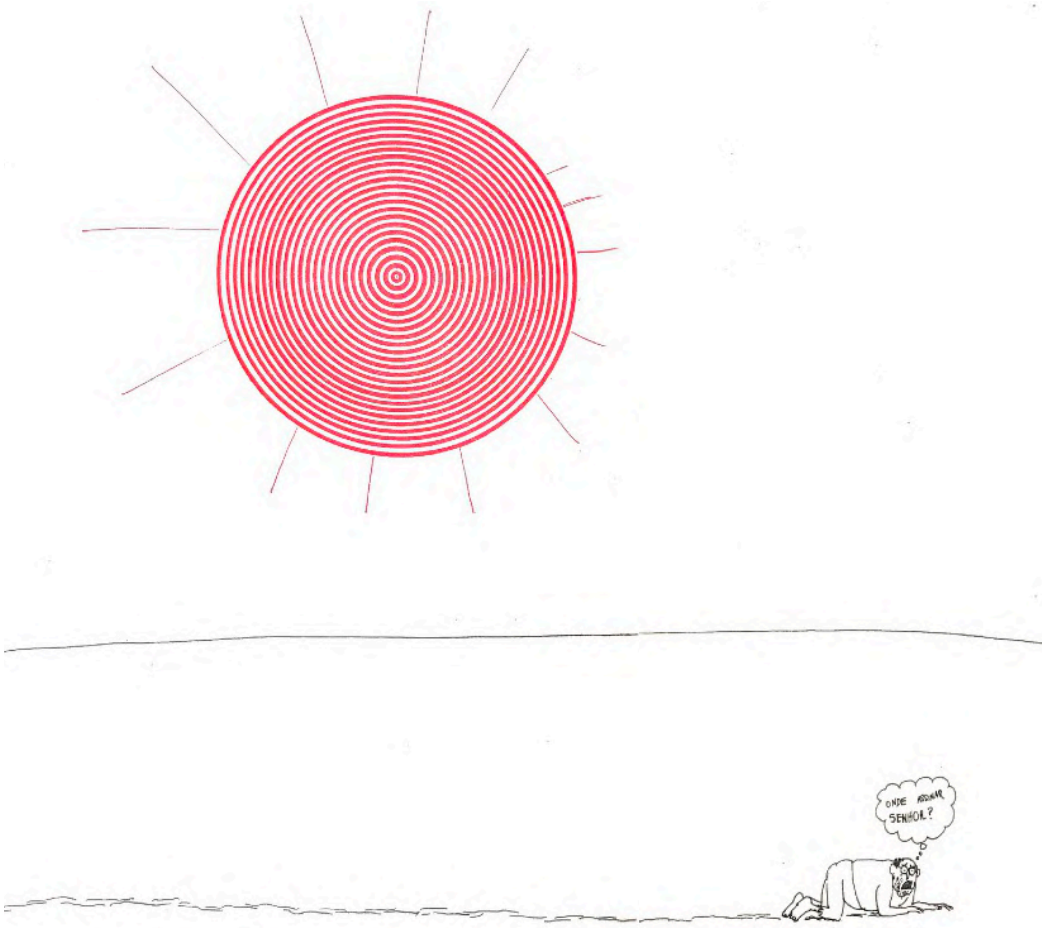
[76] Vale indicar, como exemplo, alguns periódicos mais recentes que compartilhavam semelhante interesse cultural e estético. Publicada entre 1997 e 2013, *Bravo!* carregava consigo o slogan: "o melhor da cultura". Com foco um pouco mais restrito e com mesma periodicidade, a revista difundia matérias variadas que giravam em torno de temáticas artísticas. A publicação, contudo, foi engolfada pela revolução digital do século XXI e também chegou ao fim. Nos dias de hoje, quem se aproxima da sua proposta no formato de revista mensal com preocupação gráfica e conteúdo irônico é a *Piauí*, concebida por João Moreira Salles e editada desde 2006. s*errote*, com tiragem quadrimensal, é um periódico atual dedicado somente a ensaios que se debruçam sobre temas correntes, literatura e artes. Idealizada para complementar as atividades do Instituto Moreira Salles, a proposta vai além das páginas impressas. Buscando aliar-se ao que seria o verdadeiro problema de seu tempo, a internet é usada como importante dispositivo para estimular debate aberto e acessível sobre a cena artística do momento entre o lançamento de cada nova edição. Tendo em vista o interesse específico pelas artes plásticas desta pesquisa, outro editorial merece destaque. *seLecT* é uma revista especializada em artes visuais e cultura contemporânea, que, assim como *serrote*, apropriou-se de recursos digitais além da versão impressa, de periodicidade trimestral. Tem como mote contribuir com formação do público de arte do país. O estímulo à circulação de ideias, de modo a colaborar com o desenvolvimento do sistema artístico, tem movido seus colaboradores.

Em 2012, Ruy Castro, em parceria com Maria Amélia Mello, publicou “O melhor da Sr.”, em que republicou artigos, entrevistas, anúncios, cartuns, capas, reportagens inéditos da revista. Apenas dois textos, ambos de autoria de Ferreira Gullar e publicados em 1961, figuraram entre a coleção proposta pelo livro. Foram eles: *Pintura brasileira agora*, *Senhor* 25, e A *pintura sopa onde quer*, *Senhor* 31.

O acesso à coleção completa, fonte primária da pesquisa, despertou interesse e encantamento pela excelência gráfica e estética da publicação. Permitiu, também, a constatação da qualidade dos textos analisados neste estudo, não encontrados na íntegra em outras bibliografias. Espera-se, com este trabalho, o início de um processo de recuperação dos escritos sobre artes plásticas. À maneira de Antônio Cícero, a intenção desta pesquisa é guardar essa produção, no sentido de "não escondê-la ou trancá-la:

> “Em cofre não
> se guarda coisa alguma. Em cofre
> perde-se a coisa à vista.
> Guardar uma coisa é olhá-la, fitá-la, mirá-la
> por admirá-la, isto
> é, iluminá-la ou ser por ela
> iluminado.
> Guardar uma coisa é vigiá-la, isto é, fazer
> vigília por ela, isto é,
> velar por ela, isto é, estar acordado por
> ela, esto é, estar por ela
> ou ser por ela”[77].

[77] Trecho do poema *Guardar*, de Antônio Cícero (1996).



Jaguar para *Senhor* 41, edição de julho de 1962, p. 7-8.

referências

ARTIGOS DA REVISTA *SENHOR*

ALBUQUERQUE, A. Samico. ***Senhor***, Rio de Janeiro, ano 5, n. 56, p. 48-50, out. 1963.

_____. Dos Prazeres. ***Senhor***, Rio de Janeiro, ano 5, n. 58, p. 09-13, dez. 1963.

ARTE. ***Senhor***, Rio de Janeiro, ano 2, n. 15, p. 57-60, mai. 1960.

ARTE de hoje. ***Sr. - A Revista do Senhor***, Rio de Janeiro, ano 1, n. 1, p. 20-25, mar. 1959.

BRAGA, R. V Bienal de São Paulo. ***Sr. - A Revista do Senhor***, Rio de Janeiro, ano 1, n. 9, p. 25-30, nov. 1959.

_____. Scliar pintou bidês quando achou que era o caso. ***Senhor***, Rio de Janeiro, ano 3, n. 29, p. 50-51, jul. 1961.

CALLADO, A. Cândido Portinari. ***Senhor***, Rio de Janeiro, ano 2, n. 13, p. 49-52, mar. 1960.

CAMPOFIORITO, I. Um meio de segunda mão - o nosso. ***Senhor***, Rio de Janeiro, ano 4, n. 37, p. 74-75, mar. 1962.

CAMPOS. D.R. Crise da arte contemporânea. ***Senhor***, Rio de Janeiro, ano 3, n. 30, p. 60-62, ago. 1961.

CAMUS, A. Arte e revolta. ***Senhor***, Rio de Janeiro, ano 3, n. 28, p. 27-29, jun. 1961.

CORRÊA, R. A. Di Cavalcanti. ***Senhor***, Rio de Janeiro, ano 3, n. 34, p. 38-41, dez. 1961.

DAREL na Petite Galerie. ***Senhor***, Rio de Janeiro, ano 5, n. 54, p. 63-66, ago. 1963.

DEZESSEIS anos de pintura. ***Senhor***, Rio de Janeiro, ano 3, n. 27, p. 66, mai. 1961.

FERRAZ, G. Raimundo de Oliveira. ***Senhor***, Rio de Janeiro, ano 6, n. 59, p. 56-58, jan. 1964.

FILHO, E. M. Gravuras do Rio antigo - quando a falta disso e daquilo era primitivismo. ***Senhor***, Rio de Janeiro, ano 3, n. 31, p. 54-55, set. 1961.

FERRAZ, G. Raimundo de Oliveira. ***Senhor***, Rio de Janeiro, ano 6, n. 59, p. 56-58, jan. 1964.

FURTADO, M. Krajcberg. ***Senhor***, Rio de Janeiro, ano 4, n. 46, p. 22, dez. 1962.

_____. Leilão no museu. ***Senhor***, Rio de Janeiro, ano 5, n. 47, p. 77, jan. 1963.

_____. Mercado de arte. ***Senhor***, Rio de Janeiro, ano 4, n. 44, p. 18-19, out. 1962.

_____. O pintor Antônio Bandeira. ***Senhor***, Rio de Janeiro, ano 4, n. 46, p. 22, dez. 1962.

GRAVURAS raras da Biblioteca Nacional com notas sobre respectivos autores. ***Senhor***, Rio de Janeiro, ano 3, n. 23, p. 69-74, jan. 1961.

GULLAR, F. A morte devolve a paisagem ao seu lugar. ***Senhor***, Rio de Janeiro, ano 4, n. 42, p. 67-68, ago. 1962

_____. A pintura sopra onde quer - encontro entre a loucura e a pintura. ***Senhor***, Rio de Janeiro, ano 3, n. 31, p. 48-51, set. 1961.

_____. A volta da figura. ***Senhor***, Rio de Janeiro, ano 5, n. 56, p. 51, out. 1963.
_____. Arte e artimanha. ***Senhor***, Rio de Janeiro, ano 5, n. 48, p. 71, fev. 1963.
_____. Braque. ***Senhor***, Rio de Janeiro, ano 5, n. 57, p. 68-71, nov. 1963.
_____. Cultura popular. ***Senhor***, Rio de Janeiro, ano 6, n. 59, p. 20-23, jan. 1964.
_____. Dacosta e Ana Letícia. ***Senhor***, Rio de Janeiro, ano 4, n. 41, p. 91, jul. 1962.
_____. Di Cavalcanti. ***Senhor***, Rio de Janeiro, ano 4, n. 42, p. 68, ago. 1962.
_____. Dois pintores. ***Senhor***, Rio de Janeiro, ano 4, n. 45, p. 119, nov. 1962.
_____. Morte cultural da arte. ***Senhor***, Rio de Janeiro, ano 4, n. 41, p. 20-23, jul. 1962.
_____. Pintura brasileira agora. ***Senhor***, Rio de Janeiro, ano 3, n. 25, p. 46-50, mar. 1961.
_____. Prêmios do Salão. ***Senhor***, Rio de Janeiro, ano 4, n. 43, p. 107, set. 1962.
_____. Retrospectiva de Pancetti. ***Senhor***, Rio de Janeiro, ano 5, n. 47, p. 105, jan. 1963.
_____. Rubem Valentim. Goeldi. **Senhor**, Rio de Janeiro, ano 4, n. 46, p. 85, dez. 1962.
_____. Willys e Barsotti. ***Senhor***, Rio de Janeiro, ano 4, n. 39, p. 97, mai. 1962.
_____. 40 anos de modernismo (nem tanto) brasileiro. ***Senhor***, Rio de Janeiro, ano 4, n. 38, p. 60-62, abr. 1962.
GULLAR, F; FILHO, A; MERCHIOR, J. G. Responsabilidade social do artista. ***Senhor***, Rio de Janeiro, ano 5, n. 52/53, p. 18-21, jun./jul. 1963.
JARDIM, R. A foto da capa: Picasso. ***Senhor***, Rio de Janeiro, ano 5, n. 47, p. 06, jan. 1963.
LEITE, J. R. T. Arte africana. ***Senhor***, Rio de Janeiro, ano 4, n. 39, p. 70-74, mai. 1962.
LEVI, B. Burle Marx. ***Sr. - A Revista do Senhor***, Rio de Janeiro, ano 1, n. 6, p. 42-46, ago. 1959.
LUCIEN. As cortesãs de Degas - Mimes des Courtisanes. Tradução de Pierre Louÿs. ***Senhor***, Rio de Janeiro, ano 3, n. 28, p. 35-39, jun. 1961.
MARC Chagall. ***Sr. - A Revista do Senhor***, Rio de Janeiro, ano 1, n. 2, p. 42-45, abr. 1959.
MARTINO, T. A certeza na pintura de Teresa Nicolao. ***Senhor***, Rio de Janeiro, ano 4, n. 35, p. 38-40, jan. 1962.
NETO, A. V. L'oeil de boeuf - o ôlho é de Ceres Franco. ***Senhor***, Rio de Janeiro, ano 5, n. 55, p. 45-48, set. 1963.
NU na arte. ***Sr. - A Revista do Senhor***, Rio de Janeiro, ano 1, n. 10, p. 62-65, dez. 1959.
OTTO Stupakoff. ***Senhor***, Rio de Janeiro, ano 5, n. 52/53, p. 06-09, jun./jul. 1963.
QUEM é quem em setembro e nas artes plásticas. ***Sr. - A Revista do Senhor***, Rio de Janeiro, ano 1, n. 7, p. 42-45, set. 1959.
READ, H. O dilema do crítico - os manejadores do porrete também apanham. Tradução de Rocha Freire. ***Senhor***, Rio de Janeiro, ano 3, n. 27, p. 46-48, mai. 1961.
RODRIGUES, A. Ao resto, o resto - crianças fazem artes. ***Senhor***, Rio de Janeiro, ano 2, n. 20, p. 36-37, out. 1960.

ROSA, G. O burro e o boi do presépio. ***Senhor***, Rio de Janeiro, ano 3, n. 34, p. 16-23, dez. 1961.
SABINO, F. Nem dois centímetros nem duzentos metros. ***Senhor*,** Rio de Janeiro, ano 4, n. 37, p. 88-90, mar. 1962.
SOUZA, C. M. Dois jovens fazem arte na era do gênio. ***Senhor***, Rio de Janeiro, ano 3, n. 24, p. 21-24, fev. 1961.
_____. Goeldi. ***Senhor***, Rio de Janeiro, ano 2, n. 13, p. 69-73, mar. 1960.
_____. Iberê - pintor visto por seu melhor intérprete. **Revista *Senhor***, Rio de Janeiro, ano 3, n. 33, p. 37-39, nov. 1961.
_____. Yllen Kerr dá o "Show". ***Senhor***, Rio de Janeiro, ano 4, n. 46, p. 60-64, dez. 1962.
WERNECK, R. Política cultural. ***Senhor***, Rio de Janeiro, ano 5, n. 57, p. 44-47, nov. 1963.

APOIO

AGAMBEN, G. **O que é contemporâneo? e outros ensaios.** Chapecó: Argos, 2009.
ANDRADE, M. Advertencia. In: **Losango Cáqui ou afetos militares de mistura com os porquês de eu saber alemão**. São Paulo: Casa Editora A. TISI, 1926.
ARGAN, G. C. Segunda parte: A crítica de arte. In: **Arte e crítica de arte.** Lisboa: Editorial Estampa, 1988. p. 127-159.
ART in time: world history of styles and movements. New York: Phaidon, 2014.
AVELAR, A. C. **A raiz emocional: arte brasileira na crítica de Lourival Gomes Machado.** São Paulo: Alameda, 2014.
BARRET, T. **A crítica de arte: como entender o contemporâneo**. Porto Alegre: AMGH, 2014.
BARTHES, R. **Crítica e verdade**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
BASSO, E. F. C. **Revista Senhor: modernidade e cultura na imprensa brasileira**. Rio de Janeiro: Secretaria Especial de Comunicação Social, 2008.
BAUDELAIRE, C. Salão de 1846. In: BARROSO, I. (org.) **Poesia e prosa**. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1995.
BRITO, R. O moderno e o contemporâneo (o novo e o outro novo). In: CANOGIA, L. **Anos 80: embates de uma geração**. Rio de Janeiro: Francisco Alves: Barléu, 2010. p. 236-243.
_____. Aventuras da ordem. In: LIMA, S. (org.). **Experiência crítica**. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 221-223.
BROUDY, H. **Enlightened Cherishing**. Champaign-Urbana: University of Illinois Press, 1972.
CASTRO, R. **O Brasil pré-64 nas páginas da "Senhor"**. 2012. Disponível em: http://www.vermelho.org.br/noticia/190493-6. Acesso em: 27 de abril de 2019.
_____. (org.). **O melhor da Sr**. São Paulo: Imprensa Oficia, 2012.
CÍCERO, A. **Guardar**. Vila Nova da Famaliacão: Edições Quasi, 2002.
COCCHIARALE, F. Crítica: a palavra em crise. In: BASBAUM, R. (org.) **Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias**. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001. p. 377-381.

DOMECQ, J. P. **Uma nova introdução à arte do século XX**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017.
ECO, U. **A definição da arte**. Rio de Janeiro: Record, 2016.
_____. **Obra aberta**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991.
ESPADA, H; NAVES, R. **Catálogo da exposição Raphael e Emygdio: dois modernos no Engenho de Dentro**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2013.
FRANCIS, P. Mitos Senhor e Pasquim. In: CASTRO, R. (org.). **Uma senhora revista**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2012. p. 42-49.
GOMPERTZ, W. **Isso é arte? - 150 anos de arte moderna do impressionismo até hoje**. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.
GREENBERG, C. O juízo e o objeto estético. In: **Estética doméstica**. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 123-155.
_____. A linguagem do discurso estético. In: **Estética doméstica**. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 167-178.
GULLAR, F. A crítica de arte hoje. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 14 jun. 2015. Caderno Ilustrada. Disponível em: http://www.academia.org.br/artigos/critica-de-arte-hoje. Acesso em: 20 de outubro de 2019.
_____. Arte ingênua. In: _____. **Argumentação contra a morte da arte**. Rio de Janeiro: Revan, 1993. p. 107-109.
_____. O imprevisível na arte. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 07 nov. 2010. Caderno Ilustrada. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0711201025.htm. Acesso em: 20 de outubro de 2019.
_____. **Relâmpagos**. São Paulo: Cosac Naify, 2003. p. 112-117.
HEIDDEGER, M. A linguagem. In: **Caminhos da linguagem**. São Paulo: Editora Universitária São Francisco, 2003. p. 07-26.
HICKEY, D. **Air guitar: essays on art and democracy**. Los Angeles: Art Issues Press, 1997.
HOUAISS, A. e VILLAR, M. de S. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Elaborado pelo Instituto Antonio Houaiss de Lexicografia e Banco de Dados da Portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
LEIRNER, S. **Arte e seu tempo**. São Paulo: Perspectiva, 1991
_____. Hércules Barsotti: um caminho coerente e convicto. In: _____. **Arte e seu tempo**. São Paulo: Perspectiva, 1991. p.374-377.
LESSA, I. Memórias da redação. In: CASTRO, (org.). **Uma senhora revista**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2012. p. 66-77.
LIRIO, A. **Heitor dos Prazeres: sua arte e seu tempo**. Rio de Janeiro: ND Comunicação, 2003. p.169-172.
MAMMÌ, L. Mortes recentes da arte. In: _____. **O que resta: arte e crítica de arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p. 17-28.
MELO, C. H. (org. e texto). **Linha do tempo do design gráfico no Brasil.** São Paulo: Cosac Naify, 2011.
_____. O design gráfico brasileiro: anos 60. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
MORAIS, F. **Arte é o que eu e você chamamos arte**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2018.

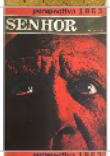
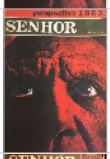
NAVES, R. A dificuldade da forma e a forma difícil. In: _____. **A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. p. 15-42.
_____. O Brasil no ar. In: _____. **A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira.** São Paulo: Companhia das Letras, 2011. p. 175-190
OITICICA, H. Esquema geral da Nova Objetividade. In: **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986. p. 84-98.
OSÓRIO, L. C. Caminhos críticos: Mário Pedrosa e Ronaldo Brito. In: _____. **Olhar à margem: caminhos da crítica brasileira**. São Paulo: Cosac Naify, 2016. p. 95-99.
_____. **Razões da crítica**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.
PEDROSA, M. A arte e as linguagens da realidade. In: MAMMÌ, L. (org.). **Arte. Ensaios: Mário Pedrosa**. São Paulo: Cosac Naify, 2015. p. 68-80.
_____. Crise do condicionamento artístico. In: MAMMÌ, L. (org.). **Arte. Ensaios: Mário Pedrosa**. São Paulo: Cosac Naify, 2015. p. 351-358.
_____. Semana de Arte Moderna. In: MAMMÌ, L. (org.). **Arte. Ensaios: Mário Pedrosa**. São Paulo: Cosac Naify, 2015. p. 217-235.
PIRES, P. R. serrote? Disponível em: https://www.revistaserrote.com.br/serrote-revista-de-ensaios/
PONTUAL, R. **Scliar: o real em reflexo e transfiguração**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.
SALZSTEIN, S. (org.). **Diálogos com Iberê Camargo**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
SIROTSKY, N. Antimemórias da Senhor. In: CASTRO, R. (org.). **Uma senhora revista**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2012. p. 32-41.
SOUZA, N. A. O advento da moderna crítica literária na França do Século XIX: de Mme. de Staël a Gustave Lanson. **Caligrama**. Belo Horizonte, v. 11, p. 205-225, dez. 2006.
VERÍSSIMO, L. F. **Glauco Rodrigues**. Rio de Janeiro: Salamandra 1989.
WULLSCHLAGER, J. Tradução de Maria Silvia Mourão Netto. **Chagall.** São Paulo: Globo, 2009.

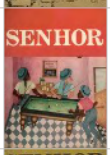
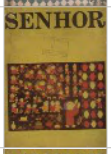
anexo I | escritos dedicados às artes plásticas

revista senhor					
escritos dedicados às artes plásticas					
edição data	**capa**	**título**	**índice**	**autor**	**pág.**
01. mar/59		Arte de hoje	Reportagem	–	20-25
02. abr/59		Marc Chagall	Artigos	–	42-45
06. ago/59		Burle Marx	Reportagens	Bruno Levi	42-46
07. set/59		Quem é quem em setembro	E mais…	–	42-45
09. nov/59		V Bienal de São Paulo	Reportagens	Rubem Braga	25-30
10. dez/59		O nu na arte	Especial	[Sem texto]	62-65
13. mar/60		Cândido Portinari	Artigos	Antônio Callado	49-52
13. mar/60		Goeldi	Artigos	Cláudio Mello e Souza	69-73
15. mai/60		Arte	Especial	[Sem texto]	57-60

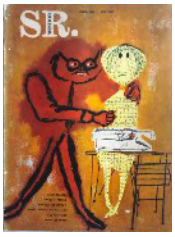
20. out/60		Ao resto, o resto	Especial	Augusto Rodrigues	36-37
23. jan/61		Gravuras raras da Biblioteca Nacional	Artes Plásticas	–	69-74
24. fev/61		Dois jovens fazem arte na era do gênio	Arte	Cláudio Mello e Souza	21-24
25. mar/61		Pintura brasileira agora		Ferreira Gullar	46-50
27. mai/61		O dilema do crítico	Cultura	Herbert Read (tradução de Rocha Freire)	46-48
27. mai/61		Dezesseis anos de pintura	Especial	–	66
28. jun/61		As cortesãs de Degas	Arte	Lucien (tradução de Pierre Louÿs)	35-39
28. jun/61		Arte e revolta	Cultura	Albert Camus	27-29
29. jul/61		Scliar pintou bidês quando achou que era o caso	Artes Plásticas	Rubem Braga	50-51
30. ago/61		Crise da arte contemporânea	Artes Plásticas	Deoclecio Redig de Campos	60-62
31. set/61		A pintura sopra onde quer	Arte	Ferreira Gullar	48-51
31. set/61		Gravuras do Rio antigo	Arte	Enéas Martins Filho	54-55
33. nov/61		Iberê	Artes Visuais	Cláudio Mello e Souza	37-39

34. dez/61		O burro e o boi do presépio	Literatura	Guimarães Rosa	16-23
34. dez/61		Di Cavalcanti	Artes Plásticas	Roberto Alvim Corrêa	38-41
35. jan/62		A certeza na pintura de Teresa Nicolao	Artes Plásticas	Telmo Martino	38-40
37. mar/62		Um meio de segunda mão – o nosso	Artes Plásticas	Ítalo Campofiorito	74-75
37. mar/62		Nem dois centímetros nem duzentos metros	Especial	Fernando Sabino	88-90
38. abr/62		40 anos de modernismo (nem tanto) brasileiro	Artes Visuais	Ferreira Gullar	60-62
39. mai/62		Arte africana	Especial	José Roberto Teixeira Leite	70-74
39. mai/62		Willys e Barsotti	Permanentes *Balaio*	Ferreira Gullar	97
41. jul/62		Morte cultural da arte	Artes Plásticas	Ferreira Gullar	20-23
41. jul/62		Dacosta e Ana Letícia	Permanentes *Balaio*	Ferreira Gullar	91
42. ago/62		A morte devolve a paisagem ao seu lugar	*Balaio*	Ferreira Gullar	67-68
42. ago/62		Di Cavalcanti	*Balaio*	Ferreira Gullar	68
43. set/62		Prêmios do Salão	Crítica *Balaio*	Ferreira Gullar	107

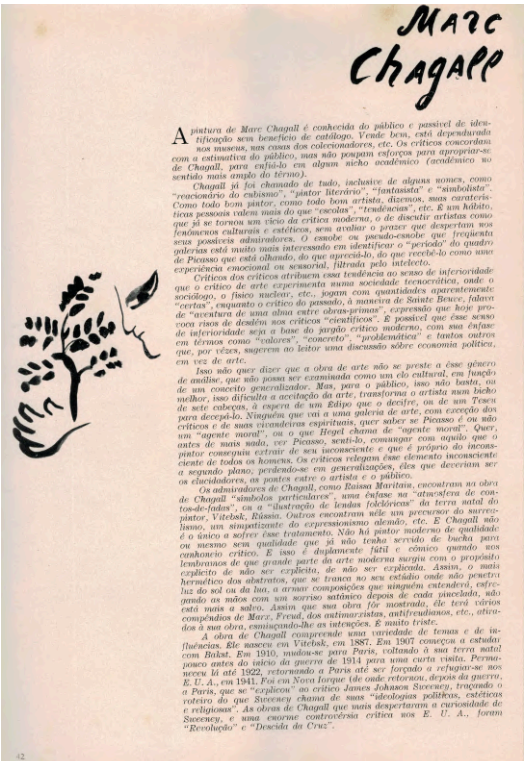
44. out/62		Mercado de arte	Mercado de Arte	Manoel Furtado	18-19
45. nov/62		Kracjberg	Mercado de Arte	Manoel Furtado	16
45. nov/62		Dois pintores	Crítica *Balaio*	Ferreira Gullar	119
46. dez/62		O pintor Antônio Bandeira	Mercado de Arte	Manoel Furtado	22
46. dez/62		Yllen Kerr dá o “Show”	Especial	Cláudio Mello e Souza	60-64
46. dez/62		Rubem Valentim	Crítica *Balaio*	Ferreira Gullar	85
47. jan/63		A foto da capa: Picasso	Capa	Reynaldo Jardim	6
47. jan/63		Leilão no museu	Mercado de Arte	Manoel Furtado	77
47. jan/63		Retrospectiva de Pancetti	Crítica *Balaio*	Ferreira Gullar	105
48. fev/63		Arte e artimanha	Crítica *Balaio*	Ferreira Gullar	71
52. 53. jun/63 jul/63		Otto Stupakoff	Fotografia	–	06-09
52. 53. jun/63 jul/63		Responsabilidade social do artista	Ética	Ferreira Gullar Adonias Filho José G. Merchior	18-21
54. ago/63		Darel na *Petite Galerie*	Exposição	–	63-66

55. set/63		L'oeil de boeuf – o ôlho é de Ceres Franco	Arte	Assis Villela Neto	45-48
56. out/63		Samico	Arte	A. Albuquerque	48-50
56. out/63		A volta da figura	Crítica	Ferreira Gullar	51
57. nov/63		Política cultural	-	Regina Werneck	44-47
57. nov/63		Braque	Pintura	Ferreira Gullar	68-71
58. dez/63		Dos Prazeres	Arte	A. Albuquerque	09-13
59. jan/64		Cultura popular	Debate	Ferreira Gullar	20-23
59. jan/64		Raimundo de Oliveira	Pintura	Geraldo Ferraz	56-58

anexo II | *senhor* 2: marc chagall



Senhor [n.2]
Marc Chagall
abr. 1959, p. 42-45



MARC CHAGALL

A pintura de Marc Chagall é conhecida do público e passível de identificação seu benefício de catálogo. Vende bem, está dependurada nos museus, nas casas dos colecionadores, etc. Os críticos concordam com a estimativa do público, mas não poupam esforços para apropriar-se de Chagall, para enfiá-lo em algum nicho acadêmico (acadêmico no sentido mais amplo do término).

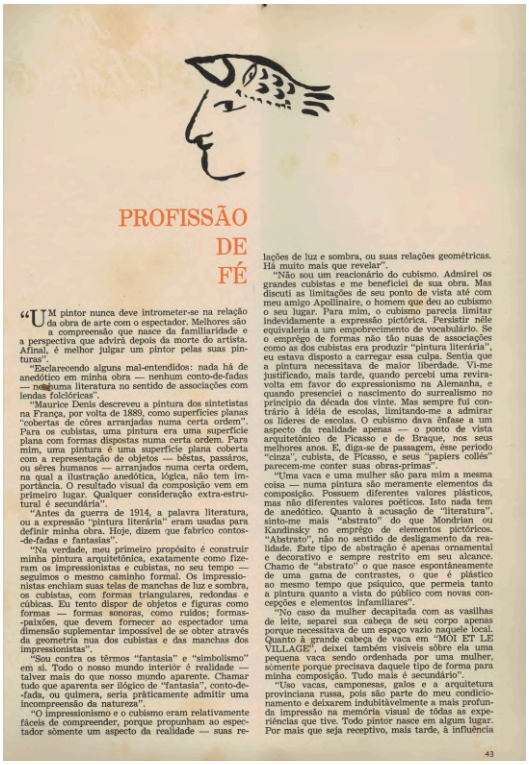
Chagall já foi chamado de tudo, inclusive de alguns nomes, como "reacionário do cubismo", "pintor literário", "fantasista" e "simbolista". Como todo bom pintor, como todo bom artista, diremos, suas características pessoais valem mais do que "escolas", "tendências", etc. É um hábito, ticas pessoais valem mais do que "escolas", "tendências", etc. É um hábito, que já se tornou um vício da crítica moderna, o de discutir artistas como fenômenos culturais e estéticos, sem avaliar o prazer que despertam nos seus possíveis admiradores. O esnobe ou pseudo-esnobe que frequenta galerias está muito mais interessado em identificar o "período" do quadro de Picasso que está olhando, do que apreciá-lo, do que recebê-lo como uma experiência emocional ou sensorial, filtrada pelo intelecto.

Críticos dos críticos atribuem essa tendência ao senso de inferioridade que o crítico de arte experimenta numa sociedade tecnocrática, onde o sociólogo, o físico nuclear, etc., jogam com quantidades aparentemente "certas", enquanto o crítico do passado, à maneira de Saint-Beuve, falava de "aventura de uma alma entre obras-primas", expressão que hoje provoca risos de desdém nos críticos "científicos". É possível que êsse senso de inferioridade seja a base do jargão crítico moderno, com sua ênfase em têrmos como "valores", "concreto", "problemática" e tantos outros que, por vêzes, sugerem ao leitor uma discussão sôbre economia política, em vez de arte.

Isso não quer dizer que a obra de arte não se preste a êsse gênero de análise, que não possa ser examinada como um elo cultural, em função de um conceito generalizado. Mas, para o público, isso não basta, ou melhor, isso dificulta a aceitação da arte, transforma o artista num bicho de sete cabeças, à espera de um Édipo que o decifre, ou de um Teseu para decepá-lo. Ninguém que vai a uma galeria de arte, com exceção dos críticos e de suas vicissudeiras esposas, quer saber se Picasso é ou não um "agente moral", ou o que Hegel chama de "agente moral". Quer, antes de mais nada, ver Picasso, sentí-lo, comungar com aquilo que o pintor conseguiu extrair de seu inconsciente e que é próprio do inconsciente de todos os homens. Os críticos relegam êsse elemento inconsciente a segundo plano, perdendo-se em generalizações, ôles que deveriam ser os elucidadores, as pontes entre o artista e o público.

Os admiradores de Chagall, como Raissa Maritain, encontram na obra de Chagall "símbolos particulares", uma ênfase na "atmosfera de contos-de-fadas", ou a "ilustração de lendas folclóricas" da terra natal do pintor, Vitebsk, Rússia. Outros encontram nêle um precursor do surrealismo, um simpatizante do expressionismo alemão, etc. E Chagall não é o único a sofrer êsse tratamento. Não há pintor moderno de qualidade ou mesmo sem qualidade que já não tenha servido de bucha para canhoneio crítico. E isso é duplamente fútil e cômico quando nos lembramos de que grande parte da arte moderna surgiu com o propósito hermético dos abstratos, que se tranca no seu estúdio onde não penetra luz do sol ou da lua, a armar composições que ninguém entenderá, esfregando as mãos com um sorriso satânico depois de cada pincelada, não está mais a salvo. Assim que sua obra fôr mostrada, êle terá vários compêndios de Marx, Freud, dos antimarxistas, antifreudianos, etc., atirados à sua obra, esmiuçando-lhe as intenções. É muito triste.

A obra de Chagall compreende uma variedade de temas e de influências. Êle nasceu em Vitebsk, em 1887. Em 1907 começou a estudar com Bakst. Em 1910, mudou-se para Paris, voltando à sua terra natal pouco antes do início da guerra de 1914 para uma curta visita. Permaneceu lá até 1922, retornando a Paris até ser forçado a refugiar-se nos E. U. A., em 1941. Foi em Nova Iorque (de onde retornou, depois da guerra, a Paris, que se "explicou" ao crítico James Johnson Sweeney, traçando o roteiro do que Sweeney chama de suas "ideologias políticas, estéticas e religiosas". As obras de Chagall que mais despertaram a curiosidade de Sweeney, e uma enorme controvérsia crítica nos E. U. A., foram "Revolução" e "Descida da Cruz".



PROFISSÃO DE FÉ

"Um pintor nunca deve intrometer-se na relação da obra de arte com o espectador. Melhores são a compreensão que nasce da familiaridade e a perspectiva que advirá depois da morte do artista. Afinal, é melhor julgar um pintor pelas suas pinturas".

"Esclarecendo alguns mal-entendidos: nada há de anedótico em minha obra — nenhum conto-de-fadas — nenhuma literatura no sentido de associações com lendas folclóricas".

"Maurice Denis descreveu a pintura dos sintetistas na França, por volta de 1889, como superfícies planas "cobertas de côres arranjadas numa certa ordem". Para os cubistas, uma pintura era uma superfície plana com formas dispostas numa certa ordem. Para mim, uma pintura é uma superfície plana coberta com a representação de objetos — bêstas, passáros, ou sêres humanos — arranjados numa certa ordem, na qual a ilustração anedótica, lógica, não tem importância. O resultado visual da composição vem em primeiro lugar. Qualquer consideração extra-estrutural é secundária".

"Antes da guerra de 1914, a palavra literatura, ou a expressão "pintura literária" eram usadas para definir minha obra. Hoje, dizem que fabrico contos-de-fadas e fantasias".

"Na verdade, meu primeiro propósito é construir minha pintura arquitetônica, exatamente como fizeram os impressionistas e cubistas, no seu tempo — seguimos o mesmo caminho formal. Os impressionistas enchiam suas telas de manchas de luz e sombra, os cubistas, com formas triangulares, redondas e cúbicas. Eu tento dispor de objetos e figuras como formas — formas sonoras, como ruídos; formas-paixões, que devem fornecer ao espectador uma dimensão suplementar impossível de se obter através da geometria nua dos cubistas e das manchas dos impressionistas".

"Sou contra os têrmos "fantasia" e "simbolismo" em si. Todo o nosso mundo interior é realidade — talvez mais do que nosso mundo aparente. Chamar tudo que aparenta ser lógico de "fantasia", conto-de-fada, ou quimera, seria pràticamente admitir uma incompreensão da natureza".

"O impressionismo e o cubismo eram relativamente fáceis de compreender, porque propunham ao espectador sòmente um aspecto da realidade — suas relações de luz e sombra, ou suas relações geométricas. Há muito mais que revelar".

"Não sou um reacionário do cubismo. Admirei os grandes cubistas e me beneficiei de sua obra. Mas discuti as limitações de seu ponto de vista até com meu amigo Apollinaire, o homem que deu ao cubismo o seu lugar. Para mim, o cubismo parecia limitar indevidamente a expressão pictórica. Persistir nêle equivaleria a um empobrecimento de vocabulário. Se o emprêgo de formas não tão nuas de associações como as dos cubistas era produzir "pintura literária", eu estava disposto a carregar essa culpa. Sentia que a pintura necessitava de maior liberdade. Vi-me justificado, mais tarde, quando percebi uma reviravolta em favor do expressionismo na Alemanha, e quando presenciei o nascimento do surrealismo no princípio da década dos vinte. Mas sempre fui contrário à idéia de escolas, limitando-me a admirar os líderes de escolas. O cubismo dava ênfase a um aspecto da realidade apenas — o ponto de vista arquitetônico de Picasso e de Braque, nos seus melhores anos. E, diga-se de passagem, êsse período "cinza", cubista, de Picasso, e seus "papiers collés" parecem-me conter suas obras-primas".

"Uma vaca e uma mulher são para mim a mesma coisa — numa pintura são meramente elementos da composição. Possuem diferentes valores plásticos, mas não diferentes valores poéticos. Isto nada tem de anedótico. Quanto à acusação de "literatura", sinto-me mais "abstrato" do que Mondrian ou Kandinsky no emprêgo de elementos pictóricos. "Abstrato", não no sentido de desligamento da realidade. Êste tipo de abstração é apenas ornamental e decorativo e sempre restrito em seu alcance. Chamo de "abstrato" o que nasce espontâneamente de uma gama de contrastes, o que é plástico ao mesmo tempo que psíquico, que permeia tanto a pintura quanto a vista do público com novas concepções e elementos infamiliares".

"No caso da mulher decapitada com as vasilhas de leite, separei sua cabeça de seu corpo apenas porque necessitava de um espaço vazio naquele local. Quanto à grande cabeça de vaca em "MOI ET LE VILLAGE", deixei também visíveis sôbre ela uma pequena vaca sendo ordenhada por uma mulher, sòmente porque precisava daquele tipo de forma para minha composição. Tudo mais é secundário".

"Uso vacas, camponesas, galos e a arquitetura provinciana russa, pois são parte do meu condicionamento e deixarem indubitàvelmente a mais profunda impressão na memória visual de tôdas as experiências que tive. Todo pintor nasce em algum lugar. Por mais que seja receptivo, mais tarde, à influência

"O MERCADOR DE ANIMAIS" — 1912. BALE, KUNSMUSEUM

"EU E A VILA" — 1911. NEW YORK. MUSEUM OF MODERN ART

ESTUDO PARA A "REVOLUÇÃO" — 1933. PROPRIEDADE DO ARTISTA

de outras, atmosferas, uma certa essência — um certo "aroma" — de sua terra natal permanece oniipresente em seu trabalho. A arte é internacional, mas o artista é nacional".

"Como natural de Vitebsk, permaneci "russo" em Paris. Mas quando retornei ao país, em 1922, senti-me tão estranho à ideologia estética do novo govêrno, como me sentira diante dos ideais provincianos de arte da Rússia que deixara, em 1910. Foi então que me decidi por Paris. A raiz, o solo de minha arte era Vitebsk, mas esta, à maneira de uma árvore, precisava de Paris como de água, pois, caso contrário, murcharia e morreria. A Rússia tinha duas tradições nacionais de arte, a popular e a religiosa. Eu queria uma arte da terra, não sòmente da cabeça. Tive a boa sorte de ser gente do povo. Mas a arte popular — que eu sempre amei, diga-se de passagem — não me satisfazia. Ela é demasiado exclusiva. Excluí os refinamentos da civilização. Sempre tive um gôsto pronunciado pela expressão refinada, pela cultura. A arte refinada da minha terra era religiosa. Vi a qualidade de umas poucas grandes obras na tradição dos ícones — o trabalho de Rublev, por exemplo. Mas não sou nem nunca fui religioso. Depois, a religião significava muito pouco no mundo que conheci, tão pouco quanto hoje. Para mim, Cristo era um grande poeta, cujos ensinamentos foram esquecidos pelo mundo moderno. Para conseguir uma combinação de expressão refinada com "arte da terra", senti que necessitava das águas vitalizantes de Paris".

"Descobri que a revolução soviética não tinha lugar para meus ideais de arte. Queria transformar seus artistas em ilustradores; transportar a ideologia da revolução para suas telas. E meu ideal continuava sendo uma pintura acima de tudo — sem "assunto", sem "literatura", como sempre.

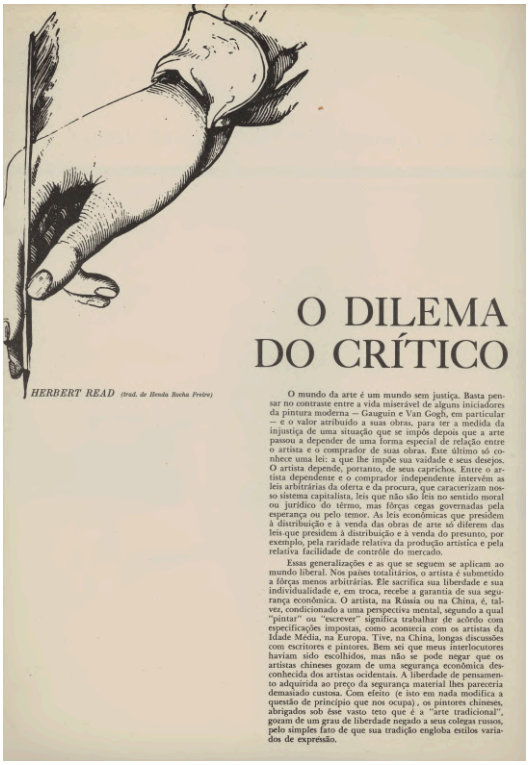
"Nunca houve uma arte de verdade que tenha sido dirigida sòmente a uma elite; como nunca houve uma arte verdadeiramente grande que não tenha sido dirigida sòmente às massas. O fato é que uma elite autêntica mantém suas raízes nas massas. No passado, as classes proprietárias possuíam não apenas as obras de arte como a faculdade de compreendê-las. O povo mantinha-se à parte. Hoje, o artista perdeu seu velho público e o novo público ainda não descobriu o artista. Mas as exibições estão educando aos poucos o povo".

"Em 1922, voltei a Paris. Tudo que realizei até hoje devo a Paris, à França. Seu povo, seu ar e sua natureza foram a verdadeira escola da minha arte e da minha vida. Encontrei a linguagem internacional em Paris sem perder a fôrça nacional de Vitebsk". △

"AUTO - RETRATO COM O COPO DE VINHO" — 1917. MUSEU DE ARTE MODERNA DE PARIS.

anexo III | *senhor* 27: o dilema do crítico

Senhor [n.27]
O dilema do crítico
Herbert Read, mai. 1961, p. 46-48

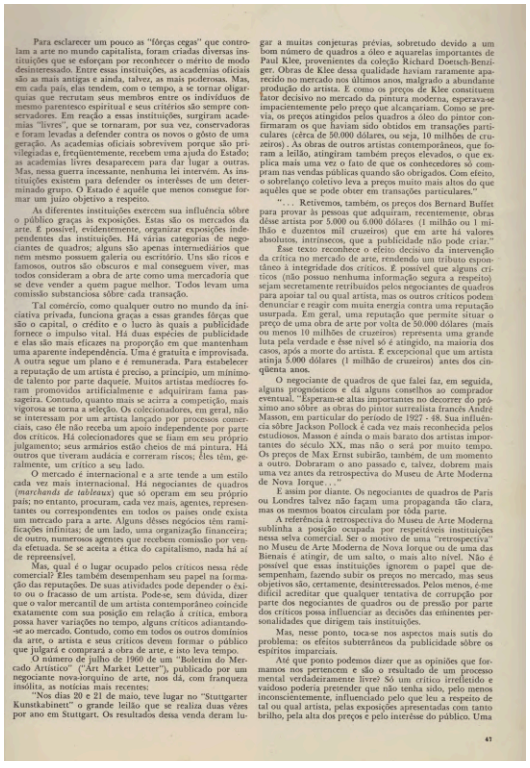


O DILEMA DO CRÍTICO

HERBERT READ (trad. de Heada Rocha Freire)

O mundo da arte é um mundo sem justiça. Basta pensar no contraste entre a vida miserável de alguns iniciadores da pintura moderna — Gauguin e Van Gogh, em particular — e o valor atribuído a suas obras, para ter a medida da injustiça de uma situação que se impôs depois que a arte passou a depender de uma forma especial de relação entre o artista e o comprador de suas obras. Êste último só conhece uma lei: a que lhe impõe sua vaidade e seus desejos. O artista depende, portanto, de seus caprichos. Entre o artista dependente e o comprador independente intervêm as leis arbitrárias da oferta e da procura, que caracterizam nosso sistema capitalista, leis que não são feis no sentido moral ou jurídico do têrmo, mas fôrças cegas governadas pela esperança ou pelo temor. As leis econômicas que presidem à distribuição e à venda das obras de arte só diferem das leis que presidem à distribuição e à venda do pesunto, por exemplo, pela raridade relativa da produção artística e pela relativa facilidade de controle do mercado.

Essas generalizações e as que se seguem se aplicam ao mundo liberal. Nos países totalitários, o artista é submetido a fôrças menos arbitrárias. Ele sacrifica sua liberdade e sua individualidade e, em troca, recebe a garantia de sua segurança econômica. O artista, na Rússia ou na China, é, talvez, condicionado a uma perspectiva mental, segundo a qual "pintar" ou "escrever" significa trabalhar de acôrdo com especificações impostas, como aconteceia com os artistas da Idade Média, na Europa. Tive, na China, longas discussões com escritores e pintores. Bem sêi que meus interlocutores haviam sido escolhidos, mas não se pode negar que os artistas chineses goram de uma segurança econômica desconhecida dos artistas ocidentais. A liberdade de pensamento adquirida ao preço da segurança material lhes pareceria demasiado custosa. Com efeito (e isto em nada modifica a questão de princípio que nos ocupa), os pintores chineses, abrigados sob êse vasto teto que é a "arte tradicional", gozam de um grau de liberdade negado a seus colegas russos, pelo simples fato de que sua tradição engôba estilos variados de expressão.



Para esclarecer um pouco as "fôrças cegas" que controlam a arte no mundo capitalista, foram criadas diversas instituições que se esforçam por reconhecer o mérito de modo desinteressado. Entre essas instituições, as academias oficiais são as mais antigas e ainda, talvez, as mais poderosas. Mas, em cada país, elas tendem, com o tempo, a se tornar oligarquias que recrutam seus membros entre os indivíduos de mesmo parentesco espiritual e seus critérios são sempre conservadores. Em reação a essas instituições, surgiram academias "livres", que se tornaram, por sua vez, conservadoras e foram levadas a defender contra os novos o gôsto de uma geração. As academias oficiais sobrevivem porque são privilegiadas e, freqüentemente, recebem uma ajuda do Estado; as acadêmias livres desaparecem para dar lugar a outras. Mas, nessa guerra incessante, nenhuma lei intervêm. As instituições existem para defender os interêsses de um determinado grupo. O Estado é aquêle que menos consegue formar um juízo objetivo a respeito.

As diferentes instituições exercem sua influência sôbre o público graças às exposições. Estas são os mercados da arte. É possível, evidentemente, organizar exposições independentes das instituições. Há várias categorias de negociantes de quadros; alguns são apenas intermediários que nem mesmo possuem galeria ou escritório. Uns são ricos e famosos, outros são obscuros e mal conseguem viver, mas todos consideram a obra de arte como uma mercadoria que se deve vender a quem pague melhor. Todos levam uma comissão substanciosa sôbre cada transação.

Tal comércio, como qualquer outro no mundo da iniciativa privada, funciona graças a essas grandes fôrças que são o capital, o crédito e o lucro às quais a publicidade fornece o impulso vital. Há duas espécies de publicidade e elas são mais eficazes na proporção em que mantenham uma aparente independência. Uma é gratuita e improvisada. A outra segue um plano e é remunerada. Para estabelecer a reputação de um artista é preciso, a princípio, um mínimo de talento por parte daquêle. Muitos artistas medíocres foram promovidos artificialmente e adquiriram fama passageira. Contudo, quanto mais se acirra a concpetição, mais vigorosa se torna a seleção. Os colecionadores, em geral, não se interessam por um artista lançado por processos comerciais, caso êle não receba um apoio independente por parte dos críticos. Há colecionadores que se fiam em seu próprio julgamento; seus armários estão cheios de má pintura. Há outros que tiveram audácia e correram riscos; êles têm, geralmente, um crítico a seu lado.

O mercado é internacional e a arte tende a um estilo cada vez mais internacional. Há negociantes de quadros (*marchands de tableaux*) que só operam em seu próprio país; no entanto, procuram, cada vez mais, agentes, representantes ou correspondentes em todos os países onde exista um mercado para a arte. Alguns dêsses negócios têm ramificações infinitas; de um lado, uma organização financeira; de outro, numerosos agentes que recebem comissão por venda efetuada. Se se aceita a ética do capitalismo, nada há aí de repreensível.

Mas, qual é o lugar ocupado pelos críticos nessa rêde comercial? Êles também desempenham seu papel na formação das reputações. De suas atividades pode depender o êxito ou o fracasso de um artista. Pode-se, sem dúvida, dizer que o valor mercantil de um artista contemporâneo coincide exatamente com sua posição em relação à crítica, embora possa haver variações no tempo, alguns críticos adiantando-se ao mercado. Contudo, como em todos os outros domínios da arte, o artista e seus críticos devem formar o público que julgará e comprará a obra de arte, e isto leva tempo.

O número de julho de 1960 de um "Boletim do Mercado Artístico" ("Art Market Letter"), publicado por um negociante nova-iorquino de arte, nos dá, com franqueza insólita, as notícias mais recentes:

"Nos dias 20 e 21 de maio, teve lugar no "Stuttgarter Kunstkabinett" o grande leilão que se realiza duas vêzes por ano em Stuttgart. Os resultados dessa venda deram lugar a muitas conjeturas prévias, sobretudo devido a um bom número de quadros a óleo e aquarelas importantes de Paul Klee, provenientes da coleção Richard Doetsch-Benziger. Obras de Klee dessa qualidade haviam raramente aparecido no mercado nos últimos anos, malgrado a abundante produção do artista. E como os preços de Klee constituem fator decisivo no mercado da pintura moderna, esperava-se impacientemente pelo preço que alcançariam. Como se previa, os preços atingidos pelos quadros a óleo do pintor confirmaram os que haviam sido obtidos em transações particulares (cêrca de 50.000 dólares, ou seja, 10 milhões de cruzeiros). As obras de outros artistas contemporâneos, que foram a leilão, atingiram também preços elevados, o que explica mais uma vez o fato de que os conhecedores só compram nas vendas públicas quando são obrigados. Com efeito, o sobrelanço coletivo leva a preços muito mais altos do que aqüêles que se pode obter em transações particulares."

"... Retivemos, também, os preços dos Bernard Buffet para provar às pessoas que adquiram, recentemente, obras dêsse artista por 5.000 ou 6.000 dólares (1 milhão ou 1 milhão e duzentos mil cruzeiros) que em arte há valores absolutos, intrínsecos, que a publicidade não pode criar."

Esse texto reconhece o efeito decisivo da intervenção da crítica no mercado de arte, rendendo um tributo espontâneo à integridade dos críticos. É possível que alguns críticos (não possuo nenhuma informação segura a respeito) sejam secretamente retribuídos pelos negociantes de quadros para apoiar tal ou qual artista, mas os outros críticos podem denunciar e reagir com muita energia contra uma reputação usurpada. Em geral, uma reputação que permite situar o preço de uma obra de arte por volta de 50.000 dólares (mais ou menos 10 milhões de cruzeiros) representa uma grande luta pela verdade e êsse nível só é atingido, na maioria dos casos, após a morte do artista. É excepcional que um artista atinja 5.000 dólares (1 milhão de cruzeiros) antes dos cinqüenta anos.

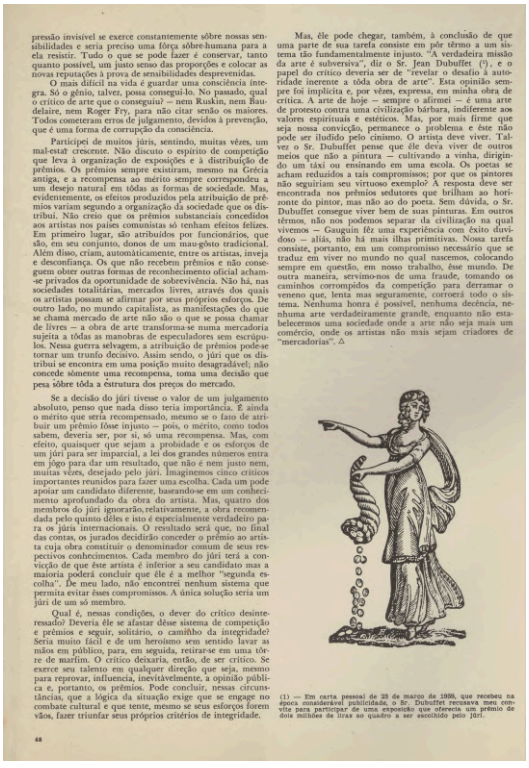
O negociante de quadros de que falei faz, em seguida, alguns prognósticos e dá alguns conselhos ao comprador eventual. "Esperam-se altas importantes no decorrer do próximo ano sôbre as obras do pintor surrealista francês André Masson, em particular do período de 1927 - 48. Sua influência sôbre Jackson Pollock é cada vez mais reconhecida pelos estudiosos. Masson é ainda o mais barato dos artistas importantes do século XX, mas não o será por muito tempo. Os preços de Max Ernst subirão, também, de um momento a outro. Dobraram o ano passado e, talvez, dobrem mais uma vez antes da retrospectiva do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque..."

E assim por diante. Os negociantes de quadros de Paris ou Londres talvez não façam uma propaganda tão clara, mas os mesmos boatos circulam por tôda parte.

A referência à retrospectiva do Museu de Arte Moderna sublinha a posição ocupada por respeitáveis instituições nessa selva comercial. Ser o motivo de uma "retrospectiva" no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque ou de uma das Bienais é atingir, de um salto, o mais alto nível. Não é possível que essas instituições ignorem o papel que desempenham, fazendo subir os preços no mercado, mas seus objetivos são, certamente, desinteressados. Pelos menos, é-me difícil acreditar que qualquer tentativa de corrupção por parte dos negociantes de quadros ou de pressão por parte dos críticos possa influenciar as decisões das eminentes personalidades que dirigem tais instituições.

Mas, nesse ponto, toca-se nos aspectos mais sutis do problema: os efeitos subterrâneos da publicidade sôbre os espíritos imparciais.

Até que ponto podemos dizer que as opiniões que formamos nos pertencem e são o resultado de um processo mental verdadeiramente livre? Só um crítico irrefletido e vaidoso poderia pretender que não tenha sido, pelo menos inconscientemente, influenciado pelo que leu a respeito de tal ou qual artista, pelas exposições apresentadas com tanto brilho, pela alta dos preços e pelo interêsse do público. Uma



pressão invisível se exerce constantemente sôbre nossas sensibilidades e seria preciso uma fôrça sôbre-humana para a ela resistir. Tudo o que se pode fazer é conservar, tanto quanto possível, um justo senso das proporções e colocar as novas reputações à prova de sensibilidades desprevenidas.

O mais difícil na vida é guardar uma consciência íntegra. Só o gênio, talvez, possa conseguí-lo. No passado, qual o crítico de arte que o conseguiu? — nem Ruskin, nem Baudelaire, nem Roger Fry, para não citar senão os maiores. Todos cometeram erros de julgamento, devidos à prevenção, que é uma forma de corrupção da consciência.

Participei de muitos júris, sentindo, muitas vêzes, um mal-estar crescente. Não discuto o espírito de competição que leva à organização de exposições e à distribuição de prêmios. Os prêmios sempre existiram, mesmo na Grécia antiga, e a recompensa ao mérito sempre corresponderu a um desejo natural em tôdas as formas de sociedade. Mas, evidentemente, os efeitos produzidos pela atribuição de prêmios variam segundo a organização da sociedade que os distribui. Não creio que os prêmios substanciais concedidos aos artistas nos países comunistas só tenham efeitos felizes. Em primeiro lugar, são atribuídos por funcionários, que são, em seu conjunto, domos de um mau-gôsto tradicional. Além disso, criam, automàticamente, entre os artistas, inveja e desconfiança. Os que não recebem prêmios e não conseguem obter outras formas de reconhecimento oficial acham-se privados da oportunidade de sobrevivência. Não há, nas sociedades totalitárias, mercados livres, através dos quais os artistas possam se afirmar por seus próprios esforços. De outro lado, no mundo capitalista, as manifestações do que se chama mercado de arte não são o que se possa chamar de livres — a obra de arte transforma-se numa mercadoria sujeita a tôdas as manobras de especuladores sem escrúpulos. Nessa guerra selvagem, a atribuição de prêmios pode-se tornar um trunfo decisivo. Assim sendo, o júri que os distribui se encontra em uma posição muito desagradável; não concede sòmente uma recompensa, toma uma decisão que pesa sôbre tôda a estrutura dos preços do mercado.

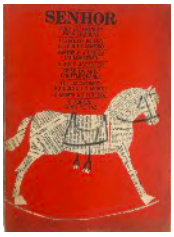
Se a decisão do júri tivesse o valor de um julgamento absoluto, penso que nada disso teria importância. É ainda o mérito que seria recompensado, mesmo se o fato de atribuir um prêmio fôsse injusto — pois, o mérito, como todos sabem, deveria ser, por si, só uma recompensa. Mas, com efeito, quaisquer que sejam a probidade e os esforços de um júri para ser imparcial, a lei dos grandes números entra em jôgo para dar um resultado, que não é nem justo nem, muitas vêzes, desejado pelo júri. Imaginemos cinco críticos importantes reunidos para fazer uma escolha. Cada um pode apoiar um candidato diferente, baseando-se em um conhecimento aprofundado da obra do artista. Mas, quatro dos membros do júri ignorarão, relativamente, a obra recomendada pelo quinto dêles e isto é especialmente verdadeiro para os júris internacionais. O resultado será que, no final das contas, os jurados decidirão conceder o prêmio ao artista cuja obra constituir o denominador comum de seus respectivos conhecimentos. Cada membro do júri terá a convicção de que êste artista é inferior a seu candidato mas a maioria poderá concluir que êle é a melhor "segunda escolha". De meu lado, não encontrei nenhum sistema que permita evitar êsses compromissos. A única solução seria um júri de um só membro.

Qual é, nessas condições, o dever do crítico desinteressado? Deveria êle se afastar dêsse sistema de competição e prêmios e seguir, solitário, o caminho da integridade? Seria muito fácil e de um heroísmo sem sentido lavar as mãos em público, para, em seguida, retirar-se em uma tôrre de marfim. O crítico deixaria, então, de ser crítico. Se exerce seu talento em qualquer direção que seja, mesmo para reprovar, influencia, inevitàvelmente, a opinião pública e, portanto, os prêmios. Pode concluir, nessas circunstâncias, que a lógica da situação exige que se engage no combate cultural e que tente, mesmo se seus esforços forem vãos, fazer triunfar seus próprios critérios de integridade.

Mas, êle pode chegar, também, à conclusão de que uma parte de sua tarefa consiste em pôr têrmo a um sistema tão fundamentalmente injusto. "A verdadeira missão da arte é subversiva", diz o Sr. Jean Dubuffet (1), e o papel do crítico deveria ser de "revelar o desafio à autoridade inerente a tôda obra de arte". Esta opinião sempre foi implícita e, por vêzes, expressa, em minha obra de crítica. A arte de hoje — sempre o afirmei — é uma arte de protesto contra uma civilização bárbara, indiferente aos valores espirituais e estéticos. Mas, por mais firme que seja nossa convicção, permanece o problema e êste não pode ser iludido pelo cinismo. O artista deve viver. Talvez o Sr. Dubuffet pense que êle deva viver de outros meios que não a pintura — cultivando a vinha, dirigindo um táxi ou ensinando em uma escola. Os poetas se acham reduzidos a tais compromissos; por que os pintores não seguiriam seu virtuoso exemplo? A resposta deve ser encontrada nos prêmios sedutores que brilham ao horizonte do pintor, mas não ao do poeta. Sem dúvida, o Sr. Dubuffet consegue viver bem de suas pinturas. Em outros têrmos, não nos podemos separar da civilização na qual vivemos. — Gauguin fêz uma experiência com êxito duvidoso — aliás, não há mais ilhas primitivas. Nossa tarefa consiste, portanto, em um compromisso necessário que se traduz em viver no mundo no qual nascemos, colocando sempre em questão, em nosso trabalho, êsse mundo. De outra maneira, servimo-nos de uma fraude, tomando os caminhos corrompidos da competição para derramar o veneno que, lenta mas seguramente, corroerá todo o sistema. Nenhuma honra é possível, nenhuma decência, nenhuma arte verdadeiramente grande, enquanto não estabelecermos uma sociedade onde a arte não seja mais um comércio, onde os artistas não mais sejam criadores de "mercadorias". △

(1) — Em carta pessoal de 23 de março de 1959, que recebeu na época considerável publicidade, o Sr. Dubuffet recusava meu convite para participar de uma exposição que oferecia um prêmio de dois milhões de liras ao quadro a ser escolhido pelo júri.

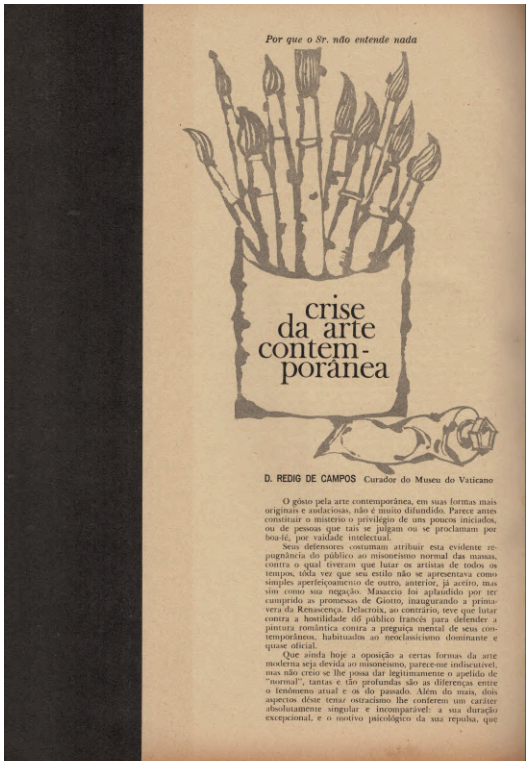
anexo IV | *senhor* 30: crise da arte contemporânea



Senhor [n.30]

Crise da arte contemporânea

D. Redig de Campos, ago. 1961, p. 60-62



Por que o Sr. não entende nada

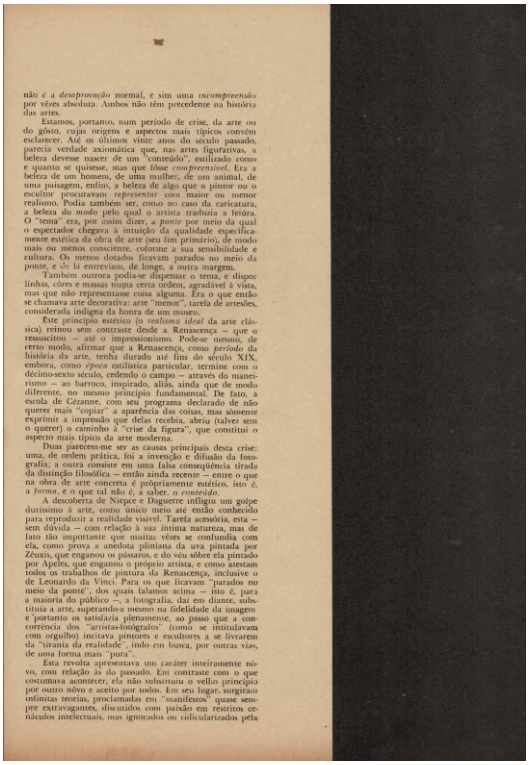
crise da arte contem-porânea

D. REDIG DE CAMPOS Curador do Museu do Vaticano

O gôsto pela arte contemporânea, em suas formas mais originais e audaciosas, não é muito difundido. Parece antes constituir o mistério o privilégio de uns poucos iniciados, ou de pessoas que tais se julgam ou se proclamam por boa-fé, por vaidade intelectual.

Seus defensores costumam atribuir esta evidente repugnância do público ao misoneísmo normal das massas, contra o qual tiveram que lutar os artistas de todos os tempos, tôda vez que seu estilo não se apresentava como simples aperfeiçoamento de outro, anterior, já aceito, mas sim como sua negação. Masaccio foi aplaudido por ter cumprido as promessas de Giotto, inaugurando a primavera da Renascença. Delacroix, ao contrário, teve que lutar contra a hostilidade do público francês para defender a pintura romântica contra a preguiça mental de seus contemporâneos, habituados ao neoclassicismo dominante e quase oficial.

Que ainda hoje a oposição a certas formas da arte moderna seja devida ao misoneísmo, parece-me indiscutível, mas não creio se lhe possa dar legitimamente o apelido de "normal", tantas e tão profundas são as diferenças entre o fenômeno atual e os do passado. Além do mais, dois aspectos dêste tenaz ostracismo lhe conferem um caráter absolutamente singular e incomparável: a sua duração excepcional, e o motivo psicológico da sua repulsa, que



não é a *desaprovação* normal, e sim uma *incompreensão* por vêzes absoluta. Ambos não têm precedente na história das artes.

Estamos, portanto, num período de crise, da arte ou do gôsto, cujas origens e aspectos mais típicos convém esclarecer. Até os últimos vinte anos do século passado, parecia verdade axiomática que, nas artes figurativas, a beleza devesse nascer de um "conteúdo", estilizado como e quanto se quisesse, mas que *fôsse compreensível*. Era a beleza de um homem, de uma mulher, de um animal, de uma paisagem, enfim, a beleza de algo que o pintor ou o escultor procuravam *representar* com maior ou menor realismo. Podia também ser, como no caso da caricatura, a beleza do *modo* pelo qual o artista traduzia a feiúra. O "tema" era, por assim dizer, a *ponte* por meio da qual o espectador chegava à intuição da qualidade especificamente estética da obra de arte (seu fim primário), de modo mais ou menos consciente, coforme a sua sensibilidade e cultura. Os menos dotados ficavam parados no meio da ponte, e de lá entreviam, de longe, a outra margem.

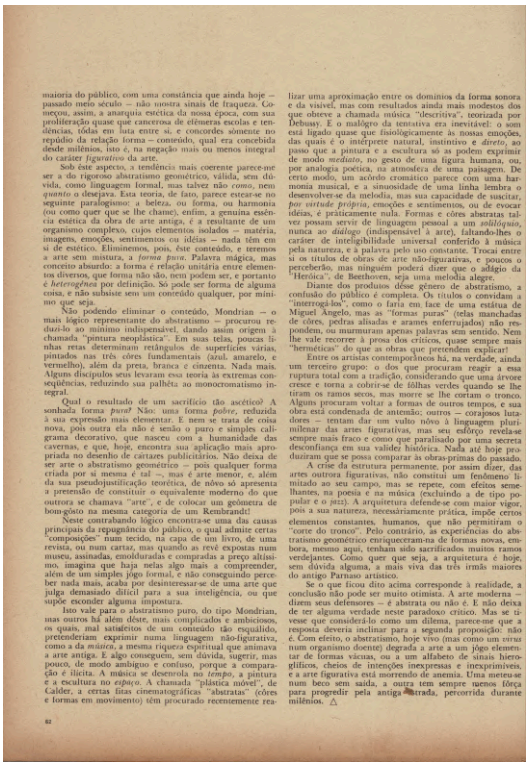
Também outrora podia-se dispensar o tema, e dispor linhas, côres e massas numa certa ordem, agradável à vista, mas que não representasse coisa alguma. Era o que então se chamava arte decorativa: arte "menor", tarefa de artesões, considerada indigna da honra de um museu.

Êste princípio estético (o *realismo ideal* da arte clássica) reinou sem contraste desde a Renascença — que o ressuscitou — até o impressionismo. Pode-se mesmo, de certo modo, afirmar que a Renascença, como *período* da história da arte, tenha durado até fins do século XIX, embora, como *época* estilística particular, termine com o décimo-sexto século, cedendo o campo — através do maneirismo — ao barroco, inspirado, aliás, ainda que de modo diferente, no mesmo princípio fundamental. De fato, a escola de Cézanne, com seu programa declarado de não querer mais "copiar" a aparência das coisas, mas somente exprimir a impressão que delas recebia, abriu (talvez sem o querer) o caminho à "crise da figura", que constitui o aspecto mais típico da arte moderna.

Duas parecem-me ser as causas principais desta crise: uma, de ordem prática, foi a invenção e difusão da fotografia; a outra consiste em uma falsa conseqüência tirada da distinção filosófica — então ainda recente — entre o que na obra de arte concreta é pròpriamente estético, isto é, a *forma*, e o que tal não é, a saber, o *conteúdo*.

A descoberta de Niepce e Daguerre infligiu um golpe duríssimo à arte, como único meio até então conhecido para reproduzir a realidade visível. Tarefa acessória, esta — sem dúvida — com relação à sua íntima natureza, mas de fato tão importante que muitas vêzes se confundia com ela, como prova a anedota pliniana da uva pintada por Zêuxis, que enganou os pássaros, e do véu sôbre ela pintado por Apeles, que enganou o próprio artista, e como atestam todos os trabalhos de pintura da Renascença, inclusive o de Leonardo da Vinci. Para os que ficavam "parados no meio da ponte", dos quais falamos acima — isto é, para a maioria do público —, a fotografia, daí em diante, substituía a arte, superando-a mesmo na fidelidade da imagem e portanto os satisfazia plenamente, ao passo que a concorrência dos "artistas-fotógrafos" (como se intitulavam com orgulho) incitava pintores e escultores a se livrarem da "tirania da realidade", indo em busca, por outras vias, de uma forma mais "pura".

Esta revolta apresentava um caráter inteiramente nôvo, com relação às do passado. Em contraste com o que costumava acontecer, ela não substituiu o velho princípio por outro nôvo e aceito por todos. Em seu lugar, surgiram infinitas teorias, proclamadas em "manifestos" quase sempre extravagantes, discutidos com paixão em restritos cenáculos intelectuais, mas ignorados ou ridicularizados pela



maioria do público, com uma constância que ainda hoje — passado meio século — não mostra sinais de fraqueza. Começou, assim, a anarquia estética da nossa época, com sua proliferação quase que cancerosa de efêmeras escolas e tendências, tôdas em luta entre si, e concordes sòmente no repúdio da relação forma — conteúdo, qual era concebida desde milênios, isto é, na negação mais ou menos integral do caráter *figurativo* da arte.

Sob êste aspecto, a tendência mais coerente parece-me ser a do rigoroso abstratismo geométrico, válida, sem dúvida, como linguagem formal, mas talvez não *como*, nem *quanto* o desejava. Esta teoria, de fato, parece estear-se no seguinte paralogismo: a beleza, ou forma, ou harmonia (ou como quer que se lhe chame), enfim, a genuína essência estética da obra de arte antiga, é a resultante de um organismo complexo, cujos elementos isolados — matéria, imagens, emoções, sentimentos ou idéias — nada têm em si de estético. Eliminemos, pois, êste conteúdo, e teremos a arte sem mistura, a *forma pura*. Palavra mágica, mas conceito absurdo: a forma é relação unitária entre elementos diversos, que forma não são, nem podem ser, e portanto é *heterogênea* por definição. Só pode ser forma de alguma coisa, e não subsiste sem um conteúdo qualquer, por mínimo que seja.

Não podendo eliminar o conteúdo, Mondrian — o mais lógico representante do abstratismo — procurou reduzi-lo ao mínimo indispensável, dando assim origem à chamada "pintura neoplástica". Em suas telas, poucas linhas retas determinam retângulos de superfícies várias, pintados nas três côres fundamentais (azul, amarelo, e vermelho), além da preta, branca e cinzenta. Nada mais. Alguns discípulos seus levaram essa teoria às extremas conseqüências, reduzindo sua palhêta ao monocromatismo integral.

Qual o resultado de um sacrifício tão ascético? A sonhada forma *pura*? Não: uma forma *pobre*, reduzida à sua expressão mais elementar. E nem se trata de coisa nova, pois outra ela não é senão o puro e simples caligrama decorativo, que nasceu com a humanidade das cavernas, e que, hoje, encontra sua aplicação mais apropriada no desenho de cartazes publicitários. Não deixa de ser arte o abstratismo geométrico — pois qualquer forma criada por si mesma é tal —, mas é arte menor, e, além da sua pseudojustificação teorética, de nôvo só apresenta a pretensão de constituir o equivalente moderno do que outrora se chamava "arte", e de colocar um geômetra de bom-gôsto na mesma categoria de um Rembrandt!

Neste contrabando lógico encontra-se uma das causas principais da repugnância do público, o qual admite certas "composições" num tecido, na capa de um livro, de uma revista, ou num cartaz, mas quando as revê expostas num museu, assinadas, emolduradas e compradas a preço altíssimo, imagina que haja nelas algo mais a compreender, além de um simples jôgo formal, e não conseguindo perceber nada mais, acaba por desinteressar-se de uma arte que julga demasiado difícil para a sua inteligência, ou que supõe esconder alguma impostura.

Isto vale para o abstratismo puro, do tipo Mondrian, mas outros há além dêste, mais complicados e ambiciosos, os quais, mal satisfeitos de um conteúdo tão esquálido, pretenderam exprimir numa linguagem não-figurativa, como a da *música*, a mesma riqueza espiritual que animava a arte antiga. E algo conseguem, sem dúvida, sugerir, mas pouco, de modo ambíguo e confuso, porque a comparação é ilícita. A música se desenrola no *tempo*, a pintura e a escultura no *espaço*. A chamada "plástica móvel", de Calder, a certas fitas cinematográficas "abstratas" (côres e formas em movimento) têm procurado recentemente realizar uma aproximação entre os domínios da forma sonora e da visível, mas com resultados ainda mais modestos dos que obteve a chamada música "descritiva", teorizada por Debussy. E o malôgro da tentativa era inevitável: o som está ligado quase que fisiològicamente às nossas emoções, das quais é o intérprete natural, instintivo e *direto*, ao passo que a pintura e a escultura só as podem exprimir de modo *mediato*, no gesto de uma figura humana, ou, por analogia poética, na atmosfera de uma paisagem. De certo modo, um acôrdo cromático parece com uma harmonia musical, e a sinuosidade de uma linha lembra o desenvolver-se da melodia, mas sua capacidade de suscitar, *por virtude própria*, emoções e sentimentos, ou de evocar idéias, é pràticamente nula. Formas e côres abstratas talvez possam servir de linguagem pessoal a um *soliloquio*, nunca ao *diálogo* (indispensável à arte), faltando-lhes o caráter de inteligibilidade universal conferido à música pela natureza, e a palavra pelo uso constante. Trocai entre si os títulos de obras de arte não-figurativas, e poucos o perceberão, mas ninguém poderá dizer que o adágio da "Heróica", de Beethoven, seja uma melodia alegre.

Diante dos produtos dêsse gênero de abstratismo, a confusão do público é completa. Os títulos o convidam a "interrogá-los", como o faria em face de uma estátua de Miguel Ângelo, mas as "formas puras" (telas manchadas de côres, pedras ajisadas e arames enferrujados) não respondem, ou murmuram apenas palavras sem sentido. Nem lhe vale recorrer à prosa dos críticos, quase sempre mais "herméticas" do que as obras que pretendem explicar!

Entre os artistas contemporâneos há, na verdade, ainda um terceiro grupo: o dos que procuram reagir a essa ruptura total com a tradição, considerando que uma árvore cresce e torna a cobrir-se de fôlhas verdes quando se lhe tiram os ramos secos, mas morre se lhe cortam o tronco. Alguns procuram voltar a formas de outros tempos, e sua obra está condenada de antemão; outros — corajosos lutadores — tentam dar um vulto nôvo à linguagem plurimilenar das artes figurativas, mas seu esfôrço revela-se sempre mais fraco e como que paralisado por uma secreta desconfiança em sua validez histórica. Nada até hoje produziram que se possa comparar às obras-primas do passado.

A crise da estrutura permanente, por assim dizer, das artes outrora figurativas, não constitui um fenômeno limitado ao seu campo, mas se repete, com efeitos semelhantes, na poesia e na música (excluindo a de tipo popular e o jazz). A arquitetura defende-se com maior vigor, pois a sua natureza, necessàriamente prática, impõe certos elementos constantes, humanos, que não permitiram o "corte do tronco". Pelo contrário, as experiências do abstratismo geométrico enriqueceram-na de formas nôvas, embora, mesmo aqui, tenham sido sacrificados muitos ramos verdejantes. Como quer que seja, a arquitetura é hoje, sem dúvida alguma, a mais viva das três irmãs maiores do antigo Parnaso artístico.

Se o que ficou dito acima corresponde à realidade, a conclusão não pode ser muito otimista. A arte moderna — dizem seus defensores — é abstrata ou não é. E não deixa de ter alguma verdade neste paradoxo crítico. Mas se tivesse que considerá-lo como um dilema, parece-me que a resposta deveria inclinar para a segunda proposição: não é. Com efeito, o abstratismo, hoje vivo (mas como um enfermo num organismo doente) degrada a arte a um jôgo elementar de formas vácuas, ou a um alfabeto de sinais hieroglíficos, cheios de intenções inexpressas e inexprimíveis, e a arte figurativa está morrendo de anemia. Uma meteu-se num beco sem saída, a outra tem sempre menos fôrça para progredir pela antiga estrada, percorrida durante milênios. △

anexo V | *senhor* 41: morte cultural da arte

Senhor [n.41]
Morte cultural da arte
Ferreira Gullar, jul. 1962, p. 20-23

Poderia falar da função da côr na pintura moderna e das pesquisas de vanguarda que a levaram a abandonar o pigmento para utilizar a projeção luminosa. Poderia, de igual maneira, falar da transformação da figura pintada em forma geométrica e do signo representativo em signo presentativo. Poderia, enfim, falar da evolução do quadro e da escultura para uma nova condição expressiva a que dei o nome de "não-objeto". Mas isso manteria o nosso diálogo num plano excessivamente técnico e, ao mesmo tempo, carente de uma perspectiva capaz de emprestar àqueles problemas a verdadeira significação cultural e social.

No II Congresso Brasileiro de Críticos de Arte, realizado em dezembro do ano passado, em São Paulo, denunciei a crítica de arte brasileira como "bela crítica", pelo fato de que ela se compraz em examinar as obras de arte num plano meramente ideal, negando ou aceitando as proposições de vanguarda sem perguntar pelas causas e os condicionamentos culturais e históricos dessas proposições. Acusei essa crítica de temer a análise dos princípios em que se funda, estèticamente, a arte contemporânea, temendo talvez que a conseqüência dessa análise seja a condenação do tipo de crítica omissa que se faz hoje e a declaração de guerra aberta entre os críticos e os interêsses de tôda ordem que se alimentam, do estado atual das artes.

PINTURA, POVO E CRÍTICA

A incapacidade da pintura contemporânea para atingir as massas é um fato inconcestável. Mas não seria êsse um argumento suficiente para negá-la, desde que fôsse possível, através de juízos objetivos, determinar o valor das obras. Sucede, porém, que, se até certa altura da evolução da arte contemporânea, ainda pode a crítica formular juízos mais ou menos precisos; o mesmo não acontece atualmente, quando a arte extravasou dos quadros estabelecidos pela crítica adotando uma linguagem cifrada onde nenhum juízo objetivo se mantém, nem no que se refere ao possível significado das obras nem no que diz respeito às qualidades artesanais. Enfim, não há nenhum modo de demonstrar, hoje, na vasta maioria dos quadros expostos nas grandes mostras internacionais, se determinada obra é boa ou má, se é fruto de mestria artesanal, de mera habilidade ou do simples acaso. Tudo se restringe ao gôsto pessoal do crítico, à maior ou menor identificação subjetiva com o obscuro emaranhado de formas e côres, ritmos e texturas, que a obra apresenta. Se o crítico procura, então, justificar a sua preferência, cai inevitàvelmente num verbalismo, ou numa gíria terminológica, tão confusos quanto o próprio quadro a que se referem.

O que significa isto? Significa que a obra de arte, que já falava a uma minoria bastante restrita de iniciados não fala mais nem a essa minoria, tornando-se, quando muito, uma questão pessoal entre o artista e êle mesmo. Antigamente ainda era sinal de ignorância uma pessoa perguntar o que significava um quadro. Hoje é a própria crítica, quando honesta, quem faz essa pergunta. Mas a crítica apenas? Não: o próprio artista se põe diante de sua obra como diante de uma esfinge.

De fato, o problema da significação da obra de arte se colocou desde o momento que a pintura deixou de representar objetos reconhecíveis, com o cubismo. Apollinaire, que era um homem inteligente, identificou logo essa pintura com a música, a fim de lhe dar um suporte nôvo, capaz de substituir a relação pintura-natureza que se tinha rompido. A outra ala do cubismo, que se interessava menos pela côr do que pelas estruturas, foi identificada com a intuição platônica das formas arquetípicas: uma vontade de ordem fundamental que se afastava da profusão orgânica da natureza para encontrar uma dimensão ideal de harmonia.

A VONTADE DE ORDEM

Nessa primeira etapa da pintura abstrata, uma *vontade de ordem* substituiu a referência ao mundo objetivo e se tornou o fator normativo da criação e da crítica.

Rauschenberg. "Cora-cato Pat". (Galeria Castelli, N. York)

É verdade que, já então, no próprio cubismo e, em seguida, no movimento DADA, os valôres artesanais foram subvertidos pelo uso de retalhos de jornal que eram presos nos quadros, pedaços de pano, pregos e areia. Mas tudo isso obedecia ainda a uma intenção construtiva: era apenas uma arma contra a técnica acadêmica da representação pictórica. Mesmo Kurt Schwitters, que levaria mais longe a técnica da colagem, não abdica da vontade de impor uma ordem humana ao caos dos resíduos que juntava na rua para fazer seus quadros. Mondrian levou ainda mais adiante a vontade de abstração manifestada pelo cubismo, eliminando de seus quadros qualquer alusão à natureza, mesmo através de uma alusão aos processos pictóricos anteriores. Adota a côr pura e a construção geométrica rigorosa. Diante de um quadro de Mondrian já a crítica indagava pela significação que tinha aquilo, e o próprio Mondrian o justificava, não tanto como obra em si, mas como um processo crítico de "destruição" da pintura individualista para se encontrar, enfim, a linguagem coletiva que seria, nada mais nada menos, que a própria vida vivida em têrmos de arte. De qualquer modo, o propósito construtivo do pintor estava evidente; a rela-

Ferreira Gullar

MORTE CULTURAL DA ARTE

Em vários capítulos

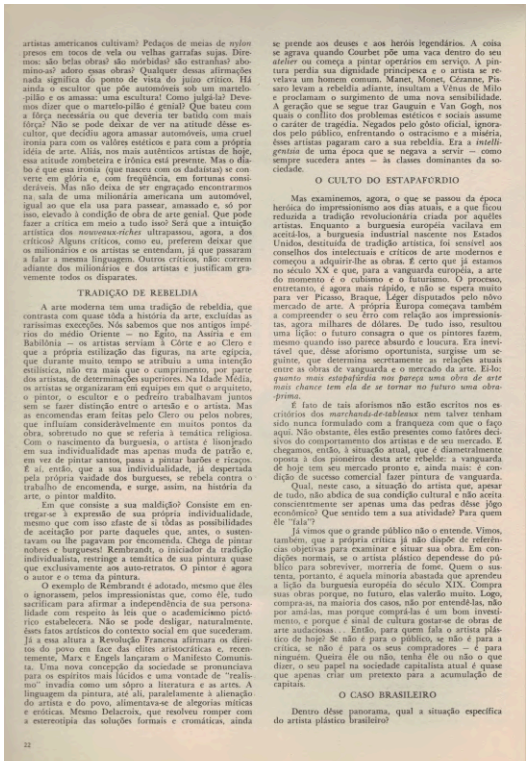
ção intencional de retângulos de côr e espaços vazios revelava uma aguda sensibilidade para o equilíbrio e o ritmo visual; a técnica pictórica era limpa, honesta, exemplar. Todos êsses elementos eram pontos de referência para a análise crítica.

PARTIR DO NADA

Mas, como estamos longe de Mondrian! Hoje, a grande maioria dos quadros expostos nas galerias, nos museus, nas mostras internacionais, indica, pelo contrário, a intenção deliberada de abandonar qualquer noção de ordem, de construção, de estrutura. Os pintores pretendem pintar o caos. Se não o conseguem, é porque esbarram em certos condicionamentos psicofisiológicos que reduzem o seu afã de liberdade à repetição de traços estereotipados. Grande parte da pintura que hoje se faz é — no melhor dos casos — o fruto de uma desesperada tentativa do artista de alcançar o absurdo, de "partir do nada" — como disse Mathieu.

Deixando de lado o fato de que tal propósito é absurdo em si mesmo, acresce que êle nada tem que ver com o espírito da pintura e com seus instrumentos, de modo que, mesmo êsse alardeado desejo resulta trancado dentro do próprio artista, já que não é a pintura o veículo para sua expressão. Além do mais, a primeira tentativa para alcançar êsse objetivo já seria suficiente para demonstrar ao pintor que se trata de um propósito vão, irrealizável. Por que, então, continuar? Mathieu é um bom exemplo. A sua produção anual de quadros pode chegar a milhares. Todos parecidos. Sob o pretexto de alcançar o nada, êle pinta sem parar, e vende essas frustradas tentativas por milhares de dólares...

Outros são menos velozes e menos espetaculares. Reúnem pedaços de pano, papel, cêra, cimento, que amontoam nas telas. Imitam tecidos cancerosos, vulvas, cartilagens. Fazem-no — afirmam êles — sem o propósito de imitação — o que não altera nada: a semelhança que encontramos é suficiente para revelar, pelo menos, a intenção inconsciente de se referir a tais coisas. Mas não pode a crítica julgar essas obras pelo grau de parecença que apresentem com os tecidos humanos ou texturas rochosas. Por que valôres, então, deve julgar? E como julgar as esculturas da "estética do lixo" que os joven-



artistas americanos cultivam? Pedaços de meias de *nylon* presos em tocos de vela ou velhas garrafas sujas. Dirmos: são belas obras? são admiradas? são estudadas? abomino-as? adoro essas obras? Qualquer dessas afirmações nada significa do ponto de vista do juízo crítico. Há ainda o escultor que põe automóveis sob um martelo-pilão e os amassa: uma escultura! Como julgá-la? Devemos dizer que o martelo-pilão é genial? Que bateu com a fôrça necessária ou que deveria ter batido com mais fôrça? Não se pode deixar de ver na atitude dêsse *cultor*, que decidiu agora amassar automóveis, uma cruel ironia para com os valôres estéticos e para com a própria idéia de arte. Aliás, nos mais autênticos artistas de hoje, essa atitude zombeteira e irônica está presente. Mas o diabo é que essa ironia (que nasceu com os dadaístas) se converte em glória e, com freqüência, em fortunas consideráveis. Mas não deixa de ser engraçado encontrarmos na sala de uma milionária americana um automóvel, igual ao que ela usa para passear, amassado e, só por isso, elevado à condição de obra de arte genial. Que pode fazer a crítica em meio a tudo isso? Será que a intuição artística dos *nouveaux-riches* ultrapassa, agora, a dos críticos? Alguns críticos, como eu, preferem deixar que os milionários e os artistas se entendam, já que passaram a falar a mesma linguagem. Outros críticos, não: correm adiante dos milionários e dos artistas e justificam gravemente todos os disparates.

TRADIÇÃO DE REBELDIA

A arte moderna tem uma tradição de rebeldia, que contrasta com quase tôda a história da arte, excluídas as raríssimas exceções. Nós sabemos que nos antigos impérios do médio Oriente — no Egito, na Assíria e em Babilônia — os artistas serviam à Côrte e ao Clero e que a própria estilização das figuras, na arte egípcia, que durante muito tempo se atribuiu a uma intenção enigmática, não era mais que o cumprimento, por parte dos artistas, de determinações superiores. Na Idade Média, os artistas se organizaram em equipes em que o arquiteto, o pintor, o escultor e o pedreiro trabalhavam juntos sem se fazer distinção entre o artesão e o artista. Mas as encomendas eram feitas pelo Clero ou pelos nobres, que influíam consideràvelmente em muitos pontos da obra, sobretudo no que se referia à temática religiosa. Com o nascimento da burguesia, o artista é locupletado em sua individualidade mas apenas muda de patrão e, em vez de pintar santos, passa a pintar barões e ricaços. E aí, então, que a sua individualidade, já desprezada pela própria vaidade dos burgueses, se rebela contra o trabalho de encomenda, e surge, assim, na história da arte, o pintor maldito.

Em que consiste a sua maldição? Consiste em entregar-se à expressão de sua própria individualidade, mesmo que com isso afaste de si tôdas as possibilidades de aceitação por parte daqueles que, antes, o sustentavam ou lhe pagavam por encomenda. Chega de pintar nobres e burgueses! Rembrandt, o iniciador da tradição individualista, restringe a temática de sua pintura quase que exclusivamente aos auto-retratos. O pintor é agora o autor e o tema da pintura.

O exemplo de Rembrandt é adotado, mesmo que êles o ignorassem, pelos impressionistas que, como êle, tudo sacrificam para afirmar a independência de sua personalidade com respeito às leis que o academicismo pictórico estabelecera. Não se pode desligar, naturalmente, êsses fatos artísticos do contexto social em que sucederam. Já a essa altura a Revolução Francesa afirmara os direitos do povo em face das elites aristocráticas e, recentemente, Marx e Engels lançaram o Manifesto Comunista. Uma nova concepção da sociedade se pronunciava para os espíritos mais lúcidos e uma vontade de "realismo" invadia como um sôpro a literatura e as artes. A linguagem da pintura, até ali, paralelamente à alienação do artista e do povo, alimentava-se de alegorias míticas e eróticas. Mesmo Delacroix, que resolveu romper com a estereotipia das soluções formais e cromáticas, ainda se prende aos deuses e aos heróis legendários. A coisa se agrava quando Courbet põe uma vaca dentro do *atelier* ou começa a pintar operários em serviço. A pintura perdia sua dignidade principesca e o artista se revelava um homem comum. Manet, Monet, Cézanne, Pissaro levam a rebeldia adiante, insultam a Vênus de Milo e proclamam o surgimento de uma nova sensibilidade. A geração que se segue (van Gogh, Gauguin e Van Gogh, nos quais o conflito dos problemas estéticos e sociais assume o caráter de tragédia. Negados pelo gôsto oficial, ignorados pelo público, enfrentando o ostracismo e a miséria, êsses artistas pagaram caro a sua rebeldia. Era a *intelligentsia* de uma época que se negava a servir — como sempre sucedera antes — às classes dominantes da sociedade.

O CULTO DO ESTAPAFÚRDIO

Mas examinemos, agora, o que se passou da época heróica do impressionismo aos dias atuais, e a que ficou reduzida a tradição revolucionária criada por aquêles artistas. Enquanto a burguesia européia vacilava em aceitá-los, a burguesia industrial nascente nos Estados Unidos, desistuída de tradição artística, foi sensível aos conselhos dos intelectuais e críticos de arte modernos e começou a adquirir-lhe as obras. É certo que já estamos no século XX e que, para a vanguarda européia, a arte do momento é o cubismo e o futurismo. O processo, entretanto, é agora mais rápido, e não se espera muito para ver Picasso, Braque, Léger disputados pelo nôvo mercado de arte. A própria Europa começava também a compreender o seu êrro com relação aos impressionistas, agora milhares de dólares. De tudo isso, resultou uma lição: o futuro consagra o que os pintores fazem, mesmo quando isso parece absurdo e loucura. Era inevitável que, dêsse aforismo oportunista, surgisse um seguinte, que determina secretamente as relações atuais entre as obras de vanguarda e o mercado da arte. Ei-lo: *quanto mais estapafúrdia nos pareça uma obra de arte mais chance tem ela de se tornar no futuro uma obra-prima.*

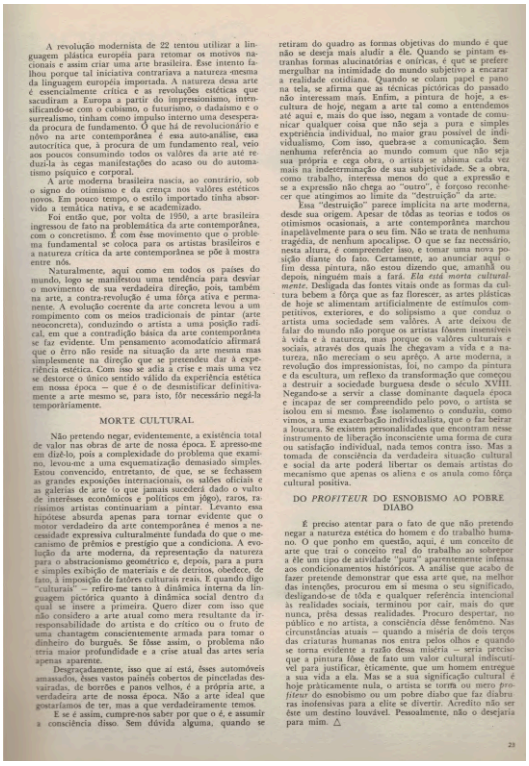
É fato de tais aforismos não estão escritos nos *critérios dos marchand-de-tableaux* nem talvez tenham sido nunca formulado com a franqueza com que o faço aqui. Não obstante, êles estão presentes como fatôres decisivos do comportamento dos artistas e de seu mercado. E chegamos, então, à situação atual, que é diametralmente oposta à dos pioneiros desta arte rebelde: a vanguarda de hoje tem seu mercado pronto e, ainda mais: é condição de sucesso comercial fazer pintura de vanguarda.

Qual, neste caso, a situação do artista que, apesar de tudo, não abdica de sua condição cultural e não aceita conscientemente ser apenas uma das pedras dêsse jôgo econômico? Que sentido tem a sua atividade? Para quem êle "fala"?

Já vimos que o grande público não o entende. Vimos, também, que a própria crítica já não dispõe de referências objetivas para examinar e situar sua obra. Em condições normais, se o artista plástico dependesse do público para sobreviver, morreria de fome. Quem o sustenta, portanto, é aquela minoria abastada que aprendeu a lição da burguesia européia do século XIX. Compra suas obras porque, no futuro, elas valerão muito. Logo, compra-as, na maioria dos casos, não por entendê-las, não por amá-las, mas porque compra-las é um bom investimento, e porque é sinal de cultura gostar-se de obras de arte audaciosas... Então, para quem fala o artista plástico de hoje? Se não é para o público, se não é para a crítica, se não é para os seus compradores — é para ninguém. Queira êle ou não, tenha êle ou não o que dizer, o seu papel na sociedade capitalista atual é quase que apenas criar um pretexto para a acumulação de capitais.

O CASO BRASILEIRO

Dentro dêse panorama, qual a situação específica do artista plástico brasileiro?



A revolução modernista de 22 tentou utilizar a linguagem plástica européia para retomar os motivos nacionais e assim criar uma arte brasileira. Êsse instento falhou porque tal iniciativa contrariava a natureza mesma da linguagem européia importada. A natureza dessa arte é essencialmente crítica e as revoluções estéticas que sacudiram a Europa a partir do impressionismo, intensificando-se com o cubismo, o futurismo, o dadaísmo e o surrealismo, tinham como impulso interno uma desesperada procura de fundamento. O que há de revolucionário e nôvo na arte contemporânea é essa auto-análise, essa autocrítica que, à procura de um fundamento real, veio aos poucos consumindo todos os valôres da arte até reduzi-la às cegas manifestações do acaso ou do automatismo psíquico e corporal.

A arte moderna brasileira nascia, ao contrário, sob o signo do otimismo e da crença nos valôres estéticos novos. Em pouco tempo, o estilo importado tinha absorvido a temática nativa, e se academizado.

Foi então que, por volta de 1950, a arte brasileira ingressou de fato na problemática da arte contemporânea, com o concretismo. É com êsse movimento que o problema fundamental se coloca para os artistas brasileiros e a natureza crítica da arte contemporânea se põe à mostra entre nós.

Naturalmente, aqui como em todos os países do mundo, logo se manifestou uma tendência para desviar o movimento de sua verdadeira direção, pois, também na arte, a contra-revolução é uma fôrça ativa e permanente. A evolução coerente da arte concreta levou a um rompimento com os meios tradicionais de pintar (arte neoconcreta), conduzindo o artista a uma posição radical, em que a contradição básica da arte contemporânea se faz evidente. Um pensamento acomodatício afirmará que o êrro não reside na situação da arte mesma mas simplesmente na direção que se pretendeu dar à experiência estética. Com isso se adia a crise e mais uma vez se destorce o único sentido válido da experiência estética em nossa época — que é o de desmistificar definitivamente a arte mesmo se, para isto, fôr necessário negá-la temporàriamente.

MORTE CULTURAL

Não pretendo negar, evidentemente, a existência total de valor nas obras de arte de nossa época. É apresso-me em dizê-lo, pois a complexidade do problema que examino, levou-me a uma esquematização demasiado simples. Estou convencido, entretanto, de que, se se fechassem as grandes exposições internacionais, os salões oficiais e as galerias de arte (o que jamais sucederá dado o vulto de interêsses econômicos e políticos em jôgo), raros, raríssimos artistas continuariam a pintar. Levanto essa hipótese absurda apenas para tornar evidente que o maior verdadeiro da arte contemporânea é menos a necessidade expressiva culturalmente fundada do que o mecanismo de prêmios e prestígio que a condiciona. A evolução da arte moderna, da representação da natureza para o abstracionismo geométrico e, depois, para a pura e simples exibição de materiais e de detritos, obedece, de fato, à imposição de fatôres culturais reais. E quando digo "culturais" — refiro-me tanto à dinâmica interna da linguagem pictórica quanto à dinâmica social dentro da qual se insere a primeira. Quero dizer com isso que não considero a arte atual como mera resultante da irresponsabilidade do artista e do crítico ou o fruto de uma chantagem conscientemente armada para tomar o dinheiro do burguês. Se fôsse assim, o problema não teria maior profundidade e a crise atual das artes seria apenas aparente.

Desgraçadamente, isso que aí está, êsses automóveis amassados, êsses vastos painéis cobertos de pincheladas desvairadas, de borrões e panos velhos, é a própria arte, a verdadeira arte de nossa época. Não a arte ideal que gostaríamos de ter, mas a que verdadeiramente temos.

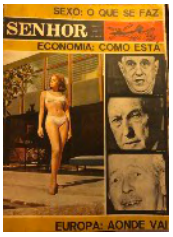
E se é assim, cumpre-nos saber por que o é, e assumir a consciência disso. Sem dúvida alguma, quando se retiram do quadro as formas objetivas do mundo e que não se deseja mais aludir a êle. Quando se pintam estranhas formas alucinatórias e oníricas, é que se prefere mergulhar na intimidade do mundo subjetivo a encarar a realidade cotidiana. Quando se colam papel e pano na tela, se afirma que as técnicas pictóricas do passado não interessam mais. Enfim, a pintura de hoje, a escultura de hoje, negam a arte tal como a entendemos até aqui e, mais do que isso, negam a vontade de comunicar qualquer coisa que não seja a pura e simples experiência individual, no maior grau possível de individualismo. Com isso, quebra-se a comunicação. Sem nenhuma referência ao mundo comum que não seja sua pátoria e cega obra, o artista se abisma cada vez mais na indeterminação de sua subjetividade. Se a obra, como trabalho, interessa menos do que a expressão e se a expressão não chega ao "outro", é forçoso reconhecer que atingimos ao limite da "destruição" da arte.

Essa "destruição" parece implícita na arte moderna, desde sua origem. Apesar de tôdas as teorias e todos os otimismos ocasionais, a arte contemporânea marchou inapelàvelmente para o seu fim. Não se trata de nenhuma tragédia, de nenhum apocalipse. O que se faz necessário, nesta altura, é compreender isso, e tomar uma nova posição diante do fato. Certamente, ao anunciar aqui o fim dessa pintura, não estou dizendo que, amanhã ou depois, ninguém mais a fará. *Ela está morta culturalmente.* Desligada das fontes vitais onde as formas da cultura bebem a fôrça que as faz florescer, as artes plásticas de hoje se alimentam artificialmente de estímulos competitivos, exteriores, e do solipsismo a que conduz o artista uma sociedade sem valôres. A arte deixou de falar do mundo não porque os artistas fôssem insensíveis à vida e à natureza, mas porque os valôres culturais e sociais, através dos quais lhe chegavam a vida e a natureza, não mereciam o seu apêço. A arte moderna, a revolução dos impressionistas, foi, no campo da pintura e da escultura, um reflexo da transformação que começou a destruir a sociedade burguesa desde o século XVIII. Negando-se a servir a classe dominante daquela época e incapaz de ser compreendido pelo povo, o artista se isolou em si mesmo. Êsse isolamento o conduziu, como vimos, a uma exacerbação individualista, que o faz beirar a loucura. Se existem personalidades que encontram nesse instrumento de liberação inconsciente uma forma de cura ou satisfação individual, nada temos contra isso. Mas a tomada de consciência da verdadeira situação cultural e social da arte poderá libertar os demais artistas do mecanismo que apenas os alienа e os anula como fôrça cultural positiva.

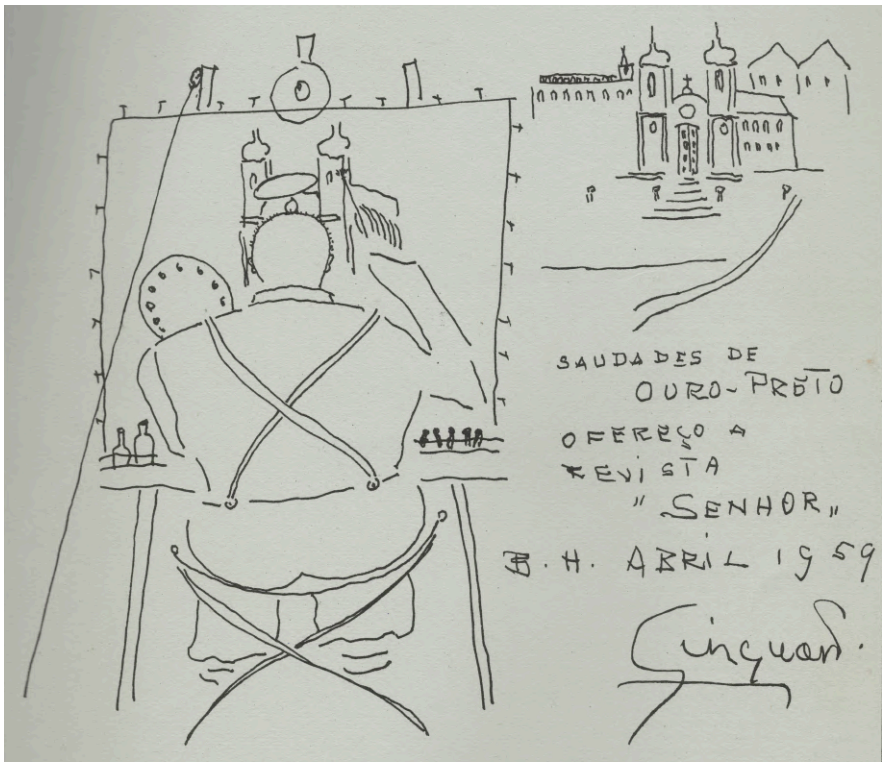
DO *PROFITEUR* DO ESNOBISMO AO POBRE DIABO

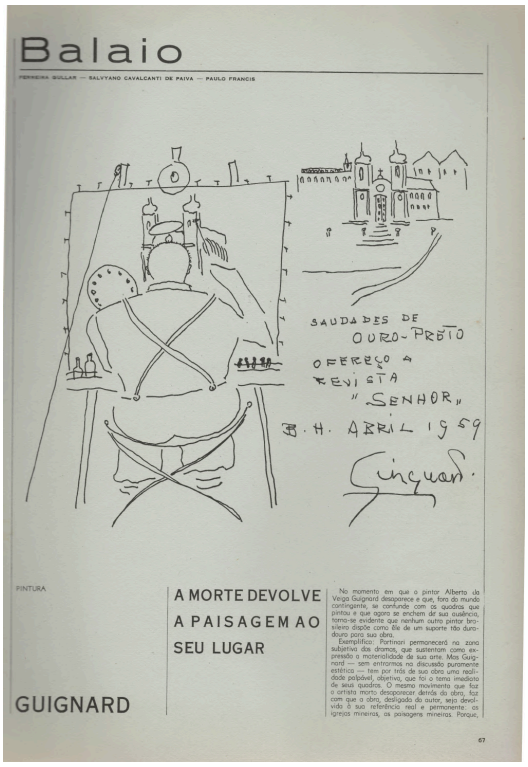
É preciso atentar para o fato de que não pretendo negar a natureza estética do homem e do trabalho humano. O que ponho em questão, aqui, é um conceito de arte que traí o conceito real do trabalho ao sobrepor a êle um tipo de atividade "pura" aparentemente infensa aos condicionamentos históricos. A análise que acabo de fazer pretende demonstrar que essa arte que, na melhor das intenções, procurou em si mesma o seu significado, desligando-se de tôda e qualquer referência intencional às realidades sociais, terminou por cair, mais do que nunca, prêsa dessas realidades. Procuro despertar, no público e no artista, a consciência dêsse fenômeno. Nas circunstâncias atuais — quando a miséria de dois terços das criaturas humanas nos entra pelos olhos e quando se torna evidente a razão dessa miséria — seria preciso que a pintura fôsse de fato um valor cultural indiscutível para justificar, èticamente, que um homem entregue a sua vida a ela. Mas se a sua significação cultural é hoje pràticamente nula, o artista se torna ou um mero *profiteur* do esnobismo ou um pobre diabo que faz diabruras inofensivas para a elite se divertir. Acredito não ser êste um destino louvável. Pessoalmente, não o desejaria para mim. △

anexo VI | *senhor* 42: guignard na *balaio*



Senhor [n.42]
A morte devolve a paisagem ao seu lugar/
Di Cavalcanti
Ferreira Gullar, ago. 1962, p. 67-68




Balaio

FERREIRA GULLAR — SALVYANO CAVALCANTI DE PAIVA — PAULO FRANCIS

SAUDADES DE
OURO-PRÊTO
OFERÇO A
REVISTA
"SENHOR"
B.H. ABRIL 1959
Guignard.

PINTURA

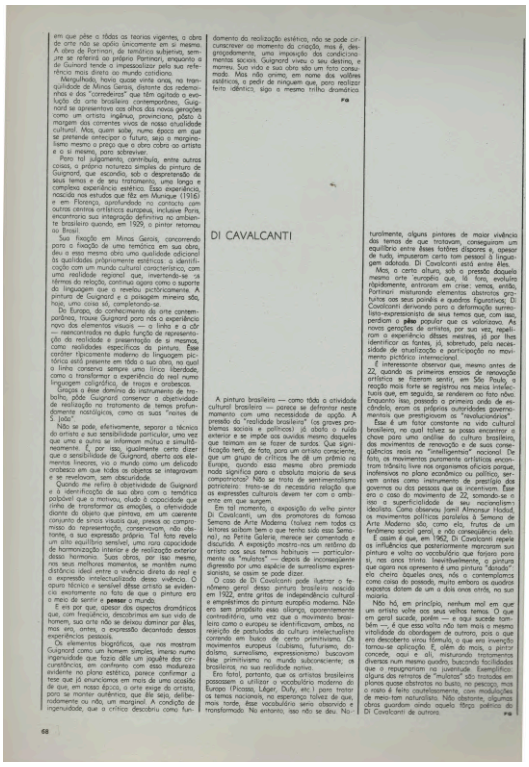
A MORTE DEVOLVE A PAISAGEM AO SEU LUGAR

GUIGNARD

No momento em que o pintor Alberto da Veiga Guignard desaparece e que, fora do mundo contingente, se confunde com as quadras que pintou e que agora se enchem de sua eusânica, torna-se evidente que nenhum outro pintor brasileiro dispõe como Ele de um suporte tão duradouro para sua obra.

Exemplifico: Portinari permanecerá no zona subjetiva das dramas, que sustentam como expressão a materialidade da sua arte. Mas Guignard — sem entramos na discussão puramente estética — tem por trás de sua obra uma realidade palpável, observa, que foi o tema imediato de seus quadros. O mesmo movimento que faz o artista morto desaparecer dentro da obra, faz com que a obra, desligada do autor, seja devolvida à sua referência real e permanente: as igrejas mineiras, as paisagens mineiras. Porque,

67


em que pese a tôdas as teorias vigentes, a obra de arte não se opõe àquilo que é mesmo. A obra de Portinari, de temática subjetiva, sempre se referiu ao próprio Portinari, enquanto a de Guignard tende a impossibilitar pela sua referência mais direta ao mundo cotidiano.

Mergulhado, havia quase vinte anos, na tranqüilidade de Minas Gerais, distante das redemoinhos e das "correntes" que têm agitado a evolução da arte brasileira contemporânea, Guignard se apresentava aos olhos das novas gerações como um artista ingênuo, provinciano, pôsto à margem das correntes vivas de nossa atualidade cultural. Mas, quem sabe, numa época em que se pretende antecipar o futuro, seja o marginalismo mesmo o preço que a obra cobra ao artista e a si mesma, para sobreviver.

Para tal julgamento, contribuía, entre outras coisas, o próprio naturezo simples da pintura de Guignard, que escandia, sob o despretensão de seus temas e de seu tratamento, uma longa e completa experiência estética. Essa experiência, nascida nos estudos que fêz em Munique (1916) e em Florença, aprofundada no contacto com outros centros artísticos europeus, inclusive Paris, encontrara sua integração definitiva no ambiente brasileiro quando, em 1929, o pintor retornou ao Brasil.

Sua fixação em Minas Gerais, concorrendo para a fixação de uma temática em sua obra, deu a essa mesma obra uma qualidade adicional às qualidades propriamente estéticas: a identificação com um mundo cultural característico, com uma realidade regional que, invertendo-se os têrmos da relação, continua agora como o suporte da linguagem que o revelou pictòricamente. A pintura de Guignard e a paisagem mineira são, hoje, uma coisa só, completando-se.

De Europa, do conhecimento da arte contemporânea, trouxe Guignard para nós a experiência novo dos elementos visuais — a linha e a côr — reencontrados na duplo função de representação da realidade e presentação de si mesmos, como realidades específicas da pintura. Êsse caráter típicamente moderno da linguagem pictórica está presente em tôda a sua obra, na qual a linha conservou sempre uma fôrça liberdade, como a transformar a experiência do real numa linguagem caligráfica, de traços e arabescos.

Graças a êsse domínio do instrumento de trabalho, pôde Guignard conservar a objetividade de realização no tratamento de temas profundamente nostálgicos, como as suas "ruínas de S. João".

Não se pode, efetivamente, separar o técnico do artista e sua sensibilidade particular, uma vez que uma e outra se informam mútua e simultâneamente. É, por isso, igualmente certo dizer que a sensibilidade de Guignard, aberta aos elementos líricos, via o mundo como um delicado arabesco em que todos os objetos se integravam e se revelavam, sem obscuridade.

Quando me refiro à objetividade de Guignard, é à identificação de sua obra com o temática palpável que o motivou, àquilo à capacidade que tinha de transformar as emoções, a afetividade diante do objeto que pintava, em um coerente conjunto de sinais visuais que, presos ao compromisso da representação, conservavam, não obstante, a sua expressão própria. Tal fato revela um alto equilíbrio sensível, uma rara capacidade de harmonização interior e de realização exterior dessa harmonia. Sua obra, por isso mesmo, atingiu nos seus melhores momentos, se mantém numa distância ideal entre a vivência direta do real e a expressão intelectualizada dessa vivência. O rapto técnico e sensível dêsse artista se evidencia exatamente no fato de que a pintura era o meio de sentir e **pensar** o mundo.

E era por que, apesar dos aspectos dramáticos que, com freqüência, descobrimos em sua vida de homem, sua arte não se deixou dominar por êles, mas era, antes, a expressão decantada dessas experiências pessoais.

Os elementos biográficos, que nos mostram Guignard como um homem simples, imerso numa ingenuidade que fazia dêle um joguête das circunstâncias, em conflanto com esse maduresa evidente no plano estético, parece confirmar a tese que já enunciamos em mais de uma ocasião, de que, em nosso época, o arte exige do artista, para se manter autêntico, que êle seja, deliberadamente ou não, um marginal. A condição de ingenuidade, que a crítica descobriu como fundamento da realização estética, não se pode circunscrever ao momento da criação, mas é, desgraçadamente, uma imposição das condicionamentos sociais. Guignard viveu o seu destino, e morreu. Sua vida e sua obra são um fato consumado. Mas não anima, em nome dos valôres estéticos, o pedir de ninguém que, para realizar feito idêntico, siga o mesmo trilho dramático.

FR

DI CAVALCANTI

A pintura brasileira — como tôda a atividade cultural brasileira — parece se defrontar neste momento com uma necessidade de opção. A pressão da "realidade brasileira" (os graves problemas sociais e políticos) já abafa o ruído exterior e se impõe aos ouvidos mesmo daqueles que tomam em se fazer de surdos. Que significação terá, de fato, para um artista consciente, que um grupo de críticos lhe dê um prêmio na Europa, quando essa mesma obra premiada nada significa para a absoluta maioria de seus compatriotas? Não se trata de sentimentalismo patriotaria: trata-se de necessária relação que as expressões culturais devem ter com o ambiente em que surgem.

Em tal momento, a exposição do velho pintor Di Cavalcanti, um dos promotores do famoso Semana de Arte Moderna (talvez nem todos os leitores saibam bem o que tenha sido essa Semana), na Petite Galerie, merece ser comentada e discutida. A exposição mostra-nos um artista do artista aos seus temas habituais — particularmente os "mulatos" — depois de inconseqüente digressão por uma espécie de surrealismo expressionista, se assim se pode dizer.

O caso de Di Cavalcanti pode ilustrar o fenômeno geral dêsse pintura brasileira nascida em 1922, entre gritos de independência cultural e empréstimos da pintura européia moderna. Não era sem propósito esse silêncio, aparentemente contraditório, uma vez que o movimento brasileiro como o europeu se identificavam, ambos, na rejeição de postulados da cultura intelectualista correndo em busca de certo primitivismo. Os movimentos europeus (cubismo, futurismo, dadaísmo, surrealismo, expressionismo) buscavam êsse primitivismo no mundo subconsciente; os brasileiros, no seu realidade nativa.

Era fatal, portanto, que os artistas brasileiros passassem à utilizar o vocabulário moderno da Europa (Picasso, Léger, Dufy, etc.) para tratar os temas nacionais, na esperança talvez de que, mais tarde, êsse vocabulário seria absorvido e transformado. No entanto, isso não se deu. Naturalmente, alguns pintores de maior vivência dos temas de que tratavam, conseguiram um equilíbrio entre êsses fatôres díspares e, apesar de tudo, impuseram certo tom pessoal à linguagem adotada. Di Cavalcanti está entre êles.

Mas, a certo altura, sob a pressão daquele mesmo arte européia que, lá fora, evoluía rapidamente, entraram em crise: vemos, então, Portinari misturando elementos abstratos gratuitos aos seus painéis e quadros figurativos; Di Cavalcanti derivando para a deformação surrealista-expressionista de seus temas que, com isso, perdiam o **pêso** popular que os valorizava. As novas gerações de artistas, por sua vez, repelirom a experiência dêsses mestres, já por lhes identificar as fontes, já, sobretudo, pela necessidade de atualização e participação no movimento pictórico internacional.

É interessante observar que, mesmo antes de 22, quando as primeiras ensaios de renovação artística se fizeram sentir, em São Paulo, a reação mais forte se registrou nos meios intelectuais que, em seguida, se renderam ao fato nôvo. Enquanto isso, passado o primeiro ondo de escândalo, eram as próprias autoridades governamentais que prestigiavam os "revolucionários".

Êsse é um fator constante na vida cultural brasileira, no qual talvez se possa encontrar a chave para uma análise da cultura brasileira, dos movimentos de renovação e de suas conseqüências reais no "intelligentsia" nacional. De fato, os movimentos puramente artísticos encontram trânsito livre nos organismos oficiais porque, inofensivos no plano econômico ou político, servem antes como instrumento de prestígio dos governos ou dos pessoas que os incentivam. Êsse era o caso do movimento de 22, somando-se a isso a superficialidade de seu nacionalismo-idealista. Como observou Jamil Almansur Haddad, os movimentos políticos paralelos à Semana de Arte Moderna são, como ela, frutos de um fendmeno social geral, e não conseqüência dela.

E assim é que, em 1962, Di Cavalcanti repete as influências que posteriormente marcaram sua pintura e volta ao vocabulário que fôsses para si, nos anos trinta. Inevitàvelmente, a pintura que agora nos apresenta é uma pintura "datada" ela cheira àquelas anos, não a contemporâneo como coisa do passado, muito embora os quadros expostos datem de um a dois anos atrás, na sua maioria.

Não há, em princípio, nenhum mal em que um artista volte aos seus velhos temas. O que em geral sucede, porém — e aqui sucede também — é que essa volta não tem mais a mesma vitalidade da abordagem de outrora, pois o que era descoberta virou fórmula, o que era invenção tornou-se aplicação. E, além do mais, o pintor cansado, aqui e ali, misturando tratamentos diversos num mesmo quadro, buscando facilidades que o repugnaram na juventude. Exemplifico: alguns das retratos de "mulatos" são tratados em planos quase abstratos no busto, no pescoço, mas o resto é feito cautelosamente, com modulações de meio-tom naturalista. Não obstante, algumas obras guardam ainda aquelo fôrça poética de Di Cavalcanti de outrora.

FR

68

anexo VII | capas creditadas a glauco rodrigues

Na sequência: *Sr. - A Revista do Senhor* [n. 2]; *Sr. - A Revista do Senhor* [n. 3]; *Sr. - A Revista do Senhor* [n. 4], capa premiada; *Sr. - A Revista do Senhor* [n. 5]; *Sr. - A Revista do Senhor* [n. 6]; *Sr. - A Revista do Senhor* [n. 8]; *Sr. - A Revista do Senhor* [n. 11]; *Sr. - A Revista do Senhor* [n. 12]; *Senhor* [n. 13]; *Senhor* [n. 14]; *Senhor* [n. 15]; *Senhor* [n. 20]; *Senhor* [n. 23]; *Senhor* [n. 30]; *Senhor* [n. 32]; *Senhor* [n. 33]; *Senhor* [n. 36]; *Senhor* [n. 37]; *Senhor* [n. 52/ 53].