

ANTONIO BENTO E ROMERO BREST: O MOVIMENTO ABSTRATO COMO FLUXO UNIVERSAL

ANTONIO BENTO AND ROMERO BREST: THE ABSTRACT MOVEMENT AS A UNIVERSAL FLOW

Araceli Barros da Silva Jellmayer Bedtche
Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil¹

Resumo: Este artigo apresenta uma análise das contribuições do crítico de arte argentino, Jorge Romero Brest, para o panorama artístico brasileiro, estabelecendo aproximações políticas e culturais entre Brasil e Argentina. Enfatiza-se a importância da Revista argentina *Ver y Estimar* como veículo de difusão das idéias vanguardistas e a atuação de uma crítica de arte especializada no Brasil, como a de Antonio Bento de Araújo Lima e Sérgio Milliet, no processo de divulgação da arte abstrata como fluxo universal. Constituem as principais fontes utilizadas: Revista *Ver y Estimar* (1951) e textos críticos de Antonio Bento da década de 1950.

Palavras-chave: *Ver y Estimar*; abstracionismo; Bienais de São Paulo; Romero Brest; Antonio Bento.

Resumen: En este artículo se presenta un análisis de las contribuciones del crítico de arte argentino Jorge Romero Brest para la escena artística brasileña, con miras en las aproximaciones políticas y culturales entre Brasil y Argentina. Acentuase la importancia de la revista argentina *Ver y Estimar* como un vehículo para la difusión de ideas vanguardistas. Este artículo se ocupa también de las producciones de una crítica de arte especializada en Brasil, como la propuesta por Antonio Bento de Araújo Lima y Sérgio Milliet, en el proceso de difusión del arte abstracto como un flujo universal. Son las principales fuentes utilizadas: Revista *Ver y Estimar* (1951), producciones críticas de Antonio Bento de la década de 1950.

Palabras Clave: *Ver y Estimar*; abstraccionismo; Bienales de São Paulo; Romero Brest; Antonio Bento.

Abstract: This article presents an analysis of the contributions of Argentine art critic Jorge Romero Brest to the Brazilian artistic scene, establishing political and cultural approaches between Brazil and Argentina. The importance of the Revista Argentina *Ver y Estimar* as a vehicle for the diffusion of avant-garde ideas and the performance of a specialized art critic in Brazil, such as that of Antonio Bento de Araújo Lima and Sérgio Milliet, in the process of disseminating abstract art as universal flow. They are the main sources used: Revista *Ver y Estimar* (1951) and critical texts of Antonio Bento of the 1950s.

Keywords: *Ver y Estimar*; abstracionism; Biennials of São Paulo; Romero Brest; Antonio Bento.

¹ Bacharel/Licenciada em História pela FFLCH-USP. Mestre em Estética e História da Arte pelo PGEHA-USP. Doutora em Ciências pelo PROLAM-USP. Email: araceli.bedtche@usp.br.

1 INTRODUÇÃO

O presente artigo tem por objetivo analisar o desenvolvimento e expansão do abstracionismo, após a Segunda Guerra Mundial, em dois países: Brasil e Argentina. Estabelece-se também uma aproximação política entre os países citados, considerando-se uma atuação diferenciada da iniciativa privada brasileira na criação de órgãos culturais. Mediante a construção do movimento abstrato como fluxo universal, destacam-se dois importantes críticos de arte: Antonio Bento de Araújo Lima² (1902-1988) e Jorge Aníbal Romero Brest³ (1905-1989). Contemporâneos entre si pertenceram a realidades artísticas diferenciadas, recorrendo a soluções distintas para um mesmo desígnio: a promoção e defesa do abstracionismo.

A trajetória intelectual, profissional e acadêmica de ambos os críticos promove pontos de contato e de distanciamentos. Porém, o mais importante é que, iniciando suas vidas com formações alheias à arte, mas com um interesse intrínseco pela mesma, ambos decidem exercer a crítica de arte por julgarem o cenário artístico de seus países displicentes com as manifestações modernas. Para Antonio Bento, será a rejeição a obra do artista modernista Ismael Nery que conflagrará seu ímpeto crítico, através de uma crônica publicada no jornal **A República**, de Natal, em 1930. Já para o crítico argentino, sua adesão à crítica foi induzida pela apatia cultural vivenciada pelo panorama artístico argentino e a ineficácia dos órgãos oficiais na promoção de uma linguagem artística atualizada. Em 1937, Brest publicou seu primeiro ensaio crítico *El problema del arte y el artista contemporáneos / Bases para su dilucidación*.

Junto com a fundação do Museu de Arte Moderna de São Paulo, em julho 1948, instituiu-se o debate figuração x abstração. A Bienal, por sua vez, foi a via pela qual se deu o

² Antonio Bento de Araújo Lima nasceu em Araruna na Paraíba em 1902. Passou sua infância e adolescência no Engenho Bom Jardim (RN). Após viver sua infância e adolescência no Engenho Bom Jardim no município de Goianinha, Rio Grande do Norte, emigrou em 1920 para iniciar um curso de Direito, no Recife. Em 1934, passou a fazer parte do **Diário Carioca**, mantendo uma coluna diária, de 1945 até 1965 na seção ARTES.

³ Romero Brest nasceu em Buenos Aires em 1905. Foi Professor de Educação Física, advogado, mas abandonou essas funções para dedicar-se ao estudo das artes plásticas. A partir de 1934 iniciou sua Especialização, convertendo-se tempos depois em professor de História da Arte na Universidade Nacional de La Plata, cargo que exerceu até março de 1947. Em 1946 ministrou cursos particulares em Buenos Aires (Cursos de Estética e História da Arte). Organizou a Cátedra de Investigação e Orientação Artística do Colégio Livre de Estudos Superiores, na qual lecionava desde 1939. Atuou como conferencista, ocupando desde 1939, as principais salas de quase todas as universidades de seu país e de várias instituições públicas e privadas. Em 1943 foi docente na Universidade do Chile e, em várias ocasiões, lecionou na Universidade de Montevideu. Em 1950 era professor de História da Arte na Faculdade de Humanidades e Ciências da Universidade de Montevideu. Seu primeiro ensaio crítico, *El problema del arte y el artista contemporáneos / Bases para su dilucidación*, foi publicado em 1937. (Edición del autor, Buenos Aires, 1937, 44 páginas).

contato e, por conseguinte, um embate com a arte estrangeira. A abstração foi inserida e acabou por se afirmar por meio da intensa polêmica com a arte figurativa de pintores modernos brasileiros. Com a Bienal predominou o espírito de liberdade, e a ideia que prevaleceu foi, de ser a mostra, um acontecimento de atualização para a arte brasileira.

Embora existam alguns estudos que abordem a abstração no Brasil, como o de Maria Cecília França Lourenço, Leonor Amarante, Anna Bella Geiger e Fernando Cocchiarale, por exemplo, não há até o momento uma produção que correlacione os apontamentos críticos de Brest com as produções locais, como as de Antonio Bento de Araújo Lima.

2 PANORAMA CRÍTICO

Antonio Bento integrou a equipe do **Diário Carioca**⁴ por mais de 31 anos, dos quais 26 foram dedicados à divulgação e análise dos principais fatos culturais que marcaram a história do desenvolvimento das artes no país. Ao longo de sua trajetória profissional, o crítico ocupou diversos cargos públicos⁵, contudo sem abdicar da formulação de juízos e problemas estéticos. Desse modo, Antonio Bento, com incomparável disposição, inseriu-se nas divergências entre modernos e acadêmicos que, desde a década de 1920, movimentavam o país.

Na Argentina, em 1934, após realizar uma série de viagens por países europeus, Romero Brest passou a desenvolver um interesse especial pela crítica de arte. Uma importante contribuição para o cenário artístico argentino foi a criação da revista mensal *Ver y Estimar*, que teve quarenta e quatro números publicados ao longo de sua existência (de 1948-1953 e de 1954-1955). Fundador e diretor da revista, Romero Brest concedeu-lhe um caráter crítico e investigativo capaz de impulsionar o desenvolvimento da arte abstrata, que naquele momento encontrava resistências e questionamentos dentro do sistema oficial de arte argentino. Para esta análise, serão considerados alguns exemplares da revista dirigida por Brest, com o intuito

⁴ O **Diário Carioca (DC)** foi fundado por José Eduardo de Macedo Soares, natural de São Gonçalo (RJ) em 1928, tendo circulado até 1965. Antonio Bento passou a integrar a equipe do DC em 1934 na função de redator. A partir de 1939, passou a escrever periodicamente na seção ARTES até dezembro de 1965.

⁵ Antonio Bento atuou no **Diário de São Paulo** de 1926 a 1927; foi um dos fundadores do **Diário de Notícias**, em 1930. Em janeiro de 1959, foi nomeado pelo Ministério de Estado da Educação e Cultura a integrar o Conselho Técnico do Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro. No jornal **Última Hora**, escreveu de 1966 até 1970. Foi Diretor do Teatro Municipal do Rio de Janeiro (1960-62) e co-fundador do MAM-RJ, tendo participado de três Bienais de Paris, como comissário e delegado. Integrou os júris nacionais e internacionais das Bienais de São Paulo e de Veneza. Esteve presente em diversos júris do Salão Nacional de Arte Moderna e foi integrante da Comissão Nacional de Artes Plásticas da FUNARTE - 1978 e 1980. Antonio Bento foi eleito duas vezes presidente da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA), seção brasileira da AICA, em 1961, com mandato até 1962, e novamente em 1969, permanecendo no cargo até 1974. Posteriormente, recebeu o título de presidente de honra da entidade.

de acompanhar sua reflexão crítica sobre as mudanças culturais vivenciadas pelo panorama artístico brasileiro e argentino.

A produção crítica de Antonio Bento coincidiu com o momento em que Romero Brest apresentava uma série de conferências e publicações sobre a Arte de Vanguarda na Argentina, atuando em *Ver y Estimar* e participando das bienais do Brasil. Afigura-se como evento relevante, a nomeação de Brest, primeiramente como Interventor (1955) e depois Diretor (1958) do Museu Nacional de Belas Artes, função que exerceu até 1963, quando renunciou ao cargo.

Mediante a extensa contribuição intelectual de ambos os críticos, o arco temporal aqui abordado abrange o período de emergência e afirmação do abstracionismo no Brasil e na Argentina. Um evento de grande importância e que define o ano de início desta análise é a fundação do Museu de Arte de São Paulo, por Assis Chateaubriand, em 02 de outubro de 1947. Em 1950, O **MASP** consolidava um importante acervo, resultante do mecenato de Chateaubriand e da política de aquisições do seu diretor, Pietro Maria Bardi. Nesse contexto de modernização, insere-se a iniciativa do **MASP** em patrocinar as conferências ministradas por Jorge Romero Brest, *Como ve un sudamericano el movimiento artístico contemporáneo en Europa*, em dezembro de 1950. Tal fato possibilitou o contato com as vertentes abstracionistas, antecipando-se à Bienal de São Paulo. Outros fatores relevantes para o período foram à criação do Museu de Arte Moderna de São Paulo, por Francisco Matarazzo Sobrinho, em 1948, e, nesse mesmo ano, a criação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Todas essas instituições abriram espaço para a difusão contínua da arte, atraindo a atenção do público nacional e internacional. Surgida em 1951, a I Bienal de São Paulo representou o ápice da efervescência cultural vivenciada pela capital paulista.

Antonio Bento foi, no panorama de mudanças culturais descritas, um agente atuante e apesar da sua extensa carreira no **Diário Carioca** (1945-65) foram considerados apenas seus textos críticos, publicados nos anos de 1950/51. Tal delimitação foi realizada em função do grande volume de ensaios publicados no **DC**. O debate abstração versus figuração foi, sem dúvidas, um importante marco na história da arte. Um Simpósio foi organizado por Antonio Bento e realizado por ocasião da 6ª Bienal tendo por tema geral *A Problemática da Arte Contemporânea*, com Sessão Inaugural em 12 de dezembro de 1961. Tal evento encerra o arco temporal desta reflexão.

3 ROMERO BREST: DA ARGENTINA AO BRASIL

Um marco relevante que delimita o estreitamento das relações entre Brasil e Argentina é a presença do crítico Jorge Romero Brest em solo brasileiro em fins de 1940. Tal presença teria corroborado para a legitimação das correntes modernistas, com abertura para o abstracionismo como ápice de uma arte que se apresenta essencialmente por formas, através de um discurso progressista de âmbito internacional. A partir de uma trama regional deu-se a interação entre artistas, críticos e instituições na criação e divulgação da arte abstrata como fluxo universal. Para Aracy do Amaral⁶, a ebulição cultural paulista de fins dos anos de 1940 e as palestras proferidas pelo crítico no MASP foram de salutar importância para o surgimento da arte concreta brasileira.

Quanto aos programas das conferências proferidas no MASP, estas consistiam em um balanço de meio século de pintura⁷, em que a partir dos ensinamentos de Picasso e Matisse, se perpetuaram quatro falsos ideais na história da representação: o neo-humanismo, o neorromantismo, o neonaturalismo e o neorrealismo. A arte baseada nestes ideais era para o crítico, uma arte sem autenticidade. Consequentemente, o balanço da história da arte argentina era negativo, por ser uma arte proveniente de um passado pré-hispânico pobre. Era uma manifestação colonial rústica e de baixo valor, pois dos espanhóis importaram-se fórmulas culturais gastas sem a compreensão das formas locais barrocas e neoclássicas. Para Brest, entre o velho e o novo em artes plásticas figurava a ideia da abstração, entendida como a autonomia da linguagem. Nesse ponto, surgem as distinções entre o abstrato e o concreto, o orgânico e o inorgânico, o funcional e o expressivo. Todas essas abordagens permitiam à Brest marcar a dicotomia entre esse novo momento histórico e o rumo das artes plásticas na América Latina.

4 O CENÁRIO POLÍTICO: BRASIL E ARGENTINA NA DÉCADA DE 1940

De acordo com os apontamentos da pesquisadora María Amalia García⁸, é possível realizar-se uma comparação bastante profícua entre o momento cultural e político vivenciado pelo Brasil e Argentina, na década de 1940. Observamos um cenário conturbado em ambos os

⁶ AMARAL, Aracy. (org.). Projeto Construtivo brasileiro na arte: 1950-1962. Rio de Janeiro/São Paulo: Museu de Arte Moderna/Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1977.

⁷ Brest propunha um conceito de síntese das artes visuais a partir da seguinte equação: “a arquitetura como rainha e senhora; a pintura e a escultura: funcionalismo expressivo, o decorativo: as artes derivadas”. A questão da arte moderna projetada na síntese das artes em função de uma arquitetura integral, assim como o balanço de meio século da pintura européia são discutidas em BREST, J. Romero. *La Pintura Europea – 1900-1950*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1952.

⁸ GARCÍA, María Amalia. Entre la Argentina y Brasil. IN: GIUNTA, Andrea; COSTA, Laura Malosetti.(org) *Arte de Posguerra- Jorge Romero Brest y la Revista Ver y Estimar*. Buenos Aires: Paidós, 2005.

países, no qual se desenvolveu uma arte internacionalista que encontrou, em níveis diferenciados, resistências e críticas.

No Brasil, o período correspondente a novembro 1937 até outubro de 1945 ficou conhecido como Estado Novo. O regime político em questão foi resultado de uma forte instabilidade ocasionada pelo Plano Cohen⁹, assim como pela Intentona Comunista (1935). Desde 1935, os movimentos operários interpretados como ameaçadores, a consequente promulgação da Lei de Segurança Nacional de abril do mesmo ano e o fechamento da Aliança Nacional em julho revelavam já uma atmosfera alarmista. A fim de interromper os sucessivos estados de sítio e uma possível dominação comunista, Getúlio Vargas, impulsionado e apoiado pelo exército brasileiro, promoveu um golpe de estado, que deu início a uma ditadura em 10 de novembro de 1937, quarta-feira. A esta atmosfera já conturbada, somavam-se os problemas econômicos, sobretudo, aqueles oriundos da produção cafeeira, posto que a ausência de autonomia econômica e a dívida externa travavam qualquer possibilidade de renovação do aparato econômico. Se existiam problemas econômicos, por outro lado as dissidências no interior das classes dominantes também começavam a surtir preocupações, além dos levantes das camadas subalternas. Toda esta atmosfera parecia assinalar que o liberalismo clássico e o sistema representativo de governo eram inadequados à realidade brasileira, pois para os setores dominantes da época, estavam distantes de contribuir para a consolidação da unidade do país e para a defesa dos interesses nacionais. A justificativa para o golpe era, portanto, que prevalecia no país a defesa de interesses individuais em benefício das infiltrações comunistas, fragilizando a estrutura e a segurança nacionais, promovendo a desordem e, inevitavelmente, uma guerra civil. Segundo Nelson Garcia, em 1938, já não havia para o regime de governo vigente diferenciação entre os extremistas de direita ou de esquerda, integralistas e comunistas, que se valiam de artifícios múltiplos para a tomada do poder. Ambos os grupos, conscientemente ou não, eram provenientes de um regime de governo repleto de falhas e vícios, permitindo a influência de agentes estrangeiros. De acordo com Garcia, o argumento sempre presente era o de que o regime anterior promovia a desagregação, ameaçando a unidade da pátria e colocando o país sob a iminência de uma guerra civil. Daí a intensa necessidade, justificada ou não, de uma união sólida em prejuízo

⁹ Em 1937, quando o clima de instabilidade nascido em 1935 parecia se acalmar, surgiram indícios falsos de um plano organizado pelos comunistas, de cunho revolucionário, que incluiria uma série de assassinatos e violências na busca pelo poder e instalação do credo russo. Cogita-se que, a princípio, um relatório realizado pelo capitão Olímpio Mourão Filho foi interpretado pelo general e integralista Góis Monteiro como um documento oficial, obrigando o exército a agir em pró da estabilidade política e social do país. Como lembra o almirante Ernani do Amaral Peixoto, também genro de Vargas, “O Estado Novo viria com Getúlio, sem Getúlio ou contra Getúlio”. In: GARCIA, Nelson Jahr. *Estado Novo - Ideologia e propaganda política*. São Paulo: Loyola, 1982. p. 53.

das antigas teses federalistas. Assim, a divisão do país, fruto do prevalecimento de interesses regionais e particulares, deveria dar lugar à “unidade nacional”.

O novo momento político, econômico e social, propunha que a força adquirida pelo operariado urbano, através de algumas conquistas como as provenientes das leis trabalhistas do primeiro Governo Vargas (1930-37), fosse minimizada. Durante a vigência do Estado Novo, ao mesmo tempo em que se atendiam antigas reivindicações, procurava-se soterrar o passado de luta operária, maquiando-se as reais condições de trabalho e salário da categoria. Afigurava-se um discurso em que os dirigentes possuíam por princípio uma preocupação com os seus trabalhadores. A imagem transmitida era a de que ao contrário de outras nações, no Brasil, os benefícios eram outorgados pelo Estado de forma pacífica. Desse modo, o Primeiro de Maio, outrora conhecido como uma data de balbúrdia e desordem era doravante um momento de confraternização em uma sociedade homogeneizada, em que os interesses divergentes das classes diluíam-se no interesse da nação. Todos, independentemente da classe social a qual pertenciam, eram iguais, todos eram trabalhadores na construção de um destino comum. Uma vez que capital e trabalho dependiam um do outro, a cooperação mútua era imprescindível, pois permitiria equilibrar ambos os fatores e realizar os interesses tanto dos patrões quanto dos empregados.

A imagem de um governo paternalista e construtivo era consolidada através de um aparelho propagandístico extremamente eficiente em difundir informações e imagens que suscitavam um nacionalismo confesso, mediante um povo brasileiro repleto de qualidades, ordeiro, tolerante, compreensivo e, portanto, incompatível com reivindicações, lutas ou conflitos.

O processo de legitimação do Estado Novo foi sustentado pela veiculação de uma série de mensagens, que visavam corroborar a adequação da estrutura e funcionamento do regime às concepções e objetivos sugeridos. Assim, justificava-se o golpe e o regime pela sua adequação à realidade nacional, pela capacidade do Chefe, pelas obras realizadas e pelo apoio da população. Era como o nome propunha um novo Estado, uma nova fase do país que tinha em Vargas uma pessoa adequada a cumprir essa função de líder excepcional, carismático, mas simples e acessível, capaz de consolidar e cumprir os interesses do povo. A construção da personalidade ímpar de Getúlio foi uma das mais significativas atividades da propaganda do Estado Novo, capaz de produzir um verdadeiro culto à sua personalidade, através da popularização da imagem presidencial, ao mesmo tempo em que enrijecia o controle sobre a liberdade de expressão no país.

Um ambiente de instabilidade política também constituiu elemento facilitador para a ascensão de uma personalidade cativante que marcaria definitivamente a história política argentina.

Em 1943 um golpe militar contra o presidente argentino Castillo, instaurado pelos generais Pedro Pablo Ramirez e Edelmiro Farrel, no dia 4 de junho, direcionou à cúpula do poder o então coronel Juan Domingo Perón. Dotado de carisma pessoal e uma sólida capacidade de mobilização das massas, Perón obteve a maioria dos votos nas eleições presidenciais de 1946. Anteriormente, no período compreendido entre o golpe de 43 e as eleições de 46, a Argentina encontrava-se fustigada por agitações políticas e protestos de toda ordem. Os militares optaram por suprimir os descontentamentos gerais, partindo de uma fórmula que mesclava nacionalismo e autoritarismo: os partidos políticos foram dissolvidos, houve uma série de arrestos, estado de sítio, intervenção nas universidades, banindo intelectuais e artistas de orientação liberal. Romero Brest foi um deles.

Após sua destituição do cargo de professor da Universidad de La Plata em 1947, Brest desenvolveu práticas e formações alternativas para movimentar os circuitos oficiais como a Revista *Ver y Estimar* (1948-55) e os cursos de Estética e História da Arte que ministrou na Librería Fray Mocho.

Durante a Segunda Guerra, a posição de neutralidade argentina iniciada com o Governo Castillo durou até o alinhamento forçado com os norte-americanos, imposto ao Governo Militar já no final do conflito, fato que redundou em consequências pouco benéficas para a política internacional. Mediante a turbulência ideológica, as preferências contraditórias dentro das Forças Armadas, a conjuntura política interna e transformação do cenário internacional, concluíra-se que a política exterior não lograra êxito em sua função básica de contribuir para o desenvolvimento interno da Argentina, assim como para o fortalecimento da competência em decidir os próprios caminhos dentro da ordem mundial. A necessidade de uma transformação social iminente, aliada ao repúdio à dependência, foi solidificada pelo conflito provocado pela intervenção na política interna argentina pelo embaixador dos Estados Unidos, Spruille Braden. Esta foi uma das plataformas em que se apoiou o triunfo do general Perón na eleição presidencial de 1946. O novo governo surgiu, assim, com um perfil radicalizado em suas políticas sociais e em sua posição quanto à política internacional.

Juan Domingo Perón desempenhou, portanto, uma política econômica de cunho nacionalista, que fixaria as suas bases na expansão do gasto público, no reforço do papel do Estado na produção e na distribuição. Houve simultaneamente a implementação de uma prática de distribuição de renda baseada na alteração dos preços relativos em benefício dos

assalariados, além da criação de um sistema de incentivos e subsídios a favor da produção direcionada ao mercado interno, desestimulando a produção voltada para a exportação. O principal objetivo era estabelecer uma proteção das atividades domésticas, elemento que só mudaria em 1952.

Se por um lado as mudanças implementadas no sistema de produção eram extremamente visíveis, assim como o crescimento das vagas de emprego no setor industrial e de serviços, por outro, as políticas sociais postas em prática pelo peronismo pouco faziam pela questão cultural no país. Houve de fato uma manifesta integração do tecido social argentino, assim como uma maior equidade na distribuição de renda, mas como afirmara Romero Brest, para além das ações individuais no campo da cultura, que eram restritas, o plano oficial estabelecido pelo Governo argentino indicava um panorama ainda mais debilitado que o brasileiro no campo da cultura:

Nunca fue más bajo el nivel artístico, pero como nunca las clases trabajadora y media fueron comprendidas, siendo extremamente curioso que tanta insensatez como demostró Perón durante larguísimos diez años, haya tenido consecuencias en cierto modo progresistas. No me refiero a las leyes sociales que dictó; otros países de Latinoamérica las obtuvieron sin recurrir a la dictadura; me refiero a la desilusión de toda clase de ideología que los más avisados empezaron a tener acerca de la posibilidad de desarrollarse al margen de la política oficial. Una consecuencia reactiva que sólo pudo manifestarse claramente en el campo del arte, por ser el de la libertad interior. (BREST, 1969, p.26)

5 A INICIATIVA PRIVADA BRASILEIRA E UMA ARTE DE VANGUARDA.

Se ambos os países, Brasil e Argentina, apresentavam similaridades maiores ou menores no plano econômico e político, ambos aproximavam-se também por uma ação estatal tênue direcionada à cultura, através da defesa de uma arte de cunho nacionalista. Porém, a iniciativa privada no Brasil havia construído um projeto mais consistente do que o argentino, durante as gestões Dutra/Vargas, em relação à criação e expansão de museus e mostras, dando oportunidade ao desenvolvimento de uma arte de vanguarda, já que, os esforços governamentais visavam uma produção cultural de viés nacionalista:

A orientação no sentido de resguardar os recursos nacionais refletia-se, também, no plano da produção cultural, através de uma intensa preocupação e curiosidade para com temas e problemas especificamente brasileiros. A direção da corrente se fazia com a atuação do Estado, principalmente através do DIP, encarregado de “estimular as atividades espirituais, colaborando com artistas e intelectuais brasileiros no sentido de incentivar uma arte e uma literatura genuinamente brasileiras”. (GARCIA, 1982, p. 65).

No caso da Argentina, os pronunciamentos do Ministro da Educação Oscar Ivanissevich¹⁰ aliados às formas culturais do peronismo ligadas aos setores populares e distantes de projetos culturais mais complexos, marcaram uma profunda tensão entre o desenvolvimento de uma arte moderna e o peronismo. A Argentina peronista era fundamentada em uma relação estabelecida entre trabalhadores e o Estado. O processo de nacionalização da economia era apenas uma das direções tomadas pela intervenção estatal. Seguiu-se uma nova dinâmica, contrária às oligarquias, que era direcionada aos trabalhadores, que ansiavam por conquistas sociais. Na nova conjuntura, interna e externa, a indústria passou a ter uma dimensão nova, observada e norteadada pelo governo federal. Tornou-se, portanto, o setor de prioridade, já que o lugar privilegiado ocupado pelo comércio de bens agropecuários perdera importância, definindo novas opções econômicas e políticas diante da nova ordem econômica mundial.

Assim, no plano das artes e da literatura, o peronismo se estruturava sob formas conservadoras e tradicionais, através da valorização dos ensaios regionalistas e heranças criollas. Houve um processo de exaltação das figuras populares e de um passado hispânico, além da manutenção da Geração de 40. A imagem de um Estado forte e ascendente foi cultivada através da adoção de uma arquitetura neoclássica monumental, presente em países que vivenciavam outra realidade cultural, política e socioeconômica, como Alemanha, Itália e Rússia.

Assim como no Brasil, os meios de comunicação na Argentina vivenciaram forte censura. A *Secretaría de Información Pública*, chefiada por Raúl Apold foi responsável pelo total controle e divulgação de informações provenientes do cinema, do rádio, teatro e imprensa escrita. Algumas concessões eram feitas no sentido de equilibrar forças em conflito, liberando-se ou legalizando-se o que outrora era arbitrário, como as revistas culturais de circulação periódica. Tal fato indicava uma leve abertura ideológica, permitindo pequenas

¹⁰ A oposição realizada à arte abstrata pelo Ministro da Educação Oscar Ivanissevich assumiu dimensões caricaturais e revela o panorama artístico flutuante pelo qual passou a Argentina ao longo do governo Perón. São contradições, disputas e ações que não foram somente estéticas, mas também políticas. No discurso de abertura Del Salón Internacional de 1949, Ivanissevich, antiliberal e antirreformista, deixou clara a sua aversão à arte abstrata: *Ahora los que fracasan, los que tienen ansias de posteridad sin esfuerzo, sin estudio, sin condiciones y sin moral, tienen un refugio: el arte abstracto, el arte morboso, el arte perverso, la infamia en el arte. Son estas etapas progresivas en la degradación del arte. Ellas muestran y documentan las aberraciones visuales, intelectuales y morales de un grupo, afortunadamente pequeño, de fracasados. Fracasados definitivos e incorregibles que no se resignaron a guardar en el anónimo su dolorosa miseria, tal como si un leproso en el periodo más repugnante de su mal saliera a exhibirse haciendo gala de sus tumores ulcerosos supurantes.* In: El arte moderno en los márgenes del peronismo. GIUNTA, Andrea. *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta.* Buenos Aires: Paidós, 2001. p. 67.

expressões para além da adesão total ao sistema vigente, defendendo outros projetos culturais, responsáveis por um processo fendido no terreno das artes.

Foi nesse contexto que surgiu a Revista *Ver y Estimar*, conhecida por constituir um novo canal de difusão da arte contemporânea do período, auxiliando os leitores na apreciação estética e na elaboração de um pensamento crítico sobre o panorama estético local e mundial.

Brest, em sua revista mensal, revelava-se extremamente contrário aos partidarismos, determinismos e tradicionalismos impostos à arte argentina. O fato era que, no que tange às artes, a Argentina assumira uma posição introvertida, posicionando-se às margens dos eventos internacionais. Coube à heterogeneidade temática de sua revista romper as barreiras históricas e geográficas impostas pelo regime peronista, ao analisar indiscriminadamente os expoentes de uma arte latino-americana, europeia e/ou estadunidense.

Foi somente em 1952 que se promoveu um significativo envio de obras para a participação da XXVI Bienal de Veneza. Tal realidade, em termos comparativos, demonstrava que nem a gestão privada, nem o deficitário projeto cultural peronista eram capazes de sustentar um projeto tão atrativo e aglutinante quanto o brasileiro:

En contraposición con la Argentina, tanto el ámbito institucional artístico paulista como el panorama brasileño en general se activaron intensamente en la segunda posguerra. La política de la “boa vizinhança” – como se denominó a la aproximación que Brasil sostuvo con los Estados Unidos a partir de la Segunda Guerra – tendría múltiples conexiones y resultados en el espacio cultural. El proyecto paulista no sólo era avasallador como emprendimiento sino que también asombraba a Jorge Romero Brest la voluntad institucional de confrontar las numerosas líneas vinculadas a la definición de lo moderno. Recuérdense las exposiciones de Alexander Calder en Río y la de Max Bill en San Pablo a fines de los 40 y principios de los 50. Para JRB éste era un espacio de acción claro y específico que se articulaba con su propio programa moderno e internacional de cultura y lo legitimaba. Espacio que le era negado, al igual que a otras tendencias progresistas del ámbito de la cultura argentina, en el medio local. (GIUNTA; COSTA, 2005, p.139)

As criações, em 1947, do Museu de Arte de São Paulo e em 1948 do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e do Museu de Arte Moderna de São Paulo (Núcleo gerador das bienais de artes plásticas) foram acompanhadas por Brest. O crítico argentino rigidamente observou todos estes projetos: as conferências, os cursos, as compras de obras e publicações realizadas pelo MASP e, sobretudo a sua exposição inaugural do MAM-SP, “Do Figurativismo ao Abstracionismo”, realizada em 1949.

“Do Figurativismo ao Abstracionismo” lançou as primeiras fagulhas sobre o intenso debate sobre a figuração *versus* abstração que ocorreria ao longo da década de 1950 e apareceria no Congresso de 1961. Léon Degand, primeiro diretor do MAM de São Paulo, era

filiado às correntes francesas da abstração e ao convidar para a exposição em sua maioria artistas franceses, contribuía decisivamente para o conhecimento dessa corrente no Brasil, fortalecendo o caráter didático-informativo das primeiras bienais.

A exposição organizada por Léon Degand também foi apresentada em Buenos Aires no Instituto de Arte Moderno (IAM), instituição fundada em 1949 e financiada exclusivamente por Marcelo De Ridder. O Instituto mantinha um projeto diferenciado com a presença de artistas nacionais e estrangeiros, alguns nem sempre consagrados.

Romero Brest acompanhou também de forma bastante próxima o nascedouro e desenvolvimento do IAM, através de *Ver y Estimar*. Porém, para Brest o IAM não foi capaz de representar um projeto realmente moderno, pois o critério para a eleição de exposições, assim como os textos dos catálogos e os conjuntos selecionados para os salões “A Jovem Pintura Argentina”, (prêmio que Ridder sustentou de 1949 a 1959) não estimulavam a projeção de uma arte vanguardista. Ao contrário da dinâmica paulista, Ridder, na opinião de Brest, executava apenas um projeto de cunho romântico, individualista. Em São Paulo, instituía-se uma nova modalidade de mecenato, vinculado à indústria e aos setores emergentes da sociedade paulista, que buscavam projetar-se em um mundo econômico através de dispositivos culturais.

Para Brest, o Museu de Arte Moderno de São Paulo, ao instituir uma exposição internacional e periódica de artes plásticas, cumpriu uma função deveras importante: oferecer uma visão de conjunto das mais representativas tendências da arte moderna. Em uma postura aglutinante, o Museu estabeleceu premiações com valores igualitários para os artistas nacionais e estrangeiros. E mais: a grande quantidade e relevância dos prêmios, todos doados por instituições privadas, o que para o crítico argentino era um traço de distinção cultural, pois revelava um país, cujos setores econômicos¹¹ e intelectuais, preocupavam-se amiúde com o grau de desenvolvimento artístico do país.

6 O DIÁRIO CARIOCA E A IMPORTÂNCIA DAS BIENAS

Segundo o crítico Antonio Bento, embora tivesse seu princípio na Europa, após o cubismo, com os trabalhos de Kandinsky, Mondrian e outros, o abstracionismo apenas entrou

¹¹ Vale lembrar que os prêmios-aquisição da Bienal de São Paulo tinham o objetivo de fomentar o acervo do antigo MAM. Para tanto, utilizava-se a política de mecenato, em que a direção do Museu captava junto a empresários, associações e colecionadores uma quantia em dinheiro para financiar a compra de uma obra ou um conjunto de obras. Em alguns casos, eram os órgãos diplomáticos dos países participantes da Bienal que intermediavam essas aquisições ou as realizavam. Ao contrário da premiação regulamentar, os prêmios-aquisição da Bienal de São Paulo assumiam um caráter de permanência.

em voga, em Paris e nos demais centros europeus, após a Segunda Guerra Mundial. Os artistas assumiram uma posição introspectiva, voltando-se para seu mundo interior, “numa tentativa de fugir dos problemas, das inquietações e dos infortúnios desencadeados pela disputa imperialista. Mais ou menos a mesma coisa acontecera com o romantismo, após a Revolução Francesa.”¹²

Aponta o crítico que outro elemento intensificador da propagação da arte abstrata foi o interesse manifestado pelos colecionadores, pela crítica e público estadunidenses pela obra dos pintores abstratos, trazendo mudanças substanciais para os caminhos da arte a partir da década de 40. O surto da abstração informal dominaria doravante o cenário internacional de vanguarda:

Desde 1930 realizavam-se nos Estados Unidos exposições de trabalhos dos maiores nomes desse movimento. Seria assim criado pelos norte-americanos um mercado maior para as obras abstratas, inclusive na própria França. Esse fato contribuiu de maneira decisiva para o surto irresistível da abstração em Paris. Esta corrente fora muito hostilizada na época de seu aparecimento e mesmo após sua eclosão, nos fins da década de 30, sobretudo pelos adeptos da figuração realista. A luta travou-se nos meios artísticos e no seio da própria crítica, porque os partidários dos regimes socialistas, em ascensão após a derrubada de Hitler e Mussolini, atacavam abertamente os abstratos. (BENTO, 1980, p. 194)

Ainda em fevereiro de 1950, Antonio Bento afirmara em sua coluna no **Diário Carioca**, que o movimento artístico em São Paulo, notadamente em questão de exposições, permanecia melhor que no Rio de Janeiro. O Museu de Arte Moderna e o Museu de Arte de São Paulo recebiam um fluxo intenso de visitantes, ao contrário da capital carioca.

O evento considerado ápice desta rápida fermentação foi a Bienal Internacional de Artes Plásticas de São Paulo, ligada ao MAM-SP e realizada pela primeira vez em 1951, como gesto do industrial Francisco Matarazzo Sobrinho. Lourival Gomes Machado, diretor artístico da 1ª mostra e encarregado de organizar o texto do catálogo da primeira versão, afirmava que o propósito da Bienal era colocar a arte moderna do Brasil em contato com o circuito internacional e, ao mesmo tempo, situar São Paulo como centro artístico internacional. Assim, os artistas ficariam informados sobre o que ocorria em Paris, Nova Iorque e também sobre o que se passava na América Latina.

Por ocasião da I Bienal, Brest foi convidado por Ciccillo Matarazzo a participar como membro do Júri. Nesta primeira edição, a Argentina, por conta do marasmo cultural imposto pelo peronismo, não participou com o envio de obras. Brest teve a oportunidade de utilizar a legitimidade adquirida no ambiente paulista para marcar uma adesão total à causa abstrata,

¹² BENTO, Antonio. *Abstração na Arte dos Índios Brasileiros*. Spala: Rio de Janeiro, 1979. p. 53.

argumentando e defendendo a outorga do primeiro prêmio em escultura à obra **Unidade tripartida** de Max Bill. Segundo Brest:

El nombramiento (de jurado para la I bienal) me llegó a último momento y no pude estar en San Pablo cuando se reunió el jurado. Éste ya había entrado en funciones, otorgando el gran premio en pintura a André (sic) Chastel. (El que nunca hubiera votado), y los colegas me dieron sólo una hora para que viera toda la bienal. Lo hice devorando las obras y al final de la planta inferior, gran sorpresa, en rincón estaba Unidad Tripartita de Max Bill, una obra sobresaliente aun entre las sobresalientes de este artista. Con este bagaje de mínimas observaciones volví a la reunión del jurado dispuesto a dar la batalla por esa obra. (GIUNTA; COSTA, 2005, p.143)

Deste modo, o posicionamento de Brest frente a I Bienal paulista foi de vital importância para a evolução da arte abstrata brasileira. A sua figura de estudioso sério e reconhecido, juntamente com uma atuação marcante em *Ver y Estimar*, constituiu meio relevante de inserção no cenário internacional, estabelecendo contatos com distintas personalidades no âmbito da cultura. O número 26 da revista trazia uma crítica elogiosa aos esforços empreendidos por Francisco Matarazzo e sua esposa Yolanda Penteado em desviar a geografia das artes para São Paulo. Tratava-se de um grande esforço para promover a participação de artistas e obras européias e americanas nas edições futuras da Bienal paulista. Para Brest, o fato de que em um primeiro momento ficara patente uma ideia de improvisação organizativa da Bienal -além das preocupações com os custos e qualidade dos envios das obras- foi o motivo, em parte, da desconfiança por parte da Europa em enviar seus acervos para a América do Sul.

Consoante Kátia Canton¹³, a Bienal paulistana exerceu um papel de referência ao divulgar e expor aos brasileiros ao que havia de mais novo e significativo na arte internacional. O prêmio em sua edição inaugural à escultura **Unidade Tripartida**, obra abstrata do artista suíço, foi um reflexo do impacto causado por Max Bill com suas formas geométricas e matemáticas. Esse abstracionismo rigoroso influenciara definitivamente as artes brasileiras. A sua obra tornou-se um símbolo que corroborou para o desenvolvimento da arte construtiva brasileira a qual já passava por um processo de expansão desde o desenvolvimento da arquitetura moderna brasileira dos anos de 1930 e 1940.

A edição seguinte da Bienal, 1953, que coincidia com o IV centenário da cidade paulista trazia uma série de iniciativas que visavam demonstrar um aperfeiçoamento e um caráter mais

¹³ CANTON, Kátia. Tendências Contemporâneas: Questões sobre a Arte no Brasil e no Mundo Ocidental. In: AQUINO, Victor. (org.) *Metáforas da Arte*. São Paulo: Programa de Pós-Graduação em Estética e História da Arte/MAC USP. 2008.

expressivo e dinâmico da Bienal através das negociações, visando trazer ao país a obra *Guernica* de Picasso e a construção do Parque do Ibirapuera, projeto de Oscar Niemeyer.

A segunda Bienal apresentou de uma só vez, o cubismo, o futurismo e o neoplasticismo, além de retrospectivas de alguns dos maiores mestres do nosso tempo— Picasso, Mondrian, Klee, Munch, Moore, Calder e outros – enquanto as Bienais posteriores trouxeram o expressionismo e o surrealismo, além da retrospectiva de outros mestres, como Léger, Morandi e Chagall.

Essa Bienal consagrou Alfredo Volpi como o melhor pintor brasileiro. Apesar de muito influenciado pelo movimento concretista, esse artista procurou reintegrar alguns elementos figurativos em seu vocabulário. Chegou a se permitir, no início algumas “licenças poéticas”, ao pintar sensibílimas madonas, santos e sereias, em que a fantasia e a delicadeza se combinam. Contudo, via de regra, os elementos figurativos são geometricamente estilizados e entram nas composições como se fossem signos abstratos. É o caso de típicas obras dos anos 60. Há arcos que são lembranças de portais, fileiras de bandeirinhas alegremente ritmadas e até certas estruturas que podem lembrar a pintura abstrata informal que triunfava no Brasil na mesma época.

A II Bienal também contou com a presença de Brest como membro do Júri. Desta vez, a Argentina participou com um envio de obras, mormente abstratas.

No catálogo da terceira Bienal, em 1955, o crítico Antonio Bento menciona que “A tendência nacional vai assim aos poucos se enfraquecendo, enquanto aumenta o número de artistas abstratos. Na própria arte figurativa, são raros os que, nesta representação, seguem a tendência nacional. Pode mesmo ser notada sensível abstenção de artistas dessa corrente, os quais ficaram com a falsa impressão de que a Bienal dava preferência aos abstratos”.

Para María Amalia García, a presença de Brest no Brasil e o seu discurso legitimador da arte abstrata constituíam outra faceta das dificuldades vivenciadas em âmbito local. A resistência em aceitar as correntes abstratas estaria na forte permanência do modernismo nacionalista e da tendência social. Segundo Otília Arantes¹⁴, a atividade artística brasileira deveria estar diretamente vinculada a uma arte de caráter nacional, capaz de refletir e expressar o país em todas as suas vertentes. Basta recordar a hostilidade com que Mário de Andrade advertia à Tarsila do Amaral sobre os perigos da “tentação abstrata”. Além disso, o destino social da arte constituiu tópico privilegiado das discussões entre Andrade e Sérgio Milliet. O fenômeno da instalação institucional da arte abstrata se via como uma estratégia forçada que carecia de vínculo com a realidade brasileira. A adesão ao novo movimento

¹⁴ PEDROSA, Mário. Atualidade do Abstracionismo. In: ARANTES, Otília. (Org.). *Modernidade Cá e Lá: textos escolhidos IV*. São Paulo: EDUSP, 2000.

suscitou na crítica nacional sentimentos diferenciados sobre a divulgação e defesa do abstracionismo, levando em consideração suas várias vertentes.

Mário Pedrosa, por exemplo, em *Atualidade do Abstracionismo*¹⁵, assinala que a arte figura-se como dotada de uma independência tal que a permitiria engendrar uma revolução através da dinâmica concernente às formas. A arte abstrata encarnaria essa possibilidade, sendo capaz de executar com êxito tal propósito. Entretanto, Pedrosa não será adepto de todas as vertentes da arte abstrata: considera o abstracionismo informal como uma arte evasiva, introspectiva, incapaz de uma postura definida frente à realidade. O próprio termo informal trazia em seu cerne a idéia de antiforma, de anticonstrução, propondo a negação da percepção, o que, para Pedrosa, era significativo. A arte concreta, por sua vez, na busca por uma cor pura, exigia estilo, impingia um rigor, sendo capaz de fornecer subsídios para a formação da infrarrealidade humana. Para Pedrosa, a arte concreta representava um esforço construtivo, uma disciplina, uma postura otimista ante um país em vias de crescimento.

Sérgio Milliet, personalidade de vital importância na criação do MAM-SP, manteve uma postura compreensiva a respeito dos debates entre a abstração e a figuração, ainda que não manifestasse nenhum interesse em defender a primeira corrente. Pelo contrário, no Prefácio do Catálogo da exposição *Do figurativismo ao abstracionismo*, Milliet marcava com elegância o seu desacordo com o abstracionismo militante de Degand.

Antonio Bento, por outro lado, sempre foi um dos maiores defensores da abstração lírica dentro de um contexto de intenso repúdio a essa vertente:

Que diferença há, bem feitas as contas, entre um “conceito”, da arte geométrica ou concreta, e uma “emoção” ou uma “sensação” da arte lírica? Do ponto de vista da psicologia ou da estética, essa diferença simplesmente não existe. Até mesmo pelo fato de saber-se que o papel do inconsciente é maior do que o do consciente e da razão, em todas as artes. Não somente nas artes visuais, como principalmente na música, na poesia e na literatura. A música é a mais universal das artes, exatamente pelo fato de ser aquela em que as forças ocultas da alma e o mistério, inerente à própria condição humana, manifestam-se com maior intensidade. (BENTO, 1983, p.183)

E foi no II Congresso de Críticos de Arte¹⁶, de 1961, que Antonio Bento ratificou sua defesa ao abstracionismo informal. O evento, presidido pelo próprio Antonio Bento, foi

¹⁵ Idem.

¹⁶ De 12 a 15 de dezembro de 1961 realizou-se, por ocasião da 6ª. Bienal de São Paulo, o II Congresso de Críticos de Arte, realizado pela Associação Brasileira de Críticos de Arte, com patrocínio do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Tal evento dispôs da presidência geral de Antonio Bento de Araújo Lima, e teve por tema comum: A problemática da Arte Contemporânea. Integraram a lista de convidados: Francisco Matarazzo Sobrinho (Presidente da Bienal), Mário Pedrosa (Diretor do Museu de Arte Moderna de São Paulo), Aloísio de

composto por oito sessões, porém coube a 5ª Sessão Plenária, do dia 14 de dezembro, debater a *Controvérsia Figurativismo-Abstracionismo*. Nessa oportunidade o crítico potiguar, além de presidir a Sessão, também apresentou o ensaio *Figuração – Arte Abstrata*.

Os estudos e reflexões de Antonio Bento sobre a produção de Kandinsky e as teorias desenvolvidas por Michel Seuphor permitiram identificar e valorizar as contribuições do artista abstrato inclusive para a arte brasileira.

Antonio Bento visava demonstrar o valor da abstração e da pintura subjetiva de Kandinsky, definindo-o como “o mestre por excelência da arte não representativa” ao aproximar pintura e música, obtendo nessa proposta êxito.

O debate apresentou o posicionamento antagônico entre figurativos e abstratos. Uma das principais críticas tecidas pela primeira corrente consistia no fato de que as ramificações do abstracionismo informal (expressionismo abstrato, o concretismo e o neodadaísmo) simbolizavam a tensão humana e a agonia individual. Tal fato teria desencadeado uma arte intimista e anárquica, de caráter burguês. Por outro lado, os abstracionistas, pontuavam que a arte em seus primórdios, ainda que figurativa, partiu da idealização, da abstração da natureza sensível, tanto no Ocidente como no Oriente. A posição formalista adotada pelo realismo colocou-o em uma categoria cômoda, com semblante de tradição.

É que fato que, embora representassem caminhos opostos, as duas correntes buscavam vias de reflexão, desenvolvimento e expansão dentro de uma mesma sociedade, com criações artísticas fecundas e bem resolvidas esteticamente.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

As influências da arte abstrata transcenderam o circuito europeu e, no Brasil, assumiram características e dimensões bastante peculiares. Como recorda Bento, o triunfo da arte abstrata ocorreu de fato, após a Segunda Guerra Mundial, de 1945 a 1950, rompendo, gradualmente as objeções a essa arte. A produção predominante era a da abstração geométrica, que se havia tornado, principalmente através do *Salon des Realités Nouvelles*, a expressão em voga da época. A publicação em Paris da revista *Cercle et Carré*, 1930, a organização de diversas mostras além da formação do grupo *Abstraction Création*, 1931, foram acontecimentos importantes. Muitos pintores figurativos aderiram à arte abstrata, enquanto outros se filiaram ao movimento porque sentiam que a abstração se havia tornado a verdadeira linguagem artística da atualidade.

O crescimento da arte abstrata no Brasil foi marcante e, já no início dos anos de 1950, o país presenciou, sobretudo em São Paulo e Rio de Janeiro, movimentos de arte concreta e neoconcreta. Tais manifestações originaram um processo artístico ciente de sua especificidade enquanto sistema de informação construído por meio de procedimentos mentais e sistemáticos. Segundo Canton¹⁷, o concretismo /neoconcretismo, na arte, constituiu-se como promessa da construção do novo por meio de uma linguagem universal ausente de excessos de subjetividade e emotividade. Libera a arte de questões externas a ela mesma, ao mesmo tempo em que estabelece sua autonomia e necessidades formais e construtivas.

A arte abstrata, para Antonio Bento, encontrou meios de expansão e desenvolvimento em função da receptividade favorável que encontrara nos Estados Unidos. No contexto da Segunda Guerra Mundial a migração de diversos artistas europeus para o país estadunidense, contribuiu para que, primeiramente o cubismo já em 1939 e depois as modalidades não figurativas, de uma forma geral, se consolidassem em Nova York. Posteriormente o fenômeno encontrou meios de desenvolvimento em Paris em 1946, assim como nas demais cidades europeias.

Se em Nova Iorque a grande questão era por qual motivo a arte abstrata consolidara-se de forma tão unânime, se por convicção ou gosto, no caso do Brasil, o problema era de outra ordem. Aqui o que permanecera era a dúvida sobre a capacidade da arte abstrata em expressar a preocupação com o homem e os problemas sociais, principal inquietação dos figurativos. A conotação alienada, individualista impingida aos abstratos, desde fins do Estado Novo, fortalecia a ideia de uma arte frágil e pouco útil à sociedade como instrumento de mudanças e crítica social. Tal imagem fortalece-se no final da década de 1950, quando o Brasil, sob a presidência de Kubitschek, buscou um novo padrão de desenvolvimento e industrialização proposto pelo plano de Metas¹⁸.

¹⁷ CANTON, Kátia. Tendências Contemporâneas: Questões sobre a Arte no Brasil e no Mundo Ocidental. In: AQUINO, Victor. (org.) *Metáforas da Arte*. São Paulo: Programa de Pós-Graduação em Estética e História da Arte/MAC USP. 2008.

¹⁸ Lançado pelo Partido Social Democrático (PSD) e o Partido Trabalhista Brasileiro (PTB), Juscelino Kubitschek venceu a disputa pela presidência do Brasil em 1955 contra os candidatos Adhemar de Barros e Plínio Salgado. O período anterior a sua posse foi marcado por forte turbulência política. O rumor de um golpe, tramado pelo então presidente em exercício Carlos Luz e por políticos e militares pertencentes a UDN contra a posse de Juscelino Kubitschek, gerou reação por parte do ministro da Guerra, general Henrique Teixeira Lott. O Ministro mobilizou tropas militares que ocuparam importantes prédios públicos, estações de rádio e jornais. Em caráter provisório, o governo foi assumido pelo presidente do Senado, Nereu Ramos que se encarregou de transmitir o cargo a Juscelino Kubitschek a 31 de janeiro de 1956. Iniciou-se a partir de então um governo de caráter populista com objetivos de desenvolvimento tanto para o setor público quanto para o privado. No âmbito econômico, o lema do governo era "Cinquenta anos de progresso em cinco anos de governo" para transformar esta proposta em realidade criou-se o chamado Plano de Metas. Houve investimentos em estradas, em siderúrgicas, em usinas hidrelétricas, na marinha mercante e a construção de Brasília, que embora não constasse no projeto inicial, foi um reflexo desta era de progresso. O Programa baseava-se em 30 metas que compreendiam os Setores de energia (1 a 5), Setores do transporte (6 a 12), Setores da alimentação (13 a 18), Setor da indústria

Em um contexto, de questões políticas, econômicas, artísticas e sociais intensas, surge o abstracionismo em suas várias vertentes em oposição a uma arte figurativa preocupada a um tempo com a modernidade e a identidade cultural; uma arte de valorização do homem e de suas necessidades. O modernismo com seu caráter de defesa do local, do artesanato e da capacidade criativa intensificou o debate, cujo ponto nevrálgico pode ser identificado, segundo Lisbeth Rebollo Gonçalves, como uma oposição entre “arte nacional X arte internacional”.

Nesse sentido, Lisbeth Rebollo, em *As Bienais e a abstração* suscita importantes questões, sobre o elemento abstração, no contexto da Bienal, enquanto concretização deste movimento de internacionalização:

1. Se se trataria de uma “forma revolucionária” ou de uma “reforma” coerente com um projeto ideológico mais amplo.
2. Se a linguagem universal apreendida seria um valor de ascensão a uma “nova etapa”, mais condizente com a realidade brasileira.
3. Se a ênfase de uma “racionalização orgânica”, “funcional”, ou de uma “subjetividade emocional”, apreendida em depoimentos de artistas atuantes no período, não estaria de acordo com tudo isso. (GONÇALVES, 2004, p.29)

É fato que, ao tornar-se centro de atração para todos os artistas do Brasil e do mundo, a Bienal pôde, por sua vez, despertar também um movimento interno de aproximação artística entre as diversas províncias culturais do país.

Do mesmo modo, para além das fronteiras nacionais, foram de grande importância as intervenções culturais e análises realizadas por Jorge Romero Brest, através das páginas da revista *Ver y Estimar*. O intenso diálogo praticado entre Brasil e Argentina permitiu vislumbrar duas nações com projetos vanguardistas em níveis diferenciados, mas que passaram por momentos políticos bastante próximos. Marca-se assim, a posição marcante de Romero Brest como divulgador e propulsor da arte de vanguarda na Argentina. *Ver y Estimar* assumiu assim, posição ímpar no cenário artístico argentino, uma vez que os canais difusores para a nova vertente artística eram escassos. As notas sobre a arte de vanguarda quando existiam na imprensa periódica eram breves e raramente ilustradas. Ainda que a base principal fosse a divulgação da arte moderna, *Ver y Estimar* ostentava uma grande heterogeneidade temática, abarcando outros períodos da História da Arte. Não havia, portanto, limitações geográficas que determinassem uma arte europeia, estadunidense ou latino-americana. Brest

de base (19 a 29), Setor da educação (30). Apesar do intenso crescimento da indústria (aproximadamente 80% na área de bens de capital,) e do apoio dos diversos setores sociais (militares, empresários e sindicatos) houve também um crescimento da dívida externa e a abertura do país ao capital das multinacionais, gerando uma paulatina desnacionalização econômica.

confirmava, assim, a postura de que a crítica deve enriquecer-se por seus fundamentos teóricos e por seu modo inteligente de explorar, conhecer e conceber a realidade.

A década situada entre a criação da Bienal, em 1951, e a inauguração de Brasília, em abril de 1960, foi um dos períodos mais férteis da história da arte brasileira no século passado. Foi também o período áureo da crítica de arte no país. As críticas difundidas em periódicos, como o **Diário Carioca**, por exemplo, buscavam uma aproximação do público e dos intelectuais da época com os principais debates e mudanças artísticas vivenciadas pelo país. A presença de uma crítica especializada como a de Antonio Bento de Araújo Lima fomentou os debates em torno da abstração *versus* figuração rumo à consolidação da arte abstrata como linguagem artística válida também para a realidade brasileira. Isso porque, simultaneamente à busca de uma linguagem universal, fez-se um esforço extraordinário no sentido de definir uma linguagem própria para as artes visuais, promovendo a autonomia dos meios plásticos e, ao mesmo tempo, a criação de um vocabulário específico para a crítica de arte.

8 REFERÊNCIA

AMARAL, Aracy. (org.). *Projeto Construtivo brasileiro na arte: 1950-1962*. Rio de Janeiro/São Paulo: Museu de Arte Moderna/Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1977.

AQUINO, Victor. (org.) *Metáforas da Arte*. São Paulo: Programa de Pós-Graduação em Estética e História da Arte/MAC USP. 2008.

ARANTES, Otfília. (Org.). *Modernidade Cá e Lá*. São Paulo: EDUSP, 2000.

BENTO, Antonio. *Abstração na Arte dos Índios Brasileiros*. Spala: Rio de Janeiro, 1979.

_____. *Expressões da Arte Brasileira*. Spala: Rio de Janeiro, 1983.

_____. *Portinari*. Rio de Janeiro: Léo Christiano, 1980.

BULHÕES, Maria Amélia; KERN, Maria Lúcia Bastos.(Orgs.) *Artes Plásticas na América Latina contemporânea*. Porto Alegre: Ed. Da Universidade/UFRGS, 1994.

FERRER, Aldo. *Historia de la globalización: orígenes del orden económico mundial*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Economica, 2000.

_____. *La Economía Argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Econômica, 2004.

GARCIA, Nelson Nelson Garcia, *Estado Novo - Ideologia e propaganda política*. São Paulo: Loyola, 1982.

GIUNTA, ANDREA. *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires: Paidós, 2001.

GIUNTA, Andrea; COSTA, Laura Malosetti.(org) *Arte de Posguerra- Jorge Romero Brest y la Revista Ver y Estimar*. Buenos Aires: Paidós, 2005.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo (Org.). *Ségio Milliet, 100 anos*. São Paulo: ABCA, 2004.

ROMERO BREST, Jorge. *El arte en la Argentina*. Buenos Aires: Paidós, 1969.

_____. *La Pintura Europea – 1900-1950*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1952.

ROMERO, Luis Alberto. *Historia Contemporânea Argentina*. Rio de Janeiro. Jorge Zahar. Rio de Janeiro.

BENTO, ANTONIO. O museu de Arte Moderna de São Paulo. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 11 fev. 1950. As artes. p. 06.

ABSTRAÇÃO COMO LINGUAGEM, perfil de um acervo. São Paulo, Edições Pinakothek, 2004.

VER Y ESTIMAR. Buenos Aires: Editorial Losada, v.26, nov. 1951.

Recebido em 23/11/2017.

Aceito em 01/12/2017.

Publicado em 29/12/2017.

DOI: 10.11606/issn.1676-6288.prolam.2017.140711

ISSN: 1676-6288