

MODERNIDADE, ABSTRAÇÃO E AS DISPUTAS DO DISCURSO DA CRÍTICA DE ARTE NO BRASIL NOS ANOS 50

*MODERNITY, ABSTRACTION AND THE DISPUTES OF ART CRITICISM
DISCOURSE IN BRAZIL IN THE 50'S*

Shannon Botelho / Colégio Pedro II - UFRJ

RESUMO

A querela entre figurativos e abstratos dos anos 40, logrou diferentes desdobramentos para a produção artística brasileira nos anos posteriores. Por sua vez, a crítica de arte passou a disputar nos jornais e demais publicações o protagonismo pela face modernizadora do discurso, em defesa ou rechaço à abstração. A partir de um breve resgate histórico, este artigo se propõe refletir sobre este litígio no campo da crítica de arte no Brasil, na década de 1950. Interessa, também, pensar como a disputa pela apresentação e defesa da abstração logrou aos críticos a tarefa de serem porta-vozes de compromissos estéticos, com a chegada dos anos 60.

PALAVRAS-CHAVE

Crítica de Arte; Arte Moderna; Abstração; Discurso; Realismo.

ABSTRACT

The quarrel between figurative and abstract from the 1940s, achieved different unfoldings for the Brazilian artistic production in the following years. In turn, art criticism began to dispute in newspapers and other publications the protagonism for the modernizing face of discourse, in defense or rejection of abstraction. From a brief historical rescue, this article proposes to reflect on this litigation in the field of art criticism in Brazil in the 1950s. It is also interesting to think how the dispute for the presentation and defense of abstraction achieved for the critics the task of being spokespersons for aesthetic commitments, with the arrival of the 1960s.

KEYWORDS

Art Criticism; Modern Art; Abstraction; Speech; Realism.

Em 02 de agosto de 1953, o crítico de arte Mário Barata questionava em sua coluna no Diário de Notícias (RJ): “Repetir-se-á mais uma vez, no Brasil, a aparente condenação histórica de chegarmos sempre atrasados aos movimentos culturais e às ‘modas estilísticas?’” (BARATA, 1953, p. 05). O tom eloquente, comum aos textos publicados nos periódicos sequenciava um embate recente no cenário artístico brasileiro: o da abstração como forma de pensamento e como modo de expressão para os artistas.

Embora a querela entre figurativos e abstratos tenha origem na década de 1940, sua amplitude adentra as décadas seguintes, sobejando ainda hoje as reflexões acerca de seus alcances e limites no cenário artístico brasileiro. Os embates posteriores travados com maior vigor nos anos 50 não se resumiram aos grupos artísticos, mas alcançaram as esferas da crítica e até mesmo o do incipiente mercado de arte brasileiro.

O corolário deste processo de modernização aconteceria a primeira edição da Bienal de São Paulo em 1951, firmando um processo de internacionalização do sistema artístico onde artistas, críticos e demais agentes culturais se viam inseridos e aptos a realizar trocas culturais com demais representantes externos. Nesta primeira edição verificava-se a latência das tendências abstratizantes e o alargamento das disputas já existentes entre figurativos e abstratos. Em defesa do júri da I Bienal de São Paulo, Antônio Bento apontava que

seria pueril, para não dizer palavra justa, exigir de críticos estrangeiros uma declaração de amor ou de admiração às artes plásticas nacionais, diante de um julgamento difícil, pela circunstância de participarem da Bienal vinte e dois países. Outra tolice é pensar que a batalha dos abstratos e realistas podia ficar decidida na I Bienal de São Paulo (BENTO, 1951, p. 06)

O clima de pós-guerra, alargava as fronteiras da criação artística e com isto exigia novos modos de compreensão e reflexão acerca dos objetos e fatos artísticos. No que tange especificamente à crítica de arte, instaura-se uma crise na ordem do julgar demandando outras formas de valoração e análise da obra de arte, de estruturação de pensamento e novas formas de exposição textual das transformações ocorridas no seio das poéticas artísticas em expansão. Destas transformações poéticas que emergem estão centralizadas as abstracionistas, que dentre todas as outras, congregam em torno de si grande parte das discussões no campo da crítica. Porém, seus embates não se dariam, em primeiro momento, numa tentativa de hegemonia de discurso sobre a abstração em si, mas sobre um problema mais antigo, o do conceito de Realismo.

O curso global das produções abstratas e sua inserção no Brasil

“Trata-se de uma discussão que não me interessa, pois numa época em que existem tantos e tão grandes problemas, recuso-me a falar de um movimento que já não tem sentido” (PORTINARI; FERREIRA, 2012, p. 136). Com estas palavras, Cândido Portinari iniciava sua entrevista ao jornal Folha da Noite de São Paulo no ano de 1948. O embate posto entre figurativos e abstratos alargava-se de maneira voraz, tencionando até mesmo as relações pessoais entre artistas, críticos e demais agentes culturais da época. Em questão, punham-se em evidência os limites da representação e o avanço das poéticas anti-figurativas que arregimentavam um número cada vez maior de artistas em seu favor.

O debate que se instala no Brasil, particularmente, nestes anos, 1948 e 1949, guarda, a meu ver, o aspecto divisor de águas nas concepções estéticas vigentes, apesar de certo recalque de sua importância histórica, privilegiando-se, em geral, como marco de nossa modernidade o surgimento das correntes concretistas, consequência, em grande parte, da famosa passagem de Max Bill pelo país em 1950 (FERREIRA, 2012, p. 62)

No cenário global, antecedendo a esta realidade, como uma estrutura que se construiu velozmente, as poéticas abstratas revelaram seus primeiros sinais nos anos iniciais do século XX. No entremeio das pesquisas vanguardistas sobre forma, cor e espaço, estas poéticas seguiriam dois caminhos principais, resumidamente nomeados de abstração geométrica e abstração informal. A primeira, fruto das rupturas e de um *esprit de géometrie* (ARGAN, 1987), e a segunda referenciada no expressionismo, no fauvismo e nos tempos conflituosos da primeira grande guerra. Sobre este processo percebe-se que

a criação, no mundo ocidental, de movimentos artísticos, centrados em experiências e axiomas específicos sobre as linguagens e os processos abstratos, deu-se somente com as chamadas vanguardas. Quando surgiram, de maneira quase simultânea, essas tendências não iriam se colocar em oposição, pois não deixavam de respaldar-se em premissas ou aspirações aparentemente comuns: romper com os valores do passado, refutando a representação ilusionista do mundo objetivo ou analógico (LOPES, 2012, p. 180)

As duas facetas da abstração arregimentavam um grupo crescente de artistas que optavam pela adoção de estruturas simbólicas não representativas em suas composições como forma de oposição à tradição da pintura. Neste momento, a produção artística vislumbrava um modo de reinvenção para a pintura e não de oposição entre si, como ocorrerá posteriormente. No cenário político internacional ficam evidenciadas as posições antagônicas e sobejando ao circuito artístico, as pressões das disputas políticas. Como apontado por Almerinda Lopes, o incremento dos partidos comunistas no continente europeu, levou até mesmo artistas

consagrados como Léger e Picasso a repensar seus posicionamentos antes favoráveis à abstração, refutando-a em favor do realismo socialista. Curiosamente, não podemos afirmar que este processo tenha se delineado de mesmo modo no território brasileiro.

Se durante os anos 30, figuras públicas como Emiliano Di Cavalcanti, Cândido Portinari ou Carlos Drummond de Andrade, eram os arautos de uma visada moderna para a cultura brasileira, nos anos 50, Mário Pedrosa, Mário Barata, Quirino Campofiorito, Antônio Bento e Flávio de Aquino, entre outros, discutiam quais teriam sido as conquistas deste pensamento e quais os seus limites frente aos desafios sociais e econômicos que o Brasil encontraria pela frente num cenário pós-guerra. Seria pouco evidente, portanto, a inversão que se constata nos procedimentos ideológicos que norteiam o meio artístico europeu e brasileiro, dos anos 1930 a 1950. No velho continente, a defesa da abstração geométrica é percebida com maior força até meados de 1940, quando as experiências informais ganham espaço. No caso do Brasil, as experiências informais abrem caminho para a abstração e, somente após este momento, as tendências geométricas indicariam novo sentido para o moderno no Brasil.

As relações que se estabeleciam entre artistas e críticos (brasileiros e europeus) aproximavam conceitualmente as produções em ambas situações, embora as faces da abordagem ideológica se constituíssem de modos distintos. O realismo social defendido politicamente por Picasso no final dos anos 40, teria expandido suas raízes no ideário brasileiro já nos anos 30. Em contrapartida, a abstração geométrica, em detrimento do realismo e do lirismo abstrato, seria adotada por artistas brasileiros com vigor efetivo nos anos 50. Com isto, percebemos que uma dinâmica imprecisa se impuza sobre as faces da experiência abstrata nos dois territórios, levando-nos inicialmente a uma hipótese de que a disputa exercida pelos críticos de arte e pelos artistas no campo da abstração e figuração se resumiria a uma compreensão dúbia do conceito de realismo. Em ambos existiria um desejo profundo de compreender o mundo e enfrentar as crises humanas inerentes àquele tempo, contudo as formas de enfrentamento da questão configurariam campos apostos no cenário artístico levando, principalmente, os críticos de arte a firmarem posicionamentos em favor de suas ideias.

Seria interessante notar que, enquanto na Europa o processo foi gradual, por aqui as ideias e propostas se sobrepõem. No final da década de 1940, no Brasil, assistiu-se gradualmente ao abandono da representação da “realidade” nacional para um caminho de abstração trilhada com o movimento Concreto. O projeto de uma arte de vanguarda brasileira rapidamente se mostrou ameaçado pela “ofensiva informal ou tachista (VIVAS, 2016, p. 19)

Com a criação da AICA em 1949 e as trocas geradas pelos encontros promovidos por seus associados, as discussões acerca da abstração e do realismo social assumem um patamar de disputa internacional. No caso da abstração, atentando-se sempre para os limites e validades desta enquanto modo expressivo ou ainda, enquanto categoria de pintura. De modo geral, os adeptos das teorias formalistas e da abstração pressupunham residir na estrutura mesma das obras as condições necessárias para sua transformação e desenvolvimento. De um lado punham-se os favoráveis à complexidade da forma e suas possibilidades plásticas; do outro, os defensores dos sentimentos humanos inerentes à prática figurativa e ao desenvolvimento espiritual do artista que versa sobre a condição humana em seus trabalhos.

O compasso acertado com a vertente construtiva fez com que Mario Pedrosa, por exemplo, assumisse uma postura não somente favorável aos artistas adeptos da abstração geométrica, como também, se posicionasse constantemente contra os realistas e 'tachistas'. E neste ponto, reside um dos aspectos que diferencia o crítico dos demais. Ao tomar partido em favor da abstração geométrica, em detrimento do realismo e do lirismo, Pedrosa se afasta dos demais que inicialmente combatiam a produção abstrata, acusando-a de limitar-se a um exercício decorativista e alienante. Contrários a estes posicionamentos, Antônio Bento e Flávio de Aquino, e em menor inclinação Mário Barata e Quirino Campofiorito, punham-se a refletir quais seriam os limites das experiências abstratizantes, num cenário de profunda transformação e avanço das poéticas artísticas em nível internacional.

O curso dessas críticas seguia um direcionamento internacional ancorado nos debates travados em jornais, eventos e em outras instâncias de discussão. Apenas nos Estados Unidos, a produção de arte abstrata era vista com bons olhos e indicava, através do discurso crítico de Clement Greenberg, uma faceta inédita ao mundo, caracterizada pelo expressionismo abstrato e pela *action painting* de Jackson Pollock. Estas experiências sensoriais, onde a ação do artista resultava em obras de grandes proporções imprimia, sobretudo, um novo senso de escala para a pintura norte-americana.

A Arte dos Estados Unidos tem suas várias correntes, porém todas partilham a infração das censuras, a coragem do excessivo e do paradoxal, da projeção em escala gigantesca. A arte é o local onde se regenera e se purifica o pragmatismo alienante da vida cotidiana: ela também é pragmática e ativista, mas positiva e criativa (ARGAN, 1992, p. 527)

No outro lado do oceano, na capital francesa, estas produções não seriam bem recebidas de imediato, tendo fomentado inúmeros debates acerca da validade

deste e de outros modelos de produção artística, ancoradas na experiência sensorial e lírica para a arte abstrata.

A crítica americana, liderada por Greenberg, recorreu a um discurso direto, engajado, perspicaz e convincente, a crítica iria reforçar o discurso ufanista americano, proclamando a superioridade da abstração americana no mundo ocidental, como meio de reverter a baixa reputação desfrutada no pós-guerra pela cultura ianque. Entretanto, esse posicionamento não seria percebido pela crítica francesa. Ao discorrer sobre a Abstração Lírica ou Informal - também chamada por alguns de Tachismo (expressão criada por Pierre Guégen, em 1951, para se referir às manchas e respingos), não iria revelar habilidade e poder de persuasão (LOPES, 2012, p. 183)

A crítica francesa, tradicionalmente vinculada à figuração e herdeira do Realismo oitocentista, opunha-se veementemente às experiências abstracionistas classificando-as como corruptora de espírito, lúdica, transcendental, ou taxava esta nova produção como uma forma de desnacionalização da arte francesa. No Brasil, o tom adotado por alguns críticos era semelhante, embora fossem mais comuns a adoção de termos como 'pintura ornamental', 'decorativismo', 'moda passageira' ou, até mesmo, 'psiquismo'.

Tripulantes de um mesmo barco no sentido de favorecer a produção artística nacional, os críticos assumiam postos distintos, porém nem sempre estanques. Através de suas publicações podemos mapear seus direcionamentos intelectuais, suas posições consolidadas e até mesmo mudanças de posicionamento ao longo dos anos. Este é o caso da discordância de Antônio Bento em relação a conferência de Mário Barata, em que diz que o crítico "fez ontem, na Casa dos Estudantes, uma conferência sobre a I Bienal de São Paulo, tratando de seus 'pontos fortes e fracos'. Defendeu, obviamente, a arte realista e atacou a abstrata" e aumenta o tom da crítica, "respeito as convicções do crítico, suas ideias e simpatias ideológicas. Mas, não posso deixar de advertir que os pontos mais fracos da internacional da Avenida Paulista foram constituídos exatamente pelos pintores realistas" (BENTO, 1951, p. 06).

Marcando-se contra ou favoráveis à abstração, os críticos publicavam em suas colunas nos jornais as movimentações e alterações no cenário artístico, dando ênfase nas exposições e poéticas internacionais que passavam a acontecer mais frequentemente a partir da I Bienal de São Paulo. Este é o caso de Mário Barata, quando reflete sobre uma exposição de artistas argentinos no MAM-RJ, em agosto de 1953. No texto, ele destaca a importância de uma programação diversificada e imparcial para um museu moderno e, em razão disto, lamenta a ausência do grupo 'Mahdi' (*sic*) na mostra. Até este momento favorável ao realismo figurativista, Barata aproveita o ensejo da mostra para defender esta produção.

A arte moderna, do ponto de vista plástico, fez um esforço de revalorização e invenção dos valores formais que haviam sido esquecidos pelo academicismo do século XIX e início do atual. Esse esforço já está vitorioso [...] a parte formal da arte não oferece mais problemas. As proporções dos retângulos podem variar ao infinito; as linhas serem mais finas ou mais grossas; mas o fundamental – a experiência de relações de formas e cores – já se encontra nos retângulos de Mondrian de 1922 e nas linhas do Malevich de 1915. O que é difícil é compreender a natureza complexa da arte [...] Por essa e outras razões é que foi superado o abstracionismo em suas múltiplas etiquetas, inclusive a de ‘concreto’ [...] A vanguarda da arte dos nossos dias é o realismo, movimento que surgiu tentando resolver um problema novo: a da conclusão de todo o ciclo da arte moderna – o da solução do binômio já referido: uma forma válida com um conteúdo válido. Só o realismo poderá realizar uma arte que fique, no nosso tempo. Uma pintura que continue a levar para a frente a história da arte (Barata, 1953, p. 5)

A diferenciação das relações e posições entre os agentes da crítica de arte brasileira daquele tempo, residiria no posicionamento conceitual adotado por cada um em clara referência a suas formações intelectuais e posturas políticas, onde o conceito de realismo seria o elemento distanciador de discursos e percepções. A filiação a determinados pensamentos, contudo, não os separaria por completo. Antes, os colocaria juntos num debate sobre os aspectos imanentes do campo artístico.

Os críticos como porta-vozes de compromissos estéticos

Os posicionamentos críticos sobre a abstração ou figuração, armavam este contexto de disputas e embates, deixando aos artistas a difícil escolha de se filiar a uma das carreiras, com o risco de ser taxado de ‘psiquista’ por um grupo, ou de ‘tradicionalista’ por outro. Com a celeuma em torno da 1ª Bienal de São Paulo, disputas discursivas seriam notadas meios de imprensa. Sobre as contendidas, Flávio de Aquino escreve:

Tínhamos a intenção de dedicar nosso artigo de hoje às representações nacionais. No entanto, a celeuma que se levanta em torno das premiações da Bienal, tornada assunto do dia, nos obriga a debater o caso [...] o critério adotado teve, como premissa, a de valorizar, antes de tudo, a arte jovem, isto é, a que, no momento atual, se desenvolve, combate e frutifica [...] resumindo poderíamos dizer que se exigiu que a obra premiada fosse, além de valiosa, moderna e indicasse o caminho a seguir [...] a ‘forma tripartida’ de Max Bill não pode suscitar discussão: enquadra-se no critério do júri e se apresenta muito acima das demais (AQUINO, 1951, p. 1)

Neste tempo, o cerne das discussões da crítica de arte, volta-se vultuosamente para o núcleo dos abstracionistas. A vulgarização das poéticas abstratas, com um aumento considerável no fluxo de artistas estrangeiros no país, a criação do Museu de Arte de São Paulo e sua coleção e a aproximação com os Estados Unidos, entre outros fatores, culminou com maior aceitação deste léxico visual. De mesmo modo, com o esfriamento da querela entre os grupos, os figurativos inclinam-se para outras pesquisas que acabaram por favorecer o campo da gravura no período. Sobre a ampliação do campo e sua defesa por Ferreira Gullar, Maria Luisa Távora esclarece que,

Gullar buscou compreender o momento privilegiado dessa arte nos anos 50, sobretudo a relação estreita entre ensino e prática artística, questão que tocava particularmente a gravura com a criação e ampliação dos núcleos de ensino, no Rio de Janeiro. Podemos falar de um surto de produção de gravura, nos anos 50-60, estimulado pelas atividades em ateliês coletivos, que promoviam sua apropriação expressiva nos termos colocados pela arte moderna [...] A crítica de arte com suas análises e avaliações elaborou entendimentos dessa expressão, que buscava reabilitar o mundo físico, marcada por profícuo experimentalismo questionador da própria tradição gráfica (TÁVORA, 2018, p. 121)

Em 14 de abril de 1957, Mário Barata, que havia partido em defesa dos figurativos no início da década, refletia sua posição e publicava a crítica intitulada “Temas do momento”, cujos assuntos seriam: O concretismo e as pinturas tachista e informal; a Escola de Paris em 1956; e, do poema-objeto ou de seus aspectos visuais. A mudança de posicionamento, não acontecia somente por uma mudança de gosto da própria crítica, mas, sobretudo, de uma exigência da própria atividade artística ao exercício crítico.

O que antes separara os críticos em posicionamentos rígidos em defesa ou rechaço às duas tendências modernas, neste tempo passou a concentrar-se, sobretudo, numa disputa sobre a validade da produção abstrata geométrica ou informal. A posição em defesa dos figurativos permanece perene entre os críticos mais conservadores. Contudo, dentre estes, podemos perceber um exercício de reflexão mais generoso em relação as tendências abstratizantes, como é o caso de Mário Barata que a partir de 1954 produz uma série de textos que versam sobre as produções abstratas no Brasil e no exterior.

Como aponta Reinheimer, “as transformações verificadas na crítica de arte em meados do século XX dizem respeito ao processo de banalização da ênfase no valor da singularidade individual” (REINHEIMER, 2013, p. 18). Em detrimento das categorias e características de análise considerados até então válidos pela crítica de arte – senso de comunidade, capacidade de reprodução das normas, filiação à

programas estéticos e outros –, sobrepõem-se os valores de vocação e autenticidade como elementos significativos e distintivos para artistas em ascensão social e cultural neste momento. E, considerando estes valores como norteadores de reflexão, passam os críticos a refletir sobre as produções que julgam ser autênticas, modernas e promissoras. Este é o caso de Mario Barata, que em tímido comentário sobre as experiências no campo da gravura realizadas por Fayga Ostrower para uma exposição coletiva, escreve que a artista, “num terreno de pesquisas formais ligadas ao abstracionismo e a uma visão da matéria microscópica e macroscópica que a ciência e a fotografia moderna possibilitaram, produziu cinco ou seis obras bastante fortes” (BARATA, 1956, p. 5).

A querela que se estendia desde o final dos anos 40, apesar de abrandada, estava longe de findar. As disputas em curso seguiam, e os críticos que antes refletiam sobre os alcances do pensamento realista – ou a ausência dele – na produção artística, após um relevante processo de internacionalização da arte brasileira e ampliação de diálogos com o exterior, agregam esta nova faceta de atuar como agentes propagadores dos preceitos estéticos ou premissas conceituais dos grupos artísticos¹. Evidencia-se neste processo, entretanto, que apesar da diferença dos compromissos estéticos assumidos pelos críticos, a defesa da liberdade de criação e a contribuição com o desenvolvimento do campo artístico, eram premissas adotadas coletivamente. Sobre isto, Mário Pedrosa após o Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte ocorrido em Brasília, descreve que “ninguém saiu dele indiferente e, sobretudo, sem estar interiormente tralhando pelas graves questões culturais, filosóficas, estéticas e sociais ali debatidas” (PEDROSA, 1959, p. 6).

A defesa da liberdade, principalmente neste momento pós-guerra, constituía-se como um modo de expansão da própria atividade crítica enquanto categoria profissional, indicando neste caminho uma sensibilização para a produção abstrata no Brasil. Esta sensibilização, por sua vez, não isentaria a produção de críticas severas, mas contribuiria para o desenvolvimento de poéticas que alargassem o curso destas produções, alcançando outros patamares de discussão no campo artístico brasileiro e favorecendo campos de vocação experimental no Brasil dos anos 60, como forma de oposição ao regime ditatorial imposto ao cenário sócio-político brasileiro.

Os anos posteriores seriam conturbados e exigiriam da crítica de arte uma postura engajada. Com o avanço das tensões ocasionados pela Guerra Fria, conflitos e ditaduras na África e América do Sul, a abstração passa a assumir um lugar secundário nas discussões – embora permaneça presente ao longo do tempo. A geração da crítica de arte a partir dos anos 60, adotaria novos mecanismos de

contribuição e julgamento das atividades artísticas, participando ativamente de grupos artísticos, projetos educativos, ou mesmo figurando como arranjadores de projetos culturais, como é o caso de Pedrosa, com o Museu da Solidariedade – Chile. Os remanescentes dos anos 50, seriam exilados, aposentados compulsoriamente ou duramente perseguidos pela ditadura, e, sobretudo, teriam seus espaços de trabalho nas redações de jornais, fisicamente atacados ou destruídos, logrando, inevitavelmente seu fechamento.

A disputa pela noção de realismo se transformaria em ação política, ou ao menos, permaneceria como forma de resistência intelectual para aqueles personagens que à época vislumbravam um caminho diametralmente distinto para o campo cultural no Brasil e agora se viam tolhidos pela violência e por suas próprias limitações pessoais – financeiras, de saúde, familiares. As discussões sobre a produção abstrata ainda aconteceriam timidamente em ensaios ocasionais ou em reflexão específica sobre poéticas artísticas. E a posição do crítico enquanto porta-voz de compromissos estéticos, inaugurado em grande medida pelas disputas em torno da abstração, seguiria como modelo para os anos posteriores através de outros atores em outras abordagens e enfrentamentos no sistema artístico brasileiro.

Notas

¹ É importante salientar que a década de 1950 se constitui como um momento ímpar para o Brasil, tendo em vista o desenvolvimento econômico do período, a criação de empresas estatais, o processo de internacionalização, a construção de Brasília, entre outros fatos. Concomitante a este momento, o sistema artístico passa por grande expansão e modificação em suas estruturas. São inaugurados ou passam a funcionar por completo os Museus de Arte Moderna de São Paulo e Rio, as Bienais, os Salões de Arte Moderna e delegações brasileiras passam a compor exposições internacionais, como a Bienal de Veneza. Todos estes fatos são importantes para ressaltar que ao assumir a defesa de um grupo ou de artistas específicos, os críticos de arte assumiam, também, posicionamentos políticos relevantes para aquele momento.

Referências

ANDRADE, Marco Pasqualini de. 2008. **“O Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte de 1959: Contradições da síntese das artes.”** *ICAA Documents Project Working Papers*, Maio: 16-22.

AQUINO, Flávio de. 1951. **“As premiações da Bienal de S. Paulo.”** *Diário de Notícias*.

ARGAN, Giulio Carlo. 1992. **Arte Moderna**. São Paulo: Cia das Letras.

_____. 1987. **“As Fontes da Arte Moderna.”** *Novos Estudos*, 18 de setembro: 49-56.

- BARATA, Mário. 1953. "**Declínio da moda abstracionista.**" *Diário de Notícias*.
- BARATA, Mário. 1956. "**Fayga Ostrower e os holandeses contemporâneos.**" *Diário de Notícias*.
- BARATA, Mário. 1957. "**Mais que um direito, um dever.**" *Diário de Notícias*.
- BARATA, Mário. 1953. "**Pintura ornamental e alguns pintores argentinos.**" *Diário de Notícias*.
- BENTO, Antônio. 1959. "**A arte de Mathieu.**" *Diário Carioca*.
- BENTO, Antônio. 1951. "**A querela dos abstratos-realistas na Bienal.**" *Diário Carioca*.
- BENTO, Antônio. 1952. "**Da mudança do gosto.**" *Diário Carioca*.
- CAMPOFIORITO, Quirino. 1949. "**Sob julgamento a pintura abstracionista.**" *Boletim Satma (Sul América Terrestres Marítimos e Acidentes)*.
- CROCE, Benedetto. 2008. **Breviário de Estética**. Lisboa: Edições 70.
- DI CAVALCANTI, Emiliano. 1949. "**Realismo e abstracionismo.**" *Boletim Satma (Sul América Terrestres Marítimo e Acidentes)*, 45-61.
- FERREIRA, Glória. 2012. **BRASIL: Figuração x Abstração no final dos anos 40**. São Paulo: IAC.
- LOPES, Almerinda da Silva. 2012. "O discurso crítico e a abstração informal: da contradição à revisão de conceitos." *Visualidades*, jan-jun: 177-203. DOI: <https://doi.org/10.5216/vis.v10i1.23092> (Acesso em 10/05/2020)
- LUKÁCS, Gyorgy. 2010. **Marxismo e teoria da literatura**. São Paulo: Expressão Popular.
- PEDROSA, Mário. 1959. "**Da abstração.**" *Jornal do Brasil*.
- PEDROSA, Mário. 1959. "**Lições do Congresso de críticos.**" *Jornal do Brasil* 06.
- REINHEIMER, Patrícia. 2013. **Cândido Portinari e Mário Pedrosa: uma leitura antropológica do embate entre figuração e abstração no Brasil**. Rio de Janeiro: Garamond.
- TÁVORA, Maria Luisa. 2018. "A crítica e a gravura artística - anos 50-60: entendimentos da experiência informal." *Arte e Ensaios*, n.23, 2013: 121-131. <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/20746>. (Acesso em 10/05/2020)

VIVAS, Rodrigo. 2016. **Abstrações em movimento: concretismo, neoconcretismo e tachismo**. Porto Alegre: Zouk.

Shannon Botelho

Curador, crítico de arte e professor no Departamento de Artes Visuais do Colégio Pedro II (RJ). Atua como curador convidado no Memorial Municipal Getúlio Vargas (RJ). É doutorando em História e Crítica da Arte pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes/UFRJ em parceria com a École des Hautes Études en Sciences Sociales/CRBC (Paris). Contato: shannonbotelho@cp2.g12.br