

ARTE, CRÍTICA E HISTÓRIA DA ARTE

RONALDO BRITO

ART, CRITICISM AND ART HISTORY

ARTE, CRÍTICA E HISTORIA DEL ARTE

RESUMO

Dossiê Deslocamentos
da História e da Crítica
de Arte: 1970-2020

Ronaldo Brito*

 <https://orcid.org/0009-0003-2998-2773>

*Pontifícia Universidade
Católica do Rio de Janeiro
(PUC-RJ), Brasil

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars2025.235712>

e-235712



Transcrição da fala de Ronaldo Brito no seminário Arte no Brasil 1970-2020: deslocamentos da crítica e da história da arte, realizado no Museu de Arte do Rio, em 8 de maio de 2024. O texto levanta importantes questões a respeito da atual situação da arte e da crítica de arte com a ascensão das mídias digitais e informacionais e a representação de marcadores sociais que problematizam os discursos hegemônicos da cultura ocidental. O autor discute as transformações da experiência artística e da noção de opinião pública no mundo globalizado, e destaca a noção de consciência histórica diretamente associada à crítica.

PALAVRAS-CHAVE Experiência da arte; Crítica de arte; Consciência histórica

ABSTRACT

This is a transcript of Ronaldo Brito's speech in the seminar Art in Brazil 1970-2020: Dislocations of Criticism and Art History, held at the Rio Art Museum on May 8, 2024. It raises important questions regarding the current situation of art and art criticism with the rise of digital and informational media and the representation of social markers that problematize the hegemonic discourses of Western culture. The author discusses the transformations of the artistic experience and the notion of public opinion in a globalized world and highlights the notion of Historical Consciousness directly associated with criticism.

KEYWORDS


Experience of Art; Art Criticism;
Historical Awareness

RESUMEN

Transcripción del discurso de Ronaldo Brito en el seminario Arte en Brasil 1970-2020: Dislocaciones de la crítica y de la historia del arte, que ocurrió en el Museo de Arte de Río el 8 de mayo de 2024. Este texto plantea temas importantes sobre la situación actual del arte y de la crítica del arte ante el surgimiento de los medios digitales e informativos y la representación de marcadores sociales que problematizan los discursos hegemónicos de la cultura occidental. El autor discute las transformaciones de la experiencia artística y la noción de la opinión pública en el mundo globalizado, y destaca la noción de conciencia histórica directamente asociada con las críticas.

PALABRAS CLAVE

Experiencia artística; Crítica de
arte; Conciencia histórica



Queria primeiro agradecer o convite da Martha Telles e da Fernanda Lopes Torres, e lembrar a vocês de agradecê-las, porque ficaram de fato dez anos lutando contra a burocracia. Martha e Fernanda tiveram um longo embate com a burocracia e todas as questões que envolvem o processo cultural brasileiro, para finalmente conseguirem publicar o livro com entrevistas basicamente sobre os anos 70. Não quis reler o meu depoimento, minha entrevista. Primeiro porque eu iria discordar, iria acabar brigando comigo mesmo. Segundo, porque seria redundante. Passados esses anos todos, o que a gente pode e deve fazer é uma leitura crítica desse material, que já conta, afinal, 40 anos, ou qualquer coisa assim. E o que posso fazer é levantar algumas questões, eu que vivi nesse período, a partir do meio dos anos 70.

Fizemos algumas revistas, inclusive *Malasartes*, *A Parte do Fogo*. Comecei antes no *Opinião*, que era um semanário crítico da ditadura. O que posso fazer é levantar algumas questões sobre esse momento, revisto agora, relido agora. E aí é inevitável a gente constatar como as coisas se realizam num sentido inverso. Um dos

problemas óbvios era retirar a arte do seu circuito elitista, fechado em si mesmo, sem relevância cultural pública, para abri-la a um domínio mais social, uma conversa pública, enfim, democratizá-la. Isso acabou ocorrendo, mas com o sinal trocado. Porque nós pensávamos em abrir a experiência estética, artística, poética para a população. Mas não a população no sentido populista. Enfim, para aqueles interessados nessa experiência da arte, sobretudo, dar a esse material simbólico – o material simbólico da arte – uma consistência pública, que inexistia no Brasil. Isso acabou se realizando, mas em nome da indústria cultural, do mundo administrado, em nome não só do mercado, mas do fato de que isso ia sobretudo fazer parte do mundo do turismo e do entretenimento. A gente não pensava nisso, absolutamente. Basta notar as diferenças entre *Malasartes* e *A Parte do Fogo*. Havia em *Malasartes* uma tendência latente ao que eu chamaria de um certo populismo, ligado à poesia marginal; e outra ala, à qual eu pertencia, interessada em aprofundar questões culturais da arte e dar a isso um sentido mais consistente. O que não entraria em choque, ao contrário, com a destinação final da arte no mundo democrático. Enfim, isso se realizou, mas na forma de uma indústria do espetáculo – essa é uma das questões. Assim como – porque eu falo realmente de improviso – a questão da

contemporaneidade, para nós, levava uma conotação muito diferente da que ganhou hoje. Claro que não sou o dono, nem de longe, do conceito de contemporâneo e muito menos da palavra corrente. Mas é preciso alertá-los. Quando a gente falava em contemporâneo, em contemporaneidade, se referia a um movimento que era vincular, intrinsecamente, o processo de produção da arte ao processo de construção do real. Isso tudo remete, obviamente, à nossa cultura pós-iluminista que supõe sempre que o mundo é o futuro do mundo. O que nos distancia das outras culturas para quem o mundo é o presente do mundo. Então, nesse mundo pós-iluminista, todo fragmentado, em crise, persistia essa ideia dita de o mundo ser o futuro do mundo. Ou seja, algo que está em processo problemático de construção, em vias incessantes de crítica. Essa contemporaneidade nada tem nada a ver com, ou se desvirtuou – se for esta a palavra – numa atualidade empírica, numa atualidade banal. Prevalece uma arte contemporânea despida já dessa expectativa – o real tem essa velha mania de prevalecer –, despida dessa ideia de uma arte que é copartícipe da presentificação do mundo. Ela é matéria simbólica em ação, trabalhando no mundo. Ao contrário, a contemporaneidade hoje não pode deter essa pretensão num mundo com outra densidade molecular, digamos, sem transcendentalidade, com movimentos

muito diversos e contraditórios que impedem até de a gente falar propriamente num mundo. Daí a dificuldade de transformá-lo. Porque ele é, por um lado, um processo global, por outro, caracteriza-se exatamente pela impossibilidade de relacioná-lo a um todo. A posição de cada parte não é centrípeta, é centrífuga. Ela gosta de se anunciar centrípeta, mas na verdade, é centrífuga. Uma das coisas que vocês vão notar na leitura do livro,¹ que eu, obviamente, recomendo, não se esqueçam que quando nele se fala em contemporâneo, não se fala num acesso imediato, atual, às discussões que estão em pauta midiática hoje. Fala-se muito de uma participação mais efetiva da arte no mundo. O que tomava um aspecto complexo, ambíguo. Por um lado, essa contemporaneidade era uma crítica – às vezes uma crítica feroz – e por essa contemporaneidade entendo basicamente o experimentalismo. Por um lado, uma crítica acerba à modernidade, em tudo o que esse moderno tinha de idealismo formal e de eventual má-fé. Por outro, a gente constata agora facilmente – já há algum tempo – que essa contemporaneidade é uma extensão radical da própria modernidade, assim como nós, que nos acreditávamos fora desse processo da indústria cultural, éramos, evidentemente, também parte dela. Esse movimento para abrir a arte às instituições públicas, tornar a galeria um lugar menos

reservado, mais acessível. Enfim, tudo isso para dar consistência cultural, reverberação cultural num país sobretudo patriarcal e deseducado. É preciso ver que a gente, por outro lado, obedecia a um sistema histórico de abertura democrática na sua configuração mercadológica, na configuração de entretenimento, e do turismo. A diferença enorme que a gente encontra, por exemplo, no MoMA (Museu de Arte Moderna de Nova York). Na primeira vez que ali fui era uma lição da história da arte moderna configurada de maneira canônica, para o MoMA atual como um *fait divers*, um receptáculo da indústria cultural.

O Ricardo Basbaum até mencionou, *en passant*, que nesse ínterim nós conhecemos o deslocamento da figura do artista e do crítico de arte para a figura do curador.² O curador, que eu apelidava, brincando, de “curandor”, fazia uma “curandoria”, passou a ser a figura autoral. Cheguei a conhecer gente que trabalhava nos anos 90 – que seria o ápice disso – em exposições de grande impacto, como *Metrópolis*³. Mas esse mesmo curador enfaticamente autoral também foi sobrepujado por um curador muito mais dócil às demandas de uma popularização – palavra suspeita, não? – de uma abertura dos museus à indústria do turismo e do lazer. Alguma coisa que, ao invés de facultar a

experiência da arte, que não é uma experiência científica e sim uma experiência volúvel, incerta, que não vem pré-assegurada: a questão da experiência da arte tornou-se a experiência do próprio museu. Experiência da própria instituição, as obras estão ali secundariamente. E esse curador já não é sequer o curador autoral, ou já é difícil para ele sê-lo. Digo isso porque antes houve um momento em que surgiam exposições em que, claramente, prevalecia uma inteligência cultural do curador. Desagradava-me porque não deixava de ser uma forma de instrumentalizar a arte, colocá-la a serviço de uma ideia prévia, um módulo ou um programa. Ainda assim havia a figura do curador como autêntico agente cultural, público. Ele comparecia, em última instância, para repotencializar o trabalho, supostamente, para agregá-lo a uma dimensão do simbólico social. O que foi se perdendo mais e mais, esse curador hoje é refém das pautas midiáticas, das discussões que o senso comum domina.

Nós precisamos ver grande arte, não? O Bacon, que não é de modo algum meu pintor, mas é um grande pintor, precisa do tema da homossexualidade para chegar até o MASP (Museu de Arte de São Paulo). Temos que nos envolver com a homossexualidade do Bacon. Com a qual, aliás, não tenho problema algum... ele,

tampouco, tinha problema com isso. Mas eu quero ver a pintura do Bacon, não me interessa sua homossexualidade. Embora seja perfeitamente legítimo que aqueles quadros estejam ali. Mas eles estão ali por representar o movimento da identidade – movimento, aliás, legítimo, de liberação ou de desrepressão. E eu me lembro, então – peço desculpas ao lembrar uma figura tão antiga –, Hegel é quem dizia, a opinião pública... – e ele viveu o surgimento dela praticamente no início, no começo do século XIX, ou seja, imediatamente após a Revolução Francesa, com a formação da dita opinião pública. Agora a opinião pública é basicamente digital, midiática, e guarda outra densidade. Mas Hegel dizia algo com o qual eu tendo a concordar: “A opinião pública está sempre certa, e está sempre errada”. Certa porque sempre toca nos pontos cegos que a sociedade reprime, os poderes dominantes reprimem, ou a mentalidade dominante sublima. Aí ela não falha, sempre correta. Porém, está sempre errada porque não consegue erguer isso ao patamar do pensamento, permanece sentimento, interesse ou indignação moral: ou aquilo que o Peter Sloterdijk, que não tem papas na língua, reputa o fascismo do bem. Quer suprimir de uma vez todo um longo processo histórico complexo, não? Um exemplo caricato: essa ideia recente de reconstituir a língua portuguesa em

gênero neutro! Uma língua de oito séculos. Varrendo séculos de história vivida. Não somente de história contada, história somente redigida, mas da história vivida.

A propósito, pensando no momento um tema que acho que temos todos que pensar é o da consciência histórica, que está associada diretamente à crítica. Fico espantado porque, aparentemente, o senso comum acha que consciência histórica se resume a um saber acumulado sobre o que aconteceu no passado. Bom, isso ela é também. E, diga-se de passagem, era um tema caro, quase exclusivo à sociedade greco-romana e ocidental. Mas a consciência histórica – e só a partir dessa deformação é que alguém pode sugerir uma linguagem neutra visando incluir minorias. Porque supõe, de maneira paradoxal (paradoxalmente estúpida, creio) que consciência histórica é um saber acumulado sobre a história e que nos permite o domínio sobre ela. Quando consciência histórica, ao contrário, é o fim da consciência cartesiana, o reconhecimento de que toda consciência é uma consciência historicamente condicionada. Ou seja, vincula-se ao seu momento, ela não detém poderes que o ultrapassam. Ou seja, ela não tem a transparência do cogito cartesiano, não é transparente a si mesma. É uma consciência histórica, e portanto, necessariamente

condicionada pelo seu tempo. Nada mais inepto ou arbitrário do que ficar julgando de modo anacrônico personalidades ou eventos a partir de um suposto cume da consciência histórica que se faria presente agora em nós. Podemos assim julgar todo o passado a partir do nosso passado particular quando o que a consciência histórica está mostrando é que nós somos sempre parte de um movimento do mundo, movimento histórico que nos obriga, entre outras coisas, a exercer uma autocrítica – não é mera acumulação sobre o saber histórico.

Gosto muito dos Sermões do Padre Vieira – o imperador da língua portuguesa, segundo Fernando Pessoa, e que é muito criticado pelo seu racismo. É um absurdo. Ele, que, aliás, tinha origens africanas, era um católico fervoroso e erudito, o maior orador do seu tempo. O Papa vivia o convocando para fazer sermões em Roma. Ele não gostava porque tinha que discursar em latim e queria discursar sempre no português que amava. Tornou-se célebre por se insurgir contra a violência ou a escravidão dos povos indígenas. E, ao mesmo tempo, como missionário aceitava que esses povos deviam ser catequizados, deviam ser cristianizados, porque eram povos em estado primitivo. Já os africanos, teriam feito alguma coisa de errado para Deus, já que ele, católico fervoroso,

acreditava que Deus tinha colocado no mundo todas essas criaturas. Tinha colocado ali cada um em seu território. Ora, se os africanos haviam sido escravizados e transportados para outro lugar, teria sido porque alguma coisa eles cometeram contra Deus. Fazia prédicas – aliás, brilhantes – nas igrejas dos africanos, escravizados, prédicas extraordinárias, pregando “você confie em Deus, Deus há de ser justo, um dia ele há de liberá-los”. Nada mais cristão, católico, naquela época.

Querem então que o padre Antonio Vieira não fosse católico. Para ele era simples: os índios estavam aqui porque Deus os colocou aqui. E os africanos estavam lá porque Deus os colocou lá. E como podia vir um povo da Europa e escravizar os índios que já estavam em seu território? Deus havia assim disposto. Já os escravos encontravam-se em trânsito não só aqui, mas no mundo todo: os africanos. Alguma dolorosa falha acometeu esse povo esfacelado mundo afora. Agora decretamos padre Antonio Vieira racista. Antes de mais nada, ele era cristão. Acreditava. Nada a ver com raça no sentido moderno do termo. Tem a ver com a profunda crença católica, bíblica. Um catolicismo estrito. As pessoas estão onde Deus as colocou no mundo, neste ou naquele lugar. Isso valia para todos, inexistia sequer esse conceito de raça. Essa bobagem tão primária e, contudo, tão arraigada em nós.

Semelhante consciência histórica me parece fundamental para o conceito de crítica. Pensei até em abrir essa fala, mas achei que podia ser antipático, mas devo dizer, Fernanda e Martha, acabou o papel da crítica. Porque não se faz mais crítica em papel, não é? (risos). Não se faz mais crítica em papel. Segundo, aí mais seriamente, porque a própria ideia do crítico de arte, essa espécie de juízo criativo, pressupõe uma experiência profunda. Porque, vejam, a palavra crítica, modernamente, vem de Kant. Vem porque Kant também, posterior à Revolução Francesa, supunha o quê? Que o direito à opinião, que tinha sido outorgado pela Revolução Francesa e pelo Iluminismo para todos – todos detinham direito de opinião, inclusive sobre a obra de arte – era insuficiente para o pensamento filosófico. Este devia dar um passo adiante e chegar à crítica. A crítica, ao contrário da opinião, não vinha de fora pra dentro. Criticar era repor em questão o fundamento. Criticar era compreender como aquilo veio a ser, como a obra de arte veio a ser. A crítica não era a mera opinião sobre o trabalho, esse ou aquele trabalho. A crítica era a possibilidade em todos os níveis, a possibilidade de refazer o movimento a partir do qual você alcançava uma relação intrínseca com a obra. Tal modalidade de crítica é o fundamento moderno da própria palavra, a cada dia mais difícil de ser exercida, na medida em

que o aspecto curatorial, e hoje em dia o curatorial pré-governado, pré-concebido por uma indústria cultural, por uma pauta, no senso comum, por uma pauta massivamente midiática. Lembro-me de passar na frente da Bienal de São Paulo, lia-se lá “não sei quantas mil pessoas passaram pela Bienal”. Mas quantas pessoas passaram ali num sentido real para ver o trabalho ou para sentir de perto o trabalho de arte? Em que medida aquilo seria produto realmente de uma redemocratização da arte ou aquilo seria tão somente parte da indústria do entretenimento? Chegamos então ao ponto em que um Bacon precisa de um motivo extrínseco, motivo secundário, para ser exposto no MASP. Para que compareça ao MASP apenas por motivos mais que justos, a luta pela legitimidade do homossexual e todas as suas variantes?

A leitura desse papel do artista precisa levar em conta que todo trabalho é feito com uma certa noção de contemporaneidade e, portanto, de historicidade. Inclusive críticos, como eu, pressupunham ingenuamente que essa ação cultural pudesse ser realizada com uma relativa liberdade, com relativo espaço de manobra. Gostei da introdução da Vera Siqueira que aborda uma instituição e a história, que nossa geração alimentava a pretensão de recomeçar uma história da arte moderna brasileira. Isso estranhava

muito as pessoas de fora. Já que aqui a contemporaneidade não era uma cisão com a modernidade. Porque a autêntica modernidade brasileira basicamente construtiva estava longe de ser reconhecida e instituída. A começar pelo próprio Neoconcretismo. Sem falar em artistas como Goeldi e Iberê Camargo. A modernidade brasileira ainda estava sob o signo de Portinari e Di Cavalcanti. Ou seja, sob o signo nefasto do populismo anedótico, arcaico e anacrônico. A questão da contemporaneidade no Brasil passava pelo dilema histórico de nossa modernidade. Paulo Sergio Duarte, por exemplo, montou aquele importante projeto ABC na Lagoa, e o pessoal de fora não entendia como um artista consagrado na Europa, como Sergio Camargo, pudesse expor junto a Waltercio Caldas e Tunga. Era um movimento particular e produtivo de nossa história. Se nós não tínhamos uma modernidade reconhecida...

Hoje, espero, todo mundo sabe da importância do Milton Dacosta geométrico. Mas, naquele momento, por incrível que pareça, ele inexistia praticamente. A vinculação entre contemporâneo e moderno acontecia ali, sob a égide de uma historicidade dentro da qual radicava esse conceito de crítica, que eu muito didaticamente coloquei pra vocês, kantianamente, sobre a crítica de como repor em questão o fundamento, saber como veio a ser a obra. Estudar

as condições de possibilidade. Operação fundamental do mundo moderno. Como veio a ser. Por quê? Porque a verdade do mundo moderno é essa: radicar no futuro. O mundo é o futuro do mundo. Mesmo no mundo clássico. Eu estou lendo muito tardiamente Oswald Spengler. Imagina se as outras culturas iriam supor que o mundo é o futuro do mundo.

O mundo sempre existiu e radicava no presente. A ideia de que o mundo era o futuro do mundo é bem um delírio europeu. Toda essa historicidade, há muito tempo em crise, porque ninguém considera o absoluto como na origem do iluminismo. Não se deve esquecer que a antropologia e a etnografia abalaram essa certeza desde o momento em que descobrem – para nós, hoje, o óbvio – que aquelas culturas ditas primitivas não tinham nada de inferior à nossa. A não ser, é claro, em matéria de tecnologia. Que construíam a metafísica delas, que manifestavam a lógica delas, seus códigos, enfim. E que não era alguma coisa inferior à nossa. E que pudesse ser reeducada pela nossa visão. Tal estranhamento da cultura ocidental que se dá no final do século XIX só faz crescer, eclodir de maneira cada vez mais enfática. O que coloca também junto à questão da crítica e da história uma questão flagrante: como elaborar atualmente uma história da arte? Já que a nossa história

da arte é a história de obras exemplares e sua irradiação. E é bom não esquecer, passamos a considerar arte aquilo que os próprios povos ditos primitivos não chamavam de arte, simplesmente não detinham o conceito de arte. Nós é que atribuímos àquilo um valor artístico. Porque enxergamos ali o quê? Uma consistência sensível e inteligível de produção. Por exemplo, uma máscara africana, Vera citou Carl Einstein, que era uma figuraça e que discutia muito acerca disso: a integridade das máscaras africanas. Como competir com uma máscara africana? Feita e aperfeiçoada ao longo dos séculos por artesãos, na verdade artistas, ostentam uma integridade estética, e vêm a ensinar a Europa a prescindir ou a desconfiar do espaço a priori dentro do qual se apresentava nossa estatuária. Espaço, na verdade, pictórico, aquele espaço que tem origem na Grécia. A máscara e a escultura africanas se auto continham, criavam o seu próprio espaço, levavam consigo elas mesmas. Pois era uma outra lógica, diversa. Nossa encrenca é tal historicidade. Eu fico me perguntando...

Estive outro dia muito rapidamente com o Yve-Alain Bois, mas ele fugiu um pouco da questão, devia estar sem paciência... Perguntei “e como a gente faria uma história da arte hoje?” Já que se tornou risível partir de uma história de exemplaridade. Também

é difícil que a gente vença esse emparedamento que o Spengler denuncia para reconhecer a historicidade daquelas obras, até porque elas não são “concluídas”, não foram elaboradas a partir de uma ideia histórica como cultuamos. Ali pulsava claramente uma metafísica, e também, ao contrário do que se pensa, uma destinação prática. Aquela escultura está ali para evitar que um ladrão entre. Fica na porta. Para evitar o adúltero. Se acontece, foi porque ela perdeu sua força, joga-se fora. É da natureza daquele trabalho.

Bom, enfim, eu estou me alongando só para lembrar a vocês o caráter crucial do momento histórico. Veja, Vera, você falando sobre o século XIX, como a descontinuidade é a característica da história da arte brasileira.

Todos nós lá estávamos ligando para a história das nossas instituições? História das belas artes e tudo o mais? Para nós aquilo tudo era sinônimo de uma grande mistificação, um grande arbítrio ainda ressoando a Missão Francesa. A ideia era assumir o Brasil como país moderno. Vejo a modernidade do Brasil, quando a mídia fica passando aquelas imagens da tentativa de golpe em janeiro – e eu não sou nenhum idólatra do Niemeyer, mas há que reconhecer que é um grande arquiteto. E fico pensando, com aquela barbaridade que aconteceu em janeiro, as imagens que passam para o mundo

dos prédios do Niemeyer e Brasília toda. Aquilo tudo tem a ver com a modernidade que o Brasil sonhava para ele mesmo. Sonhava não, propunha para si mesmo. Nada a ver com alguma republiqueta de banana. São prédios modernos e tudo aquilo é movimento de realização, e isso para nós se dava como óbvio, essa vocação moderna do Brasil e que ele próprio costuma negar. Para ler esses textos vocês têm que contextualizar. Contextualizar é pensar como de 1970 pra cá, como as coisas se realizaram, mas se realizaram com sinal trocado. Velha mania da realidade. Sim, com o sinal trocado. De fato, a arte ficou muito mais pública. De fato, as instituições ficaram muito mais plásticas, flexíveis e móveis. Mas isso tudo ocorre principalmente sob a égide do entretenimento, do lazer e do mercado. E não sob o impulso de um contato efetivo com a obra de arte, com tudo que esse contato teria de transformador. E também o fato de que a obra de arte hoje é muito mais comercializada e valorizada efetivamente. É discutível, no entanto, se ela adquiriu consistência cultural e histórica, que a gente possa denominar “a arte brasileira”. Acho que o fato indiscutível da globalização mostra a incipiência do Brasil. Pelo menos o que eu vi sobre arte brasileira lá fora é muito mais a visão preconceituosa deles sobre a gente do que a gente emitindo nossa história pra eles.

A Lygia Clark, por exemplo, na exposição do MoMA, tornou-se quase uma hippie, figura ligada ao movimento contracultural dos anos 60 e 70. Não apresenta o seu embate estético, a força específica que o trabalho irradiava. E sequer mostra o seu processo de vir a ser, que deriva muito mais da escola de Ulm, que chega a nós com o concretismo paulista. Tudo se apaga em nome de uma Lygia que vira quase uma mera representante de movimentos liberatórios dos anos 60 e 70. A globalização tem isso também: ela passa um rodo sobre a historicidade. Mas não é a Lygia Clark brasileira e que deveríamos propagar. É a curiosidade deles, eventual e até mercadológica, sobre o nosso trabalho a partir de uma leitura ocasional e superficial. Inclusive, a colocam como arte não ocidental: o que acho muito estranho porque não há nada mais ocidental que o Brasil, não é? Geograficamente falando. Arte não ocidental, o que também é uma barbaridade, porque uma artista como a Lygia é indissociável de Picasso, de Albers e Malevich. Abro agora para suas considerações. Muito obrigado.

NOTAS

- 1** *O papel da crítica na formação de um pensamento contemporâneo de arte no Brasil na década de 1970*, organizado por Fernanda Torres e Martha Telles (2023).
- 2** As falas mencionadas ao longo deste texto derivam do seminário *Arte no Brasil 1970-2020: deslocamentos da crítica e da história da arte*, realizado no primeiro semestre de 2024. A partir das entrevistas publicadas no livro *O papel da crítica na formação de um pensamento contemporâneo de arte no Brasil na década de 1970*, organizado por Fernanda Torres e Martha Telles (2023).
- 3** *Metropolis*. International Art Exhibition Berlin, 1991, curadoria de Christos M. Joachimides e Norman Rosenthal.

REFERÊNCIAS

BRITO, Ronaldo. **Experiência crítica**. Organização Sueli de Lima. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

JOACHIMIDES, Christos M.; ROSENTHAL, Norman; GROPIUS, Martin. **Metropolis**: International Art Exhibition Berlin, 1991. Berlin: Rizzoli, 1991.

TORRES, Fernanda Lopes; SILVA, Martha Telles Machado da. **O papel da crítica na formação de um pensamento contemporâneo de arte no Brasil na década de 1970**. Rio de Janeiro, RJ: NAU, 2023.

SOBRE O AUTOR

Ronaldo Brito atua como professor no Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura do Departamento de História da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), onde ministra disciplinas em história e teoria da arte. Lecionou no Departamento de Teatro da Universidade do Rio de Janeiro (UNIRIO) de 1974 a 2001. Escreveu monografias de artistas como Sérgio Camargo, Iberê Camargo, Eduardo Sued, Jorge Guinle, Oswaldo Goeldi entre outros. Ronaldo Brito é autor do livro *Neoconcretismo: Vértice e Ruptura do Projeto Modernista Brasileiro* e de *Experiência Crítica* (org. Sueli de Lima). Possui também inúmeros artigos e textos críticos sobre arte brasileira e sobre artistas estrangeiros como Richard Serra e Sean Scully.

Artigo recebido
em 25 de novembro de 2024 e
aceito em 20 de dezembro de 2024