



Universidade de São Paulo

Biblioteca Digital da Produção Intelectual - BDPI

Museu de Arte Contemporânea - MAC

Artigos e Materiais de Revistas Científicas - MAC

2008

Mário Schenberg : Crítica de arte e comunicação

<http://www.producao.usp.br/handle/BDPI/46534>

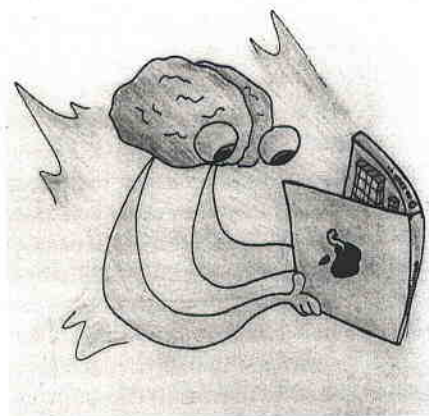
Downloaded from: Biblioteca Digital da Produção Intelectual - BDPI, Universidade de São Paulo

Mario Schenberg – Crítica de Arte e Comunicação

Mario Schenberg – Art and Communication Criticism

Alecsandra Matias de Oliveira

Doutoranda em Artes pela USP
Especialista em Cooperação e Extensão Universitária
do Museu de Arte Contemporânea da USP
alemaoli@usp.br



Resumo

Em Mario Schenberg – Crítica de Arte e Comunicação, a preocupação está voltada para as contribuições do físico no setor da crítica de arte nacional. A pesquisa valeu-se de teóricos que, costumeiramente, utilizaram jornais e meios de comunicação e se tornaram prestigiados por isso. A partir daí, é avaliada a originalidade ou não das reflexões artísticas de Mario Schenberg.

Palavras-chave: Mário Schenberg, Crítica, Arte.

Abstract

In Mario Schenberg - Art and Communication Critic, the focus is on the contributions of Mario Schenberg (physicist and art critic) in the area of Brazilian art critics, tracing the general lines of the local scenario, in which some critics were mentioned to help the comprehension of the artistic context in the country, especially in the period where Schenberg's critical reflections are inserted. The research has had the help of theorists that, usually, use newspapers and other communication means and become famous for that. From this, it is analysed whether the artistic reflections of Mario Schenberg had or not its own characteristics.

Key words: Mário Schenberg, Art Criticism, Communication.

Resumen

En Mario Schenberg – Crítica de Arte y Comunicación, la preocupación está volcada hacia las contribuciones de Mario Schenberg (físico y crítico de arte) en el sector de la crítica de arte nacional, trazando las líneas generales del escenario de la crítica de arte brasileña, en que algunos críticos fueron mencionados para auxiliar la comprensión del contexto artístico en el país, principalmente en el período de inserción de las reflexiones críticas de Schenberg. La investigación se valió de teóricos que, usualmente, utilizaron periódicos y medios de comunicación y se hicieron prestigiados por ello. A partir de ahí, se evalúa si las reflexiones artísticas de Mario Schenberg poseían o no características propias.

Palabras clave: Mário Schenberg, Crítica, Arte.

A importância da crítica de arte é exatamente mostrar, na criação artística, o que foge das idéias. As idéias são sempre no passado. A crítica tem de mostrar o que não pode ser idealizado agora, o que a próxima geração depois idealizará. Então a função importante hoje em dia não é julgar no sentido do comum, quer dizer, comparar essa coisa com as idéias existentes e ver se essa coisa é boa ou ruim à base das idéias existentes - isso é uma castração da coisa nova. O processo, de certo modo, é o contrário: não julgar, aceitar a coisa e pensar como é que poderá ser idealizada depois (Aguilar, 1997:26).

Mario Schenberg

Os anos de 1930 constituíram importante período de definição da arte brasileira - um tempo que, por seus condicionantes históricos e sociais, estimulou uma nova orientação na criação estética. Para numerosas pessoas que compunham o ambiente artístico no país, era uma imposição necessária ter uma arte comprometida com a modernidade - questão que se tornava alvo de muitos debates (Zanini, 1990:20).

A problemática ligada à arte, de certa maneira, acompanhava as questões que envolviam as necessidades históricas do Brasil - que se pretendia moderno e buscava escapar da suposta inferioridade adquirida com o passado colonial. À época, a busca era por modernização da economia, desenvolvimento urbano e industrial e, principalmente, pela inserção do país na esfera internacional (Sevcenko, 1992:231-322)¹. A Arte constituía área de incentivo ao aparecimento de movimentos artísticos comparáveis aos movimentos estéticos europeus e, num segundo momento, aos movimentos americanos - eleitos como dois focos de inovação na linguagem artística internacional.

Naquele momento, a figura do crítico de arte² possuía uma formação diversificada, pois, em sua maioria, os críticos eram jornalistas ou literatos que escreviam suas

opiniões estéticas em jornais e revistas (Zanini, 1990:77 e seguintes). Muitos se espelharam nas tendências artísticas originárias de Paris, como centro irradiador de idéias, porém o gosto artístico ainda era regido por um certo provincianismo.

No transcorrer do trabalho artístico, Tarsila do Amaral, por exemplo, demonstrou que, em sua concepção, é o próprio

¹ Os termos "moderno" e "modernidade" e seu correlato "novo" adquiriram grande expressividade em meados do século XX, pois indicava o abandono de velhos parâmetros atrasados e a entrada de uma nova época, marcada pela tecnologia e pelo avanço da ciência. Isso, em vários âmbitos: na política, na cultura, na economia, entre outros. Na política, as oligarquias eram combatidas por seus opositores que utilizavam o termo "moderno" como sinônimo de "libertação". Ao mesmo tempo, na economia o moderno era visto na vida dos grandes centros urbanos e na industrialização e considerava-se arcaico o setor de atividades agrárias do país. "Havia, porém um âmbito no qual a questão da modernidade adquiria a sua máxima consistência simbólica e expressão cristalina. Esse âmbito era o das artes, particularmente a música e as artes cênicas, vindo depois às artes plásticas, poesia, literatura de ficção e ensaísmo".

² O crítico de arte deve lidar com os diversos paradigmas que regem a produção e a linguagem artística; sendo a arte um objeto de estudo por natureza subjetivo e sem conceitos estritamente fechados, é preciso estabelecer critérios para tornar um objeto com valor artístico ou não. Para muitos teóricos, a arte é pura expressão do ser humano e modo de comunicação enigmático - como a natureza de seu próprio criador. O crítico de arte é o profissional responsável por atribuir valor estético à obra artística, porém o valor estético não é somente uma característica individual. Para ter-se valor estético é necessário que os valores e o gosto artístico sejam disseminados e aceitos por uma camada significativa da sociedade em que se pretende vê-los generalizado. O papel do crítico consiste em propor hipóteses novas a um certo público, que no caso são os admiradores de obras de arte. Não depende dele que estas sejam aceitas ou não, pois constitui proposta, mas o crítico precisa necessariamente de uma adesão de certo número de pessoas para ver suas teorias aprovadas junto de seus pares. Ele é, por princípio, o elemento mediador entre criador e público, tornando-se agente de difusão da mais importante relevância. É aquele que adapta certas novidades ainda estranhas à grande maioria e permite o amadurecimento das sensações estéticas provocadas ao público. Ele fornece a legitimação e a diferenciação das classes sociais. De certo modo, o crítico é intermediário, também, entre as classes sociais e seus códigos artísticos particulares.

artista q
sua cri
quase c
os arti
de 196
na ela
de se
textos
públi
obras
popu
é po
Cord
F
às da
pio c
críti
cas,
nom
del l
Léli
Gon
Fláv
outr
l
lidaç
de u
mov
déca
refle
S
arte, c
Mário
tantos
históri
Ele
[...]
ao c
mod
algu
rienc
crítico
crítica
que nã
jornais

Mário c
res e realiza
derna de 19

artista quem deveria escrever e falar sobre sua criação. Essa idéia será recorrente, quase quarenta anos mais tarde, quando os artistas das vanguardas das décadas de 1960 e 1970 assumiram seu papel na elaboração de teorias e explicações de seus próprios trabalhos, compondo textos e manifestos que expunham ao público na tentativa de disseminar suas obras abstratas e de difícil entendimento popular. Como exemplo dessa orientação, é possível citar nomes como: Waldemar Cordeiro e Hélio Oiticica.

Porém, mesmo com idéias semelhantes às da pintora Tarsila, existentes no princípio da crítica de arte brasileira, o círculo de críticos assíduos ou de aparições esporádicas, nos decênios de 1930 e 1940 incluía nomes considerados como os de Menotti del Picchia, Osório César, Quirino da Silva, Lélío Landucci, Antônio Bento, Lourival Gomes Machado, Maria Eugênia Franco, Flávio de Aquino, Ibiapaba Martins, entre outros (Zanini, 1990:96-104).³

Nesse contexto de crescimento e consolidação de várias propostas críticas, além de uma efervescência muito grande dos movimentos artísticos e políticos entre as décadas de 1940 a 1980, são encontradas as reflexões artísticas de Mario Schenberg.

Será ele especificamente um crítico de arte, como Mário de Andrade, Sérgio Milliet, Mário Pedrosa, Lourival Gomes Machado e tantos outros que compuseram o contexto histórico da crítica de arte brasileira?

Ele mesmo afirma que:

[...] aqui no Brasil as exigências em relação ao crítico de arte são muito pequenas, de modo, que qualquer pessoa que tenha algumas idéias sobre arte, algumas experiências de arte, já é considerado como crítico. Mas eu acho necessário haver uma crítica de arte baseada em outros critérios que não sejam simplesmente escrever em jornais [...] (Goldfarb, 1994:127).

Mário de Andrade, um dos idealizadores e realizadores da Semana de Arte Moderna de 1922, sempre foi ativo na crítica

de arte, trazendo apoio à geração nova de críticos e deixando como herança princípios estéticos. Além dessas contribuições, o escritor também deixou uma concepção arraigada de valorização da crítica de arte e uma adesão incondicional à arte socialmente motivada, ou seja, para ele, a arte funcionaria como fator de transformação da sociedade produtora dela. Os embasamentos teóricos de Mário de Andrade, como crítico, forneceram o sustentáculo para os artistas dessa geração, ou seja, de certa forma, sua reflexão legitimou as obras e os criadores modernistas.

A ação do crítico Mário de Andrade foi de vital importância para a aceitação das novas idéias e dos novos valores preconizados pelo movimento modernista. Os debates na imprensa, as campanhas nacionais e as "promoções" das artes, no terreno internacional eram ações implementadas por artistas, mas principalmente por escritores que faziam às vezes de críticos, como por exemplo, Oswald de Andrade e Mário de Andrade.

De certa forma, alguns dos embasamentos teóricos da crítica de Mário de Andrade servem de referência para a compreensão dos pressupostos críticos utilizados por Mario Schenberg. Em 1942, Mário de Andrade está terminando sua carreira crítica, quando Schenberg está começando.

Em um momento posterior, Schenberg a exemplo de Mário de Andrade, Oswald de Andrade e tantos outros, também teria a função de legitimar e divulgar com suas críticas de arte dois importantes movimentos das artes no país, a "segunda vaga do

³ Ainda é possível citar os nomes de: Frederico Barata, Peregrino Júnior, Henrique Pongetti, Quirino da Silva, Lélío Landucci, João Ferreira, Mozart Firmeza, Arsênio Palácio, Virgílio Maurício, Jorge Amado, Rubem Braga, Manoelito de Ornelas, J. Guimarães Menegale, Rubem Navarra (Rubens de Agra Saldanha), Carlos Cavalcanti, Carlos Scliar, Gonçalves Simões, Brito Broca, Ciro Mendes, Flávio de Aquino, Carlos Pinto Alves, Franco Cenni, Sílvia Chalreo, Mário Barata, Amadeu Mendes, Luís Washington, Flávio Motta, e muitos outros.

modernismo", representada pelos artistas frequentadores do Palacete Santa Helena (num primeiro momento de sua crítica) e as tendências abstratas (num segundo momento). Seu círculo de amizade e influência o auxiliaria na divulgação da Arte.

Sérgio Milliet, considerado, por muitos autores como um dos verdadeiros herdeiros e discípulos do pensamento e da crítica de Mário de Andrade (Gonçalves, 1992:52)⁴, foi sempre claro em sua proposta crítica, especialmente com relação à aproximação entre artista e público, revelando objetivamente a função social que a arte exerce sobre a sociedade (Gonçalves, 1992:30).

O período que se estende entre 1930 e 1945 marcou em definitivo a emergência de Sérgio Milliet como crítico de Artes Plásticas (Gonçalves, 1992:52), pois este manteve uma relação intensa no meio cultural paulista e brasileiro. Milliet é visto como incentivador das novas idéias modernas e um contato importante na difusão européia do Modernismo, já que passou anos de estudos na Europa, e particularmente, na Suíça, lá adquirindo contatos significativos no meio cultural e intelectual

européu, além de sofrer influências de Rémy de Gourmont (1858-1915) e André Gide (1869-1951) (Gonçalves, 1992:15)⁵. Milliet também atuou de forma impressionante no ambiente cultural do país, pois participou da organização das Bienais e participou intensamente do debate abstração x figuração, na década de 1950. Nele tomou uma atitude conciliatória e contrária ao sectarismo (Gonçalves, 1992:90).

Em sua visão: "é preciso explicar ao público que a classificação por escolas é de interesse didático e que a arte (sendo expressão) não pode ser entendida de um ponto de vista estreito e unilateral" (Gonçalves, 1992:90).

Embora os dois críticos fossem contra o sectarismo, a atitude na reflexão crítica de Sérgio Milliet penderia para uma certa pedagogia da Arte, ou seja, é preciso ensinar o público a apreciá-la. Mario Schenberg amenizava o lado pedagógico da crítica de arte para estabelecer uma relação comunicativa da crítica, ou seja, o teórico desejaria que o público sentisse a expressão do artista através da obra, sem se preocupar com a inteira compreensão desta.

Para outros críticos de arte, como Anibal Machado, o apoio era dirigido a uma arte capaz de sensibilizar as camadas populares e identificar-se com elas, enquanto na visão de Lourival Gomes Machado é possível observar a contestação da idéia de que o isolamento da Europa, quando da ocasião da Guerra, fizera a Arte do país descer em seu nível coletivo de criação artística (Gonçalves, 1992:90).

Voltando às reflexões de Sérgio Milliet, é possível notar que o crítico não aceitou a imposição de cânones aos novos artistas; dessa forma, abriu polêmica com Ibiapaba Martins, que apoiava uma arte extremamente engajada à problemática social, na direção da mesma linha crítica de que foram seguidores Ciro Mendes, Luis Martins, Quirino da Silva, Osório César e outros.

O que se formou, a partir daí, foram duas linhas orientadoras de reflexões críticas: uma representada por Sérgio Milliet, na qual a tarefa do crítico de arte é fornecer significação e tornar compreensível a Arte para o público, ou seja, objetivava a inserção de uma interpretação e compreensão da Arte Moderna na comunidade (Zanini, 1990:82 e seguintes). Outra vertente representada por Ibiapaba Martins considerava que a Arte só

⁴ "Mário de Andrade tem um 'projeto brasileiro', de explicação das raízes culturais da terra: pesquisa a arte, a linguagem, o folclore; visa à nacionalidade como uma etapa da universidade. Sérgio Milliet, mais distanciado (como um europeu), vê o processo artístico brasileiro sem inserir-se nele".

⁵ A autora sugere que dessa relação tenha nascido o estilo e a criação da obra Diário do crítico.

Algumas idéias de Mário de Andrade servem de referência para a compreensão de Schenberg

seria vál:
de consc
artística
no soci:
As
propo
como
nas re
Uma
Millie
por V
atrav
1952
Mill:
radi
dom
acres
prec
resp
Con
gras
cior
l
Mil:
mer
rela
este
entr
Sche
niõe
- rec
medi
tente:
ao Mo
Ou
de art
estrei
1933 e
o Corre
Jornal c
tros, ass
e Estétic
importar
D. Pedro
Chile, alé
na constitu
do Brasil e
gressos de

na o
ica de
rta pe-
ensinar
enberg
rítica de
comuni-
o deseja-
essão do
reocupar
a.
omo Ani-
ido a uma
madas po-
i, enquanto
Machado é
ão da idéia
pa, quando
Arte do país
de criação
.
rgio Milliet
não aceitou
ovos artistas:
om Ibiapaba
te extrema-
a social, na
a de que fo-
uis Martins.
r e outros.
, foram duas
ões críticas:
Milliet, na
ornecer sig-
la Arte para
inserção de
ão da Arte
, 1990:82 e
entada por
e a Arte só

brasileiro', de
pesquisa a arte.
ade como uma
is distanciado
brasileiro sem
nascido o estilo

seria válida se respondesse a uma política de conscientização social, ou seja, a criação artística deveria servir e engajar-se somente no social (Gonçalves, 1992:109).⁶

As polêmicas são fatos freqüentes na proposta crítica de Sérgio Milliet, assim como na maioria dos críticos, inclusive nas reflexões sobre Arte de Schenberg. Uma outra contenda envolveu, ainda, Milliet e os artistas concretos, liderados por Waldemar Cordeiro, e foi expressa através do *Manifesto Ruptura*, datado de 1952 (Gonçalves, 1992:93). A crítica de Milliet aos concretistas era baseada na radicalização das tendências artísticas dominantes na década de 1950: o crítico acreditava que as obras concretas não precisavam ser tão dogmatizadas para responder ao ideal estético de sua época. Contudo, para Waldemar Cordeiro, as regras impostas à Arte serviam para uma racionalização maior do projeto concreto.

Mario Schenberg conheceu Sérgio Milliet e Mário de Andrade, provavelmente em 1939, mas em seus escritos e relatos não traçou considerações sobre estes. É possível julgar que o convívio entre os três era freqüente, uma vez que Schenberg passou a estar presente nas reuniões promovidas por Oswald de Andrade – reconhecidamente, uma personalidade mediadora das relações interpessoais existentes entre artistas e intelectuais ligados ao Modernismo e seus desdobramentos.

Outro expoente significativo da crítica de arte brasileira foi Mário Pedrosa, que estreou como crítico em 16 de junho de 1933 e atuou muito tempo em jornais como, o *Correio da Manhã*, *Vanguarda Socialista*, *Jornal do Brasil*, *Jornal da República* e outros, assim como foi professor de História e Estética em estabelecimentos de ensino importantes no período, como o Colégio D. Pedro II e a Faculdade de Belas Artes do Chile, além de sua participação nas Bienais, na constituição de museus de Arte Moderna do Brasil e do Chile e nas associações e congressos de críticos de arte e artistas.⁷

Alexsandra Matias de Oliveira

Vários autores atestam que a sua maior preocupação foi com relação à Arte Abstrata, pois esta seria o tema central de sua crítica de arte a partir de 1944 - quando publicou dois ensaios sobre Calder em um suplemento do *Correio da Manhã*. O encontro entre Mario Schenberg e Mário Pedrosa ocorreu em 1958; os dois críticos defendiam, cada um por seus motivos particulares, as produções abstratas.

As produções artísticas orientais, de adultos e de crianças foram vertentes de estudos inauguradas por Mário Pedrosa. Também as relações existentes entre arte e Ciência foram destaques em suas reflexões. Este crítico sempre realizou uma crítica marxista e permeada pela filosofia da *gestalt*. Para Mário Pedrosa, o aspecto social na arte surgiria como resultado do poder comunicativo da forma (Arantes, 1995:350 e seguintes). Nunca perdeu de vista o caráter materialista histórico que a arte e os seus desdobramentos podiam suscitar à realidade das sociedades (Arantes, 1991:20).

De acordo com as idéias de Pedrosa, o mercado de arte impõe um gosto estético

⁶ "O projeto crítico de Sérgio Milliet evidencia uma orientação pedagógica voltada para o fato artístico, para a formação dos artistas e a informação do público (...) seu objetivo é introduzir a compreensão da arte moderna na comunidade".

⁷ Durante a década de 1950, a emergente elite industrial - preocupada com a inserção do Brasil na modernidade - decidiu apoiar as Artes Modernas. Cicillo Matarazzo, um exemplo dessa nova mentalidade burguesa, criou a Fundação Bial de São Paulo e cooperou com projetos para a criação do MAM SP e do MASP. Aliado a esses acontecimentos, partiu de Ulm (Alemanha) o Movimento Concretista em direção à América Latina, chegando primeiramente à Argentina e depois ao Brasil (uma série de conferências foram organizadas para preparação do ambiente frente às novas propostas artísticas) - aqui encontrou as condições atuais para proliferar suas idéias no contexto que se formava, adquirindo maior difusão através das Bienais. A primeira Bienal de São Paulo foi realizada em 1951. No ano seguinte, é formado o Grupo Ruptura, que propunha as regras para o Movimento Concreto Brasileiro, através de manifesto. Desse grupo faziam parte: Waldemar Cordeiro, Charoux, Geraldo de Barros, Haar, Luís Sacilloto, Anatol Wladislaw, Lygia Clark, Hélio Oiticica, Lygia Pape, Amílcar de Castro e muitos outros.

como diferenciação das classes sociais:

O mercado de arte é um dos que mais claramente expressam o que significa na sociedade individualista, o fenômeno da acumulação de capital e o sistema de símbolos de prestígio em que se afirma a luta pelo status nesta sociedade⁸.

Com argumentações desse tipo é possível ver que o crítico Mário Pedrosa atuou de forma peculiar dentro do ambiente sócio-cultural em que viveu, dirigindo sua proposta crítica para o desenvolvimento da compreensão de uma Arte que afetasse todos os setores da sociedade. O crítico acreditava no estabelecimento de uma atitude na qual a relação entre Arte e sociedade fosse dialética (Pedrosa, 1980:22).

O mais relevante é notar que diferenças entre Mario Pedrosa e Mário de Andrade ocorrem no engajamento em movimentos artísticos (Concretismo e Modernismo). Mario Schenberg não está tão preocupado com a legitimação dos movimentos – até participou desse processo – mas a prioridade estava direcionada à questão da criação, como se vê, por exemplo, em sua dedicação à arte primitiva.

Essas propostas críticas mais detalhadas (Milliet, Mário de Andrade, Mário Pedrosa e outros) são apenas exemplos da intensa discussão e criação de teorias que cercavam o panorama artístico brasileiro, entre os anos de 1940 e 1980; porém, é conveniente lembrar que, dentro desse período, muitas outras reflexões artísticas podem ser destacadas, igualmente.

Catálogo como lugar da crítica

Antes de entender qual o papel do catálogo de exposições na divulgação de novos artistas e de novas propostas

no contexto paulistano vivenciado pelo jovem Schenberg, é preciso observar por menores como os lugares institucionais destinados à arte e como se constituía o circuito de exposições nacionais. Deve-se lembrar que durante a individual Alfredo Volpi ainda não existia nenhuma galeria especializada em arte moderna no Brasil. A exposição de Alfredo Volpi foi realizada em uma galeria de passagem. E, mesmo em momentos anteriores, somente os artistas acadêmicos realizavam com frequência exposições individuais. Há registros de que, somente no fim da década de 1950, oito ou nove galerias existiam e se dedicavam à arte moderna.

O circuito de exposições nacionais, em especial o paulistano, era bastante limitado ainda no início da década de 1930. Os espaços institucionais destinados às manifestações culturais eram reduzidos ao Museu Paulista (1893), ao Liceu de Artes e Ofícios (1882), ao Teatro Municipal (1911) e à Pinacoteca do Estado (1905), a qual viria a ser o primeiro museu de arte da cidade. Espaços como o Pavilhão Moderno de d. Olívia Penteado, a Casa Modernista, a Sociedade Pró-Arte Moderna (SPAM), o Clube de Arte Moderna (Clubinho) e outros seriam formados ao longo da década – mesmo assim, não eram locais institucionais, mas criados pelos próprios artistas e intelectuais ligados a esses espaços (Arantes, 1995:350 e seguintes).

A organização de exposições ocorria em diversos espaços particulares e de trânsito intenso, tais como lojas, hotéis, salas de recepção dos jornais e revistas

⁸ *Dono de uma vida atribulada pelas perseguições políticas e pelas constantes viagens, Mário Pedrosa mostra a busca nacional e internacional pelo desnudamento das questões artísticas e sociais do país. De 1927 a 1929, Mário Pedrosa foi aluno de Filosofia na Universidade de Berlim, onde pela primeira vez travou conhecimento com as teorias gestálticas, sendo profundamente influenciado pelas teorias formais. Manteve contatos com expoentes do abstracionismo internacional, como: Alexandre Calder, Henri Moore, Max Bill e outros.*

Mario Schenberg
amenizava o lado
pedagógico da crítica
para estabelecer uma
relação comunicativa

ou salas ai
passagem
giado era
composto
XV de No
sofisticac
imprensa
de S. Pa
Revista
(Arantes

Aos
iria per
númer
reserva
dativa
de São
Mod
no fim
para a
nacion
Em m
de est
ria um
da art
organi
dois c
arte n
intens
mundo
para S
tico m

As
por mu
As obra
e de m
o núme
o risco
objetivo
tras; por
de expor

A exposiç
redações
um grau
simultanea
por as obra
(Arantes, 19
Geralme
que organiza

pelo
por-
onais
tuía o
eve-se
lfrido
galeria
Brasil.
alizada
smo em
artistas
qüência
stros de
de 1950,
se dedi-

acionais,
stante li-
a de 1930.
inados às
luzidos ao
de Artes e
pal (1911)
5), a qual
le arte da
Moderno
modernista,
SPAM), o
ho) e ou-
la década
s institu-
ões artis-
espaços

ocorria
es e de
hotéis,
revistas

uições poli-
osa mostra
ndamento
927 a 1929,
ersidade de
imento com
fluenciado
expoentes
idre Calder,

ou salas alugadas. Em geral, lugares de passagem de público. O lugar privilegiado era o *triângulo* central da cidade, composto pelas ruas Direita, São Bento e XV de Novembro. Lá ficavam as lojas mais sofisticadas e as redações dos órgãos de imprensa mais expressivos como *O Estado de S. Paulo*, o *Diário Popular*, o *Pirralho*, *Revista Feminina*, *Fanfulla* e *A Cigarra* (Arantes, 1995:350 e seguintes).

Aos poucos, a localização central iria perdendo o *glamour*, ao passo que o número de galerias particulares e espaços reservados às exposições aumentaria gradativamente. A criação do Museu de Arte de São Paulo (MASP) e do Museu de Arte Moderna (MAM) somente aconteceria no fim da década de 1940, contribuindo para a solução do problema da divulgação nacional e internacional da arte moderna. Em meados da década de 1950, a iniciativa de estruturação do MASP e do MAM geraria uma nova necessidade para a dinâmica da arte nacional: as Bienais. Para seus organizadores, a Bienal deveria cumprir dois objetivos fundamentais: colocar a arte nacional, não em confronto, mas em intenso contato com a arte do resto do mundo e, simultaneamente, conquistar para São Paulo a posição de centro artístico mundial.

As montagens expositivas seguiram, por muito tempo, os padrões franceses. As obras eram dispostas aleatoriamente e de modo acumulativo – quanto maior o número de obras melhor, mesmo com o risco de sobreposição. A venda era o objetivo principal da organização das mostras; por essa razão, havia a necessidade de expor um número elevado de obras. A exposição em vitrines de lojas ou em redações de revistas e jornais fornecia um grau de sofisticação ao ambiente e, simultaneamente, cumpria a função de expor as obras aos potenciais compradores (Arantes, 1995:350 e seguintes).

Geralmente, eram os próprios artistas que organizavam suas mostras. O conceito

Alexsandra Matias de Oliveira

de curadoria ainda não estava totalmente desenvolvido e, com o decorrer dos anos, as experiências curatoriais americanas e alemãs foram sendo incorporadas ao exemplo de disposição de obras francês, tornando o espaço mais racionalizado e menos caótico.

Jornais e revistas atraíam o público às exposições, através de seus cronistas muitas vezes ligados aos artistas. Os comentários, em sua maioria mais literários do que estéticos, descreviam as obras e os acontecimentos sociais da inauguração. A mudança desse modelo de divulgação ocorreu definitivamente com as propostas modernistas; artistas e críticos encontraram na imprensa o espaço para expor e debater suas idéias, inclusive com relação às tendências artísticas.

Nesse contexto, o catálogo de exposição deixava de ser a brochura com a lista de obras e preços e adicionava uma breve apresentação do trabalho e do artista. A partir do momento em que os artistas sentiram a necessidade de expor suas reflexões, o catálogo adquiriu uma certa importância, pois permitia aos organizadores da mostra explicar suas propostas, lançar interpretações sobre as obras expostas e apresentar o artista ao público.

As inserções nesses catálogos eram pouco valorizadas, uma vez que não atingiam o mesmo número de pessoas, comparando com os jornais de maior circulação. Contudo, serviam de fonte de informações para a imprensa especializada, jornais e revistas, dos quais por vezes os próprios participantes das exposições faziam parte.

A confecção de manifestos valorizou as reflexões estéticas presentes nesses catálogos, pois indicavam os caminhos propostos pelos movimentos e grupos artísticos que se formaram a partir de 1930. Para o artista, o catálogo de exposição era um instrumento de divulgação fundamental, porque, além do registro, significava a legitimação teórica de sua Arte.

O catálogo passou a ser um dos passaportes para a entrada no circuito artístico, tanto que artistas jovens necessitavam de um bom texto em seus catálogos de exposição para que sua empreitada tivesse êxito. Alice Brill, entre outros artistas, mencionou que Schenberg não se negava a escrever nos catálogos de iniciantes. O pagamento era muitas vezes doação de uma obra, indicando que não havia rendimento na elaboração desses textos. No mesmo momento, críticos renomados possuíam com o instrumental a imprensa de grande circulação e, por esse motivo, obtinham maior projeção na divulgação da Arte.

Mario Schenberg, talvez, nunca se tenha considerado um crítico de arte, no sentido sistemático do termo, porque não tinha órgão de imprensa regular à mão como outros críticos, entre eles: José Geraldo Vieira (*Folha de S. Paulo*), Geraldo Ferraz (*O Estado de S. Paulo*), Quirino da Silva (*Diário de São Paulo*), Mário Pedrosa (*Jornal do Brasil*, *Correio da Manhã* e outros). (A Gazeta de São Paulo, 10.06.72, p.9).

Geralmente por estarem envolvidos com a literatura ou algo semelhante como

a poesia ou as ditas ciências humanas, os críticos de arte eram cooptados para o trabalho jornalístico (sendo o contrário também verdadeiro), tendo suas reflexões artísticas expostas periodicamente em lugares demarcados nas colunas especializadas em arte. Schenberg é uma exceção, pois não estava comprometido profissionalmente com nenhum veículo de imprensa. Sua remuneração periódica vinha dos seus trabalhos prestados à Universidade. Não era um literato, no sentido comum, pois sua atuação mais marcante estava no campo das ciências exatas.

O reconhecimento como crítico veio por parte dos artistas que reivindicavam a

presença de Mario Schenberg como membro do júri das Bienais de São Paulo — os mesmos artistas que nos primeiros passos da carreira foram acolhidos pelo crítico e contaram com uma reflexão teórica do intelectual em seus catálogos. Essa atitude dos artistas demonstra o livre trânsito que o crítico possuía no meio artístico.

Entre os textos encontrados na Biblioteca do Centro Mario Schenberg de Documentação da Pesquisa em Artes — ECA USP, pode-se encontrar críticas em catálogos de artistas hoje consagrados tais como Ivald Granato, Éster Grinspum, Djanira Volpi e muitos outros. Mas também é possível encontrar críticas em catálogos de jovens promessas que não se concretizaram, tais como Betty King, Nadir Mitoso, Mariselda Bumjny e outros.

Desse material, é possível verificar que o incentivo à arte era o principal mote do crítico. Nessa prática, os artistas que mais se beneficiaram foram os primitivistas, pois nas concepções do crítico todos mereciam atenção e reconhecimento, principalmente os pertencentes aos estratos sociais mais humildes.

Deve-se lembrar que artistas novos e, principalmente, os primitivistas não possuíam forte apelo na mídia. Por essa razão, a inserção de críticas de arte, tratando de seu trabalho, era praticamente nula. Também se justifica, nesse ponto, a importância do catálogo de exposição na carreira desses iniciantes e primitivistas.

Os lugares da divulgação da arte, para Schenberg, eram meios especializados, como museus, *ateliers*, galerias, catálogos, álbuns de artistas e o próprio ambiente universitário. Esses lugares eram familiares ao crítico, uma vez que suas experiências demonstraram que a Arte se conhecia nesses espaços e deveria ser propagada a partir deles. A áurea universitária também auxiliava nessa perspectiva, pois os artistas sentiam-se envolvidos pela personalidade de Schenberg e também por sua excelência intelectual.

O circuito de exposições nacionais, em especial o paulistano, era bastante limitado ainda no início da década de 1930

nem-
- os
massos
crítico
ica do
atitude
ito que
o.
na Bi-
berg de
m Artes
fticas em
ados tais
pum, Dja-
também é
tálogos de
oncretiza-
ir Mitoso,

riticar que
al mote do
s que mais
mitivistas,
tico todos
ento, prin-
os estratos

tas novos
vistas não
t. Por essa
e arte, tra-
ticamente
e ponto, a
osição na
ativistas.
da arte,
speciali-
galerias,
próprio
res eram
ue suas
a Arte
ria ser
iversi-
ctiva,
s pela
n por

O ato de refletir sobre a Arte era caro a esse crítico, que realizava essa tarefa de maneira acadêmica, mas sem excluir um modo pessoal de encarar as diversas tendências artísticas das quais tomava conhecimento nos museus, *ateliers* e galerias. A inserção de suas críticas de arte nesses catálogos e álbuns de artistas era o resultado dessa percepção e seu veículo de propagação.

O reconhecimento como crítico de arte não poderia acontecer através de publicações em jornais ou revistas especializadas, pois Mario Schenberg não dispunha de acesso livre a esses meios de comunicação, primeiro porque era um físico e depois porque era um incontrolável marxista, mesmo para os colegas de doutrina. Os preconceitos existentes entre os literatos eram constantemente divulgados através da imprensa, impossibilitando a atuação de Schenberg.

As trajetórias de Sérgio Milliet, Mário Pedrosa e tantos outros demonstraram a firme posição política desses críticos – sem com isso prejudicar de maneira decisiva seu relacionamento com a imprensa. Porém, ao contrário desses intelectuais, Schenberg reunia especificidades que não colaboraram na veiculação periódica de suas idéias em revistas ou jornais.

Na carreira como crítico de arte foram escassos os artigos divulgados por intermédio da imprensa. Como já mencionado, a maior parte de sua produção foi registrada nos catálogos das exposições em que colaborou, mas o formato original também é predominante, não se tendo a certeza da impressão dessas críticas em outros catálogos ou veículos de divulgação.

No episódio das Bienais, é possível perceber que sua força como crítico de arte não dependia de seu trânsito entre os órgãos de imprensa, mas sim do circuito das artes, um circuito do qual Schenberg acompanhou o desenvolvimento, pois, quando realizou a exposição de Volpi, esteve nas galerias e salas particulares, organizando a mostra e o catálogo, atuando como produtor, curador e crítico.

Alexsandra Matias de Oliveira

Em 1967, na Bienal, os artistas exigiram a presença de Schenberg no júri. São os pintores e escultores que reconhecem Schenberg como crítico de arte, pois esses mesmos artistas diziam que ele podia descrever aspectos de suas obras para eles não perceptíveis, ou seja, o crítico de arte compactuava com o artista em sua experiência pictórica ou escultórica, independentemente dos artigos em jornais ou em revistas especializadas.

A crítica como incentivo e mediação: “Não ter pressupostos”

Temos de ter uma visão prospectiva de Mario Schenberg. Sua crítica de arte era uma ‘não-crítica’, pois descartava a possibilidade de uma axiologia, ou seja, ele tentava fazer uma crítica, mas a sua paixão pela arte vinha primeiro; tudo era belo, e nada poderia ser feio, ele não tinha caracterizações categóricas, critérios simplesmente de julgamento para montar uma escala de valores, e nós do grupo concreto de São Paulo, muito ligados à Arte Concreta, às artes visuais como Waldemar Cordeiro, Maurício Nogueira Lima e outros, curiosamente mesmo depois da poesia concreta, tentávamos nos vincular a uma arte de alta definição ligada à geometria. Enfim, a questão era colocar problemas de natureza visual e tentar resolvê-los eliminando tanto quanto possível a idéia do arbitrário da chamada intuição (Pignatari in Ajzenberg, 1996:91).

A carreira como crítico de arte de Schenberg⁹ foi iniciada no ano de 1942, quando escreveu pela primeira vez sobre Arte, enfatizando o paganismo na poética

⁹ A documentação referente a esta pesquisa está dispersa e restrita às suas inúmeras fontes originais, sendo difícil viabilizar o trabalho de consulta, avaliação ou divulgação. O Centro Mario Schenberg de Documentação da Pesquisa em Artes – ECA USP é o propagador do trabalho e do perfil desse crítico brasileiro, através de publicações e de eventos como: seminários Schenberg – Arte e Ciência, exposições Brincando com Arte, Coleção Schenberg – Arte e Ciência, participações em reuniões culturais e científicas (SBPC, congressos de Arte e Ciência), eventos artísticos e científicos.

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, de 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, 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 usava uma linguagem mais floreada, menos direta do que a de Mário. Schenberg escreveu (...) com muita eloquência e generosidade (Brill in Ajzenberg, 1996:40).

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 uma figura controvertida, que distribui elogios como incômoda facilidade, quase sempre errando em seu prognóstico (...)" (Gonçalves Filho, 19. mar.1988, D4).¹⁰

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 ao de Sérgio Milliet, que creditava o sucesso da boa crítica a 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:

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 (Toledo in Ajzenberg, 1996:35).

A artista plástica Eva Fernandes 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, contribuíam para a autoconfiança, estimulando-o a pros-

¹⁰ "(...) 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 (...)".

Em 1967, na Bienal,
os artistas exigiram
a presença de
Schenberg no júri

seguir e
Ajzenbe

O incer
da propost
é possível
como Alfr
Schendel
que tiver
primeiro
esses art
como "e
rias artí
respond
a todos
significa
criticida
que Ma
fonte in
e elogio
qualqu
num p
digno c
amigos
era mu
tas do
Goldfa
Ser
plicava
crítico
Partido
da qual
ligadas
como: M
tner, Dul
orientaç
polítican
com as o
apoiava a
trariando,
social reco
oficial stali
alguma, a c
líder comu
1996:135-13
discordava e
ções do Parti
Ao retoma
é possível per

lecia
seus
o pes-
entre
ocedi-
nte ao
ucesso
r sobre

vergem
r Mario
ledo:

o artista
a contato
ior parte
um pouco
se fosse
scando a
o invadir
supostos.
isso tenha
dele foi
tos na sua
ca (Toledo

les vai um
s sobre o
berg:

há - quem
tico. Sem
arcialida-
uito, não
corrente
o que se
omo pro-
ncorajar,
em que
rmos de
erfícies,
daquela
lade do
prestí-
o seu
ssar-se
a para
pros-

nigos mais
ao promo-
e lotam as

seguir em seu caminho (Fernandes in Ajzenberg, 1996:84).¹¹

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 Schenberg 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 (Muzi in Goldfarb; Guinsburg, 1984:23-28).

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 várias personalidades ligadas ao mundo intelectual e artístico, como: Maurício Nogueira Lima, Jorge Maunier, 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 (Oliveira in Ajzenberg, 1996:135-136). Como já foi visto, Schenberg discordava em muitos pontos das orientações do Partido e este era mais um deles.

Ao retomar as idéias de Décio Pignatari, é possível perceber o quanto o Grupo Con-

Alexsandra Matias de Oliveira

creto lutou para alijar a intuição do processo criativo em arte, tendo este elemento como "arbitrário". Para Schenberg, este 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 Walde- mar 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 experiên- cias, os textos críticos multiplicaram-se e o contato com o mundo artístico tam- bém. 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 real- mente tomou fôlego após seu afastamento da Universidade, em 1969.

Como propagador de idéias 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, onde

¹¹ "De acordo com Eva Fernandes, a atuação do conhe- cido cientista no campo estético ou, mais precisamente, no meio artístico, foi muitas vezes contestada. Contes- tada, de um lado, por apoiar as correntes não-figurati- vas, contrariando a linha 'realista' recomendada pela orientação oficial comunista; de outro lado, por procurar um sentido, um sentimento profundo na obra, conteúdo, o que, dessa maneira, não era aceito pelo 'formalista'. Por esta sua posição, por assim dizer 'sem amarrações' independente do 'mercado de arte', nos longos anos em que pude acompanhar sua atuação no meio artístico, sempre lhe admirei o empenho".

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 cientista 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 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 (Goldfarb, 1994:74).

Por não ser um crítico de arte tradicional, parece que Schenberg possuía muito mais liberdade em sua escrita

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 produ-

ções 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 freqüente, 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 artísticas questionadas e reinventadas por artistas extremamente intelectualizados que procuraram 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 obras traziam propostas, mas era preciso a sua decodificação e legitimação. A arte tornou-se, nesse instante, o meio e a mensagem - algo bastante hermético.¹² 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.

¹² A arte passa a funcionar para esses artistas de vanguarda como a formulação de McLuhan: "o meio é a mensagem", pois o meio é que permite e molda a possibilidade de transformação, o conteúdo (mensagem) não tem o mesmo poder transformador que tem o meio, pois muitas vezes mudam os meios, porém não mudam as mensagens. O que está sendo questionado aqui é a relação do homem com essas mensagens, de que forma e como ele entra em contato com elas, e é o meio que vai mediar essa relação, será o determinante do modo de conhecer o mundo.

Referênc

- AGUILAR, José
AJZENBERG, El
ARANTES, Otíl
ARANTES, Otíl
ARANTES, Otíl
GOLDFARB, Jos
Perspectiva,
GOLDFARB, Jos
GOLDFARB, Jos
Paulo: EDUS
GONÇALVES, L
(Estudos; 132
PEDROSA, Mári
Paulo: Kairós
SEVCENKO, Nic
anos 20. São
ZANINI, Walter.
Nobel/EDUS

Referências bibliográficas

- AGUILAR, José Roberto. *O mundo de Mario Schenberg*. São Paulo: Casa das Rosas, 1997.
- AIZENBERG, Elza (coord.) *Arte e Ciência*. São Paulo: ECA USP, (Schenberg, 4), 1996.
- ARANTES, Otília (org.). *Política das Artes: Mário Pedrosa*. São Paulo: EDUSP, 1995.
- ARANTES, Otília Beatriz Fiori. *Mário Pedrosa: Itinerário crítico*. São Paulo: Página Aberta, 1991.
- ARANTES, Otília Beatriz Fiori. *Política das Artes...* op. cit., p 350 e seguintes.
- GOLDFARB, José Luiz; GUINSBURG, Gita K. (org.). *Mario Schenberg: Entre-vistas*. São Paulo: Perspectiva, 1984.
- GOLDFARB, José Luiz. *Diálogos com Mario Schenberg*. São Paulo: Nova Stella, 1988.
- GOLDFARB, José Luiz. *Voar também é com os homens: O pensamento de Mario Schenberg*. São Paulo: EDUSP, 1994.
- GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. *Sérgio Milliet, crítico de arte*. São Paulo: Perspectiva, Edusp, 1992, (Estudos; 132).
- PEDROSA, Mário. *Arte Culta e Arte Popular. 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.
- ZANINI, Walter. *A Arte no Brasil nas décadas de 1930-40: o Grupo Santa Helena*, São Paulo: Nobel/EDUSP, 1990.

artístico e
ou, ainda,
amento das
Todos esses
cados já no
ção da crítica
no momento
iente, os anos
nação na arte,
ência das van-
em que velhos
porte, as técni-
características
inventadas por
telectualizados
o significado e
o fazer artístico.
amento da arte
ta que norteava
ra quê?
suas propostas
sobre suas obras
papel do crítico
amental, pois o
do que nunca,
mediário entre
ificação da obra
os espectadores.
postas, mas era
io e legitimação.
stante, o meio e
nte hermético.¹²
rupturas foram
ar as inovações
pessoas espe-
a arte. O papel
iente, fornecer

esses artistas de van-
Luhan: "o meio é a
ite e molda a possibi-
(mensagem) não tem
m o meio, pois muitas
udam as mensagens.
a relação do homem
e como ele entra em
mediar essa relação,
tecer o mundo.