



September 8

A crítica como incentivo e mediação

Alecsandra Matias de Oliveira

A

trajetória de Mario Schenberg como crítico de arte foi iniciada no ano de 1942, quando escreveu pela primeira vez sobre arte, enfatizando o paganismo na poética visual de Bruno Giorgi na *Revista Acadêmica*. Ao longo da década de 1940 e 1950, passou a escrever sobre Alfredo Volpi, José Pancetti, Bruno Giorgi e Figueira Jr., sem exercer de forma sistemática e elaborada a crítica de arte. Estabeleceu também um relacionamento com a crítica paulistana, tornando-se amigo de Lourival Gomes Machado, Sérgio Milliet, Maria Eugênia Franco, Ciro Mendes, Paulo Mendes de Almeida, Osório César, Jorge Amado e Oswald de Andrade.

Sua crítica seria diferenciada de seus contemporâneos? Como exemplo, é possível citar a opinião da artista plástica Alice Brill (in Ajzenberg, 1996, p. 40), que traçou uma comparação rápida e descompromissada entre Schenberg e Geraldo Ferraz:

“Geraldo Ferraz sempre foi um crítico muito temido, era muito rigoroso e muito exigente. Também

ALECSANDRA MATIAS DE OLIVEIRA é especialista em Cooperação e Extensão Universitária do MAC-USP.

usava uma linguagem mais floreada, menos direta do que a de Mário. Schenberg escreveu [...] com muita eloquência e generosidade”.

Por não ser um crítico de arte tradicional, parece que Schenberg possuía muito mais liberdade em sua escrita do que os literatos tradicionais. Sofreu hostilidades muitas vezes por possuir seu estilo próprio e despojado dos cânones acadêmicos. Observe o que diz Antônio Gonçalves Filho, na época do lançamento do livro *Pensando a Arte*, em 1988:

“[...] como crítico de arte é figura controvertida que distribui elogios com incômoda facilidade, quase sempre errando em seu prognóstico [...] um falocrata, na expressão de alguns amigos mais íntimos – não foi, certamente, muito criterioso ao promover alguns medíocres artistas plásticos que hoje lotam as galerias com monstruosidades pictóricas [...]”¹.

Porém, comentários dessa espécie não abalam a concepção de que Schenberg realizou mais do que análises estéticas. Fixou uma forma de divulgar a arte e novos artistas. O crítico de arte, ao invés de julgar as obras plásticas, estabelecia relações pessoais com as obras e seus criadores e, através desse mecanismo pessoal, conseguia mediar sensações entre obra-artista-público. Logo, seu procedimento perante o ato crítico é diferente do de Sérgio Milliet, que creditava o sucesso da boa crítica à ação de ponderar sobre as obras de arte.

Há outras opiniões que convergem para a postura crítica adotada por Mario Schenberg, como a de Amélia Toledo (1996, p. 35):

“Acho que é importante quando o artista consegue ter com o crítico um contato que frutifica, porque, na maior parte das vezes, o artista se sente um pouco perseguido, castigado, como se fosse um criminoso em estar arriscando a sua criatividade, arriscando invadir um campo onde existem pressupostos. Com o Mario, não sinto que isso tenha ocorrido. ‘A grande riqueza’ dele

foi justamente não ter pressupostos na sua relação com a produção artística”.

A artista plástica Eva Fernandes (in Azjenberg, 1996, p. 84) vai um pouco além em suas conclusões sobre o modo de fazer crítica de Schenberg:

“Havia – e provavelmente ainda há – quem o julgasse ‘parcial’ como crítico. Sem dúvida, era parcial, mas sua parcialidade era muito larga, abrangia muito, não era dogmática e fixada numa corrente só. Professor que era – e penso que se compreendia como instigador, como propulsor de talentos – procurava encorajar, abrir perspectivas. Numa época em que era comum discutir Arte em termos de escolas e técnicas, analisando superfícies, planos estruturados dessa ou daquela maneira, Mario via a personalidade do artista como ponto nodal. O seu prestígio de intelectual de larga visão, o seu pensamento universal, ao interessar-se por determinado artista, contribuía para a autoconfiança, estimulando-o a prosseguir em seu caminho”.

O incentivo à arte é a questão central da proposta crítica schenberguiana, pois não é possível negar a importância de artistas como Alfredo Volpi, Teresa D’Amico, Mira Schendel, Cláudio Tozzi e muitos outros que tiveram seus talentos reconhecidos, primeiro, por Mario Schenberg. Será que esses artistas podem ser considerados como “erro de prognóstico”? As trajetórias artísticas e históricas desses artistas respondem que não. A atitude de apoio a todos os artistas que o procuraram não significa, de forma alguma, ausência de criticidade. Vários artistas testemunham que Mario Schenberg sempre foi uma fonte inesgotável de trocas de experiências e elogios, pois ele acreditava que qualquer um que conseguisse viver de arte num país como o Brasil seria um herói – digno de reconhecimento. Alguns físicos, amigos seus, dizem que Mario Schenberg era muito mais complacente com os artistas do que era com os cientistas (Paulo de Tarso Muzi, in Goldfarb & Guinsburg, 1984, pp. 23-8).

Ser comunista era outro fator que complicava a posição de Mario Schenberg como crítico de arte. Schenberg, militante do Partido Comunista, era líder de uma célula da qual participavam vá-

1 Antônio Gonçalves Filho, in *Folha de S. Paulo*, 19/mar/1988, p. D4.

rias personalidades ligadas ao mundo intelectual e artístico, como: Maurício Nogueira Lima, Jorge Mautner, Dulce Maia, entre outros. Porém, as orientações do partido com relação à arte politicamente engajada não convergiam com as opiniões do crítico de arte, que apoiava as correntes não figurativas, contrariando, desse modo, a linha do realismo social recomendada pelo PC. A orientação oficial stalinista não influenciava, de forma alguma, a concepção estética do crítico e líder comunista. Como já foi visto, Schenberg discordava em muitos pontos das orientações do partido, e este era mais um deles.

Ao retomar as ideias de Décio Pignatari, é possível perceber o quanto o grupo concreto lutou para alijar a intuição do processo criativo em arte, tendo esse elemento como “arbitrário”. Para Schenberg, esse valor “arbitrário” chamado intuição é justamente o ponto central da criação artística. Por essa discordância, em alguns momentos, as posições de Schenberg bateram de frente com as defendidas pelo grupo concreto de São Paulo. Como já foi visto, Sérgio Milliet também discordava de outros pontos do concretismo paulista, que possuía Waldemar Cordeiro como seu principal teórico e defensor. Os embates de Cordeiro não se deram somente com Milliet, mas também com Schenberg e outros críticos de arte.

Após os anos das primeiras experiências, os textos críticos multiplicaram-se, e o contato com o mundo artístico também. Na década de 1950, a atividade de Schenberg como crítico conheceu uma pausa, cedendo a prioridade para tarefas científicas. Foi o momento, também, em que atuou como diretor do Departamento de Física na Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo. Nota-se que a crítica de arte como função principal realmente tomou fôlego após seu afastamento da universidade, em 1969.

Como propagador de ideias, não se pode deixar de levar em consideração os contatos que Schenberg travou com várias personalidades de sua época. O universo das relações pessoais apresentado pelo crítico de arte foi imenso e ricamente povoado por experiências de vida. Todos os que conviveram com ele são marcados pelas longas e continuadas conversas, nas quais as trocas culturais eram intensas. Vários artistas reconhecem, em seus depoimentos, as saudades

das reuniões no apartamento da Rua São Vicente de Paula. Muitos ex-alunos – hoje cientistas ou profissionais de diversas áreas – admitem a importância das discussões compartilhadas com Schenberg para suas vidas. Ao refletir sobre a figura de Schenberg como comunicador, pode-se argumentar que seus contatos orais tiveram ressonância no universo cultural do país.

Lígia Clark (apud Goldfarb, 1994, p. 74) forneceu um depoimento que ilustra bem a presença/influência de Schenberg sobre os novos artistas:

“A influência que ele teve na minha personalidade foi enorme. Eu, sem cultura nenhuma, sugava todas as conversas que com ele tive, incorporando vivências de seu saber e, brincando, dizia: ‘meus ouvidos foram fecundados por dois seres extraordinários, Mario Schenberg e Mario Pedrosa’”.

Schenberg integrou muitos artistas novatos aos meios culturais, pois sua rede de relações sociais era vasta. Agiu, também, como um mecenas, porque muitos desses artistas mencionam que vendiam suas produções ao professor. A coleção de Mario Schenberg era acrescida, também, pelas doações – pois em troca das críticas os artistas doavam uma ou mais obras.

Como já visto, Schenberg possuía uma formação científica, porém não é possível descartar seus esforços nos estudos artísticos; no exercício de suas reflexões em arte há análises com embasamento científico. Essa característica é um dos elementos que transformam a crítica schenberguiana singular durante o período de sua formulação. Porém, há outros fatores na composição das críticas de Schenberg que igualmente podem ser identificados como pontos de distinção na trajetória da crítica de arte brasileira. Como exemplo, pode-se citar o uso da intuição como conceito artístico e científico no processo de criação ou, ainda, a filosofia oriental como embasamento das questões teóricas e estéticas. Todos esses elementos podem ser identificados já no início de seu exercício crítico.

O próprio período de atuação da crítica schenberguiana, pelo menos no momento em que ela se torna mais frequente, os anos 1950 a 1970, foi de transformação na arte, pois coincide com a emergência das vanguardas brasileiras. Época em que velhos cânones da arte, como o suporte, as

técnicas clássicas e a forma, eram características questionadas e reinventadas por artistas extremamente intelectualizados que procuravam um novo significado e uma nova postura diante do fazer artístico. Era o período do questionamento da arte por ela mesma. A pergunta que norteava as produções era: *arte para quê?*

Os artistas expunham suas propostas, e muitos criavam teorias sobre suas obras e poéticas visuais, mas o papel do crítico de arte ainda era fundamental, pois o ambiente artístico, mais do

que nunca, necessitava de um intermediário entre artista e público. A significação da obra não era totalmente clara aos espectadores. Muitas traziam propostas, mas era preciso a sua decodificação e legitimação. A arte tornou-se, nesse instante, o meio e a mensagem – algo bastante hermético. Para o grande público, as rupturas foram enormes, pois acompanhar as inovações passou a ser assunto para pessoas especializadas ou iniciadas em arte. O papel do crítico era, essencialmente, fornecer dados para essa iniciação.

BIBLIOGRAFIA

- AGUILAR, José Roberto. *O Mundo de Mario Schenberg*. São Paulo, Casa das Rosas, 1997.
- AJZENBERG, Elza (coord.). *Arte e Ciência*. São Paulo, ECA-USP, 1996.
- ARANTES, Otilia Beatriz Fiori. *Mário Pedrosa: Itinerário Crítico*. São Paulo, Página Aberta, 1991.
- ARANTES, Otilia (org.). *Política das Artes: Mário Pedrosa*. São Paulo, Edusp, 1995.
- GOLDFARB, José Luiz. *Diálogos com Mario Schenberg*. São Paulo, Nova Stella, 1988.
- _____. *Voar Também É com os Homens: o Pensamento de Mario Schenberg*. São Paulo, Edusp, 1994.
- GOLDFARB, José Luiz; GUINSBURG, Gita K. (orgs.). *Mario Schenberg: Entre-vistas*. São Paulo, Perspectiva, 1984.
- GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. *Sérgio Milliet, Crítico de Arte*. São Paulo, Perspectiva/Edusp, 1992.
- PEDROSA, Mário. "Arte Culta e Arte Popular", in *Arte em Revista: Questão Popular*, v. 2, nº 3, São Paulo, Kairós, 1980.
- SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu Extático na Metrópole: São Paulo, Sociedade e Cultura nos Frementes Anos 20*. São Paulo, Companhia das Letras, 1992.
- TOLEDO, Amélia. "Schenberg e as Bienais", in Elza Ajzenberg (coord.). *Arte e Ciência*. São Paulo, ECA-USP, 1996.
- ZANINI, Walter. *A Arte no Brasil nas Décadas de 1930-40: o Grupo Santa Helena*. São Paulo, Nobel/Edusp, 1990.