

## “O nosso pensamento sobre Lionello Venturi” e o 2o Congresso Nacional de Críticos de Arte

Ana Cândida de Avelar

O historiador e crítico de arte Lionello Venturi morre dias antes de embarcar para São Paulo, onde integraria o júri da 6a Bienal de São Paulo, em 1961. Devido a esse fato, o 2o Congresso Nacional de Críticos de Arte, realizado entre 12 e 15 de dezembro na capital paulista, dedicado ao tema “a problemática da arte contemporânea”, homenageia Venturi em sessão especial.

A primeira edição do Congresso Nacional de Críticos de Arte havia ocorrido juntamente com a 1a Bienal de São Paulo, em 1951, estendendo o espaço do debate sobre arte promovido pela exposição e deixando um registro sem precedentes das discussões fomentadas pelo encontro de críticos em torno dos temas, de alguma maneira, suscitados pela própria mostra.

A mesa de palestrantes da sessão, na qual se inclui a homenagem póstuma a Lionello Venturi, é formada por diversos críticos. Antonio Bento, Mário Pedrosa e Lourival Gomes Machado são escolhidos para comentar a figura e o trabalho do crítico italiano. As falas transmitem uma profunda admiração pelo homenageado e um tom informal, apresentando um Venturi mentor, um intelectual que se mostra acessível aos críticos mais jovens – apesar de nem tão jovens assim naquele momento – e cuja erudição e sagacidade são qualidades estimadas.

### Antonio Bento e o Gruppo degli Otto

Bento e Pedrosa narram encontros com Venturi indicando, por meio dessa abordagem de registro descontraído, aspectos do pensamento do crítico que mais marcaram suas experiências. Bento era presidente da Associação Brasileira de Críticos de Arte e dessa edição do congresso, e, na época, possuía uma coluna sobre artes no jornal *Diário Carioca*. Escrevendo desde os anos 1920 – quando vive por um período em São Paulo, onde convive com Mário de Andrade –, em fins de 1950, Bento enveredava pelo caminho da defesa da abstração sob o signo do informalismo. Propunha a vertente expressiva como verdadeira arte de vanguarda no Brasil, diante do quadro de abstrações

pautadas pelo construtivismo<sup>1</sup>.

À luz dessa posição de Bento, que entendia o informalismo como uma vertente que se voltava aos elementos próprios da pintura e se opunha às “construções”, às “formas fechadas” e às “grandes chapadas” de interesse arquitetônico que habitavam o abstracionismo de viés geométrico, compreende-se sua menção ao entendimento da arte abstrata por parte de Venturi<sup>2</sup>. Durante sua fala, Bento confessa ter revisto sua própria posição em relação às “limitações da arte abstrata” ao ouvir Venturi afirmar que “a mim basta, num quadro, que exista apenas uma tonalidade posta ao lado de outra. Do ponto de vista estético, já está justificada, com uma simples relação cromática bem estabelecida, a existência da obra de arte”<sup>3</sup>.

As referências primeiras do pensamento de Venturi são comentadas por Bento, que salienta a teoria da visibilidade pura, frisando a primazia do crítico italiano em relação aos formalistas germânicos. Nesse sentido, de acordo com Bento, o pensamento de Venturi remete à tradição histórico-filológica da crítica italiana garantindo a ele “segurança dos seus juízos de valor, que não tem nunca a secura essencialmente técnica do formalismo de um intérprete como Wölfflin. São sempre animados por um cálido sopro de vida, provêm da vivência milenar, da apaixonada contemplação artística do seu povo”<sup>4</sup>.

A qualidade formal da leitura crítica de Venturi está certamente em sintonia com a compreensão de Bento acerca da interpretação sobre a produção artística:

*Para os adeptos dessa escola [da pura visualidade] a obra de arte se impõe, antes de tudo, pelas suas qualidades visíveis. Essas qualidades residem na forma, ou antes, na massa, nas linhas e nas cores. Quer isso dizer que, para a crítica, os símbolos e os signos visíveis devem ser os únicos princípios legítimos para a formulação de um juízo objetivo a respeito do valor da obra de arte<sup>5</sup>.*

Por fim, Bento observa como Venturi estava atento às manifestações contemporâneas, contemplando com a mesma sensibilidade desde a pintura impressionista até a abstração expressiva do segundo pós-guerra. Curiosamente, no entanto, Bento não comenta com mais detalhes o interesse do crítico italiano

---

1 Os agrupamentos de artistas associados ao construtivismo no Brasil obtiveram grande espaço na imprensa principalmente por meio de artigos escritos por seus próprios membros ou por críticos – é o caso do Ruptura; os informalistas e abstrato-líricos não se organizavam em grupos, pela própria natureza das poéticas expressivas, deixando, dessa maneira, de ter tanta repercussão, uma vez que eram analisados caso a caso. Na Europa, entretanto, houve um esforço de críticos, como Michel Tapié, no sentido de comporem grupos de artistas que integravam exposições, propiciando assim um objeto mais condensado para a análise, embora a definição de traços comuns ainda fosse artificial e, freqüentemente, não estabelecesse contornos definidos para a produção.

2 Sobre a crítica de Antonio Bento, ver: SILVA, Ana Paula França Carneiro da. “Antônio Bento e a vanguarda artística brasileira no final da década de 1950”, *Arte e Ensaio*, 2008, v. 16, pp. 44-53.

3 *Anais do II Congresso Nacional de Críticos de Arte*. Rio de Janeiro: Gráfica Tupy, 1961, p.9.

4 *Idem*, p.8.

5 *Idem*.

pelo Gruppo degli Otto formado sob a tutela de Venturi<sup>6</sup>, em 1952 – um tema que deveria figurar como assunto privilegiado para Bento, uma vez que demonstrava sintonia com os interesses de sua própria crítica.

Na obra desses artistas – Afro Basaldella, Renato Birilli, Antonio Corpori, Mattia Moreni, Ennio Morlotti, Giuseppe Santomaso, Giulio Turcato e Emilio Vedova –, há uma presença de formas geométricas ou derivadas do cubismo<sup>7</sup>, interesse pelo expressionismo e o futurismo, além de uma tentativa inicial de conciliar figuração e abstração, apesar da tendência paulatina às poéticas individuais abstratas de teor lírico ou informal, no decorrer dos anos 1950. Venturi criou o neologismo “abstrata-concreta” “para denominar uma pintura alternativa tanto ao rigor formalista de certa arte abstrata como à descrição didática do Neorealismo servindo como um denominador comum para um número de resultados às vezes bastante diferentes<sup>8</sup>”.

### **Pedrosa: sensibilidade e organização das ideias como método crítico**

Embora Bento falhe em mencionar esse dado fundamental da crítica de arte contemporânea de Venturi, ou seja, seu interesse por essa pintura abstrato-expressiva italiana – e que deveria interessá-lo sobretudo tendo em vista sua própria postura diante do abstracionismo desenvolvido no Brasil desses anos –, Mário Pedrosa, em sua apresentação, lembra que Venturi pesquisava a obra de Ennio Morlotti antes de morrer.

Para Pedrosa, interessa frisar não uma relevância maior de Morlotti – segundo ele, um artista importante apesar de “regional” – mas indicar a dedicação e o comprometimento de Venturi ao buscar, nos arquivos da Biennale di Venezia, informações e dados diversos sobre o artista – “artísticos, pictóricos e biográficos” –, para escrever um livro, na opinião de Pedrosa, sobre um artista “cuja obra, por mais que se queira, não tem a universalidade que seria desejável num grande artista”<sup>9</sup>.

Na época diretor do MAM e da Bienal de São Paulo, Pedrosa reafirma a essencialidade do crítico italiano para o pensamento sobre arte na atualidade, pois, para ele, Venturi entende que a obra de arte carrega em si mesma “todo o universo e toda a história de uma forma isolada”. Além disso, o crítico brasileiro elogia o manejo da análise das poéticas individuais por parte de Venturi,

6 Vale indicar que integrantes do Gruppo degli Otto foram premiados em Bienais de São Paulo e por isso estão presentes na coleção do MAC USP, como: *Protesta per Condannati di Siviglia* [Protesto por Condenados de Sevilha], 1952, de Emilio Vedova; *Alba sul Falci* [Amanhecer sobre foices], 1953, de Giuseppe Santomaso (prêmio na 2a Bienal de São Paulo, 1953); *Il terzo sparo della batteria* [O Terceiro Disparo da Bateria], 1951, de Afro Basaldella (prêmio na 1a Bienal de São Paulo); e *Donna Bretone* [Mulher Bretã], 1950, de Renato Birilli (prêmio 1a Bienal de São Paulo), entre outros.

7 O interesse por Picasso entre os artistas italianos durante o imediato segundo pós-guerra pode ser exemplificado pela 24a Biennale di Venezia, quando o trabalho do artista é mostrado pela primeira vez ao público italiano. Renato Guttuso, que escreve no catálogo da mostra, elogia os artistas jovens italianos que se voltam a Picasso como um modelo ético sobretudo. (TERRAROLI, Valério [org.]. *The Birth of Contemporary Art. Art of the Twentieth Century*. Milão, 2007).

8 Idem, p.162. Tradução da autora.

9 *Anais do II Congresso Nacional de Críticos de Arte*, op. cit., p.13.

sempre levando em conta a personalidade dos artistas que participam historicamente de sua época<sup>10</sup>.

A abordagem crítica de Venturi é resumida por Pedrosa que a caracteriza por uma relação equilibrada entre sensibilidade – essencial para o exercício crítico apesar de insuficiente em si mesma para uma avaliação mais objetiva – e ideias organizadas:

*As idéias que se tornam claras e distintas demais correm o perigo de transformar a crítica num registro de leis e regras. Ao mesmo tempo, a sensibilidade pode ultrapassar essas idéias para pregar a formação de novas idéias e nessa dialética há um ritmo contínuo que não termina nunca e é esse ritmo que rege o julgamento crítico.*

*Quando a crítica atinge o amadurecimento, quando essa dialética da sensibilidade e das idéias chega a um equilíbrio, o medo ao contingente, ao que é efêmero, ao que é sensível puramente, pode levar à morte da crítica ou à morte da arte, porque codifica obras de arte e o julgamento crítico, mas o contrário também se dá. Se o contingente domina o eterno, perde-se o senso da realidade, a obra se transforma num caos, a crítica se transforma numa extrema subjetividade<sup>11</sup>.*

Portanto, de acordo com Pedrosa, para Venturi, é preciso aliar uma disposição sensível a uma reflexão organizada para possibilitar um julgamento crítico; a falta de um dos elementos transforma a crítica numa normativa (no caso da ausência de sensibilidade) ou torna o julgamento excessivamente subjetivo (quando não há ordenamento da reflexão).

Pedrosa indica ainda que a interpretação formal aliada à observação do meio conduzem a uma crítica preocupada em definir um sentido maior da obra de arte “porque para ele [Venturi] toda arte crítica é uma experiência de vida”<sup>12</sup>. No que diz respeito a essa “experiência de vida”, à qual ele também se refere como “comportamento humano de Venturi”, a produção do crítico italiano demonstra, para Pedrosa, uma dimensão sobretudo ética.

O encontro entre o entendimento da visão crítica de Venturi e a própria postura crítica de Pedrosa evidencia-se em declarações do crítico brasileiro, quando afirma, por exemplo, que caberia à arte atingir a sensibilidade por meio do “dinamismo próprio das formas”<sup>13</sup> ou que a arte deveria se dar “em seu campo específico” e seguindo “leis próprias”. Como se nota, apesar dessa postura de Pedrosa poder sugerir uma abordagem estritamente formalista do fenômeno artístico, o que resulta é um formalismo *matizado*, ou seja, uma visão formalista na qual a obra de arte comporta sentidos de subjetividade que a aproximam do mundo, para além das relações entre formas, cores e linhas.

Um contorno mais nítido de como Pedrosa reúne o interesse pela forma a

10 Idem, p.11.

11 Idem.

12 Idem, p.12.

13 ARANTES, Otilia Beatriz Fiori. *Mário Pedrosa: itinerário crítico*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p.64.

um sentido maior da obra, que passa pela função comunicativa da arte, aparece em artigo sobre Alexander Calder:

*É já atitude de quem, desprezando o dia presente, sombrio como nos pareça, divisa, de onde está, os horizontes longínquos da utopia, da utopia que eternamente está a esboçar diante de nós. Não é todavia um veículo para o artista escapar-se espiritualmente, para com ele isolar-se na sociedade, sem contato vital com esta, todo entregue à expressão de seu próprio extremado e hermético subjetivismo, desaperançado de comunicabilidade. Comunicar-se, ele se comunica quando mais não seja com os homens das futuras gerações, pois estes talvez tenham, enfim, energia bastante para o necessário esforço de integrar a arte à própria vida<sup>14</sup>.*

Em certos momentos de sua fala, Pedrosa encaminha-se na direção do discurso de Bento e, adotando o mesmo tom de depoimento, reproduz um diálogo travado entre ele e Venturi, quando o crítico italiano teria questionado Pedrosa sobre seus “fundamentos filosóficos”. À resposta de Pedrosa, Venturi comunica que não pode mais reformar suas ideias gerais porque as concebeu na juventude. Ilustrando sua postura devedora do trabalho de Venturi – e até mesmo exagerando no elogio –, Pedrosa declara:

*Mas, mestre, o senhor tem o edifício filosófico e crítico mais harmonioso e mais completo de toda a crítica internacional; seria absurdo que fosse modificar a estrutura desse edifício, porque desse edifício nós partimos para as investigações de todas as experiências da arte moderna.*

Ao final da palestra, Pedrosa lembra uma visita de Venturi ao Rio de Janeiro, quando o crítico italiano buscava ver “pintura brasileira”. Apontando a precariedade dos museus da época, o crítico brasileiro comenta a dificuldade de se encontrar “pintura brasileira” fora do período das Bienais, tendo sido obrigado a recorrer a artistas, ateliês, galerias e colecionadores para atender ao pedido.

### **Lourival Gomes Machado, o gosto em Venturi e a arte abstrata**

Lourival Gomes Machado, ex-diretor do MAM, das 1a e 5a Bienais de São Paulo e professor de Política e História da Arte na USP, inicia sua palestra afirmando que deve seguir no mesmo sentido que as palavras de Pedrosa – Venturi é o parâmetro de pensamento crítico compartilhado por eles:

*Digo com maior prazer intelectual, não apenas pelo prazer de coincidir com Pedrosa, que sempre é imenso prazer, senão pelo fato de verificar ao vivo que a lição de um mestre pode ser uma só para todos nós. Assim, da forma a mais desinibida, passarei a ler aqui o que constitui – embora de forma sintética, enquanto Pedrosa foi mais analítico; genérica, enquanto Pedrosa foi mais minucioso – exatamente aquilo que, agora eu digo, não é apenas meu, senão o nosso pensa-*

14 ARANTES, Otilia Beatriz Fiori. *Mário Pedrosa: Modernidade Cá e Lá* (vol. 4). São Paulo: Edusp, 1995, p.90.

mento sobre Lionello Venturi<sup>15</sup>.

Embora os anais do Congresso não tragam a reprodução da fala de Gomes Machado porque o texto não foi entregue à secretaria do evento pelo palestrante, o crítico deixa um registro sobre a herança do historiador italiano para a crítica contemporânea em artigo publicado poucos dias após o Congresso<sup>16</sup>. Escreve Gomes Machado sobre o lugar de Venturi no panorama crítico daquele período:

*Ao crítico de hoje, sem nenhuma razão, pede-se nada menos que um completo e impiedoso juízo final da produção contemporânea, assim como é, profusa e contraditória como jamais sucedeu em outra fase da história, e, ainda, que trace, em divinatória previsão, as diretrizes da criação no futuro próximo, e no remoto. (...) Nestes quadros de extremadas exigências e limitadas possibilidades efetivas, surgiu e firmou-se a crítica de Lionello Venturi<sup>17</sup>.*

Gomes Machado chama atenção para a exigência feita à produção crítica como chancela da obra de arte apesar da diversidade de poéticas contemporâneas e, diante dessa nova configuração da cena artística, se percebe como o lugar reservado a Venturi é privilegiado.

Seguindo as apresentações de Bento e Pedrosa, Gomes Machado também se propõe a comentar as referências teóricas de Venturi, apontando como o próprio crítico italiano, devedor incontestemente de intérpretes anteriores, percebia entretanto equívocos nas interpretações de Hegel, Kant e Benedetto Croce:

*Croce, em verdade, o antecederia ao demonstrar que o julgamento de uma obra de arte depende substancialmente dos próprios elementos constitutivos e, pois, não pode ser destacada do seu contexto histórico, mas também depende essencialmente de ser avaliada em si mesma, sem consideração de implicações de qualquer ordem, vista apenas pelo que traz, de novo, em beleza. A compreensão das partes no todo e do todo nas partes seria a solução hegeliana para a antinomia kantiana: fundem-se a interpretação histórica e a crítica estética. O que, porém, Croce não avaliara devidamente, fora a importância efetiva do gosto na frustração quase constante dessa solução dialética – tanto que, ele próprio, muitas vezes perdeu-a de vista. Lionello Venturi transformaria sua vida intelectual numa longa e frutuosa pesquisa desses desvios e erros, tão numerosos e reiterados que, a seu ver, bastavam para estabelecer verdadeira tradição de fuga à história da crítica.*

Interessa sobretudo esse entendimento do crítico brasileiro sobre o trabalho de Venturi como um pensador que leva adiante soluções de seus antecessores – todos filósofos e, portanto, preocupados com aspectos generalizantes do fenômeno artístico –, porém a elas somando o elemento fundamental do gosto

15 Anais do II Congresso Nacional de Críticos de Arte, op. cit., p.14.

16 MACHADO, Lourival Gomes. "A herança de Lionello Venturi", Suplemento Literário, O Estado de São Paulo, 23 dez. 1961.

17 Idem.

à análise da obra de arte<sup>18</sup>.

Gomes Machado assinala a absoluta importância da noção de gosto no pensamento de Venturi, algo, para ele, que o diferencia radicalmente de outros pensadores e principalmente de Croce.

*Eis porque, hoje morto, válidas continuam suas afirmações básicas. Válidas são as negativas, de advertência: "Converter uma preferência do gosto em uma teoria é sempre um erro e um obstáculo à compreensão daquelas mesmas obras de arte a que se pode aplicar essa preferência do gosto". Válidas, as positivas, de indicação: "Porque um conceito da arte só pode vir da filosofia da arte, os estudiosos fogem da filosofia; porque é mais fácil encontrar o sentimento da arte num leigo do que num erudito, os eruditos escamoteiam o sentimento da arte. Por isso, deixam de ver que a compreensão de uma obra se funda na arte e no gosto – só se interessam pelo gosto" <sup>19</sup>.*

E revela a inteligência e a especificidade de Venturi, que atua como o historiador da arte ao mesmo tempo que crítico atento à produção contemporânea:

*Por isso, embora aparentemente ligado aos predecessores idealistas, aparentemente coevos de Croce, deles afastou-se – talvez sem dar-se inteira conta disso – na distância de todo um século. Capacitou-se, por isso e ao contrário de tantos outros herdeiros do mesmo legado, para acompanhar, com perfeita acuidade sensível e adequada análise histórica, a arte de seu próprio tempo. Mais ainda: capacitou-se para acusar, com justeza e justiça, os desvios dos críticos contemporâneos, numa verdadeira e legítima crítica da crítica.*

Se atentarmos para a observação de Pedrosa de que o ponto fundamental da crítica de Venturi é buscar "a contribuição humana que uma pintura nos oferece, suas sugestões à nossa maneira de sentir e à nossa imaginação", é possível percebermos a reverberação do pensamento do crítico italiano nas ideias de Gomes Machado sobre arte abstrata:

*na nova 'linha geral' que começa a firmar-se, a linguagem abstrata, mesmo representando o universo de discurso, não se impõe como regra inflexível, pois, com grande freqüência e em alguns dos melhores casos, os novos não recusam tal signo ou símbolo inédito apenas porque, eventualmente, vieram a coincidir com formas naturais preexistentes. O que parece dominar as intenções e conduzir a criação, é um obstinado fervor no comunicar a mensagem humana<sup>20</sup>.*

Aquilo que Gomes Machado aponta e aprecia no trabalho de Venturi encontra sua própria posição diante da atividade que compartilham. Gomes

18 Vale lembrar que Venturi entendia por gosto "o conjunto de preferências, no mundo da arte, de um artista ou de um grupo de artistas (...) o gosto é comum aos artistas de um mesmo período histórico, de uma mesma escola ou de uma mesma tendência, conforme se quiser chamar, e é o caminho que se tem de seguir para conseguir entender a arte de cada um desses artistas". (PONENTE, Nello. "Prefácio" In: VENTURI, Lionello. *História da Crítica de Arte*. Lisboa, 1998, p.10).

19 MACHADO, op. cit.

20 Idem. "Bienal: a significação do novo", Suplemento Literário, *O Estado de São Paulo*, 17 out. 1959.

Machado defendia, no âmbito da abstração, o confronto entre crítico e obra em oposição ao desenvolvimento de teorias que enrijeceriam a produção dentro de características fixas de análise. A subjetividade da abstração expressiva, uma arte “irracional e irregular”, deveria distanciá-la de disposições doutrinárias.

*Seu valor está, exatamente, em não encarecer dogmas ou conclusões, que historicamente sempre serão transitórios, mas, pelo contrário, em estabelecer como é funcionalmente necessária uma atitude de espírito. Essa regra de pesquisa que nasce da natureza mesma do objeto pesquisado, esse preceito de ação inteligente que decorre da própria ação, essa espécie de moral natural do estudioso de arte, é a herança que deixou Lionello Venturi<sup>21</sup>.*

## Considerações finais

Este panorama introdutório das interpretações do pensamento de Lionello Venturi elaboradas por críticos brasileiros renomados, atuantes durante as décadas de 1950 e 1960, não pretende esgotar a complexidade que esses encontros conceituais e de postura crítica estabelecem, mas apontar possíveis sentidos que, como ao puxar um fio do novelo de lã, podem revelar as tramas que potencialmente essas discussões contêm.

Como se nota, uma reflexão sobre o pensamento de Venturi apresentada por uma parcela pequena da crítica brasileira, a partir de um evento localizado, possibilita dar a conhecer interseções entre as ideias de críticos que aparentemente ocupavam espaços distintos – apaga-se um limite claro entre aqueles que defendiam a arte concreta ou abstrata-geométrica e outros que se voltavam ao informalismo como formulação mais adequada para a arte brasileira de meados do século XX. Ou seja: passa-se a compreender como as posições teóricas apresentavam nuances e como matrizes teóricas eram compartilhadas.

Nos mesmos anais do 2o Congresso<sup>22</sup>, deparamos com um exemplo exemplar dessas sutilezas. Em um debate entre Pedrosa e Waldemar Cordeiro, uma passagem inusitada na qual o crítico explica ao artista qual o sentido “intuitivo” da arte e como o concretismo lida – ou deveria lidar – com essa questão:

*toda arte é no plano da criação intuitiva, do pensamento intuitivo, e a dificuldade do concretismo está em conciliar o impulso, a natureza, a essência da criação intuitiva, que é o domínio específico da arte, com a das relações científicas. Acho admirável todo o esforço dos concretistas em destacar desse enfeixe de pensamentos e sentimentos intuitivos que estão na arte e analisá-los, para lhes dar uma*

21 Idem. “A herança de Lionello Venturi”, Suplemento Literário, O Estado de São Paulo, 23 dez. 1961.

22 Os Congressos Nacionais de Críticos de Arte ainda constituem um recorte pouco conhecido e apenas parcialmente analisado da história da arte no Brasil. Apesar disso, fica evidente como observar apenas uma de suas muitas sessões pode fornecer tantos temas a serem discutidos, desenrolando um sem número de assuntos. Isso não seria possível se o cenário artístico brasileiro da época não contasse com um corpo de críticos preparados, interessados e ativos que se propunham a discutir temas contemporâneos que concerniam não somente questões, por assim dizer, próprias da obra de arte e da história da arte do período – figuração e abstração, características nacionais versus internacionalização da arte –, mas ainda aquelas que gravitam em torno da produção artística sendo o meio e o papel do crítico e das instituições assuntos privilegiados.

*disciplina de ordem científica capaz, no seu conjunto, de formular verdadeiras regras para a realização da obra de arte.*

Como se percebe, quem fala aqui é um Pedrosa preocupado com a subjetividade, que busca chamar a atenção de Cordeiro para o sentido maior da pesquisa artística desenvolvida pelo grupo concreto, uma pesquisa que extravasava o âmbito das relações perceptivas estabelecidas nos trabalhos conferindo a ela o lugar de arte-crítica, pautada por procedimentos científicos mas operante no universo da não-racionalidade. Cordeiro, como se sabe, no início da década de 1950, liderava o Grupo Ruptura que, como o próprio nome indica, pretendia-se como uma renovação das formas e da maneira de se produzir arte, para eles, a partir de princípios emprestados da *Gestalt* combinados a ideias amparadas pela teoria da visibilidade pura, permitindo, pelo menos teoricamente, pouco – ou nenhum – espaço para o dado subjetivo.

Como contraposição ao entendimento de Pedrosa, Gomes Machado contestaria, em outro artigo, esse sentido positivo dado à formulação de normas para a criação desenvolvida pelos concretos: “(...) movimentos espasmódicos que se propõem a ‘objetivar’ a arte, embora até agora só tenham conduzido a resultados escassos ou heréticos em face da exigente doutrina de seus profetas”<sup>23</sup>.

É como se o método de Venturi, que identifica a história da arte com a história da crítica de arte (lembrando que leva em conta essa narrativa da obra por seus contemporâneos e os próprios textos dos artistas como documentos válidos para integrar a análise de suas obras) apresentado em sua obra mais celebrizada *Storia della Critica d'Arte*, se verificasse no próprio Congresso Nacional de Críticos, quando Bento, Pedrosa e Gomes Machado expõem, durante a homenagem à Venturi, suas próprias convicções que, registradas nos anais, constituem hoje documento que revela não somente as discussões em pauta, mas as gradações que as atravessam.

Para finalizar, vale reproduzir uma declaração de Venturi, um trecho que representa adequadamente seu ponto de vista e, portanto, poderia exemplificar a posição dos críticos brasileiros reunidos em sua homenagem:

*A arte depende da revelação; a crítica, não. E se a crítica quiser entender o fenômeno da revelação, é preciso que não se abandone a ela, mas que adote os meios próprios que são, afinal, os meios da razão. De fato, só a razão pode descobrir o erro da invasão racionalista num fenômeno não racional e, para descobri-lo, não tem outro método que não seja fazer a história desse erro, dialetizar as suas conseqüências, identificar as afirmações de independência, as tentativas de libertação e os respectivos compromissos*<sup>24</sup>.

O “nosso” Venturi, ou seja, o debate gerado localmente em torno de sua figura, instrui significativamente sobre a crítica brasileira da época e os debates sobre arte moderna no Brasil que norteavam o meio artístico – figuração e

23 Idem. “No silêncio das paixões”, Suplemento Literário, *O Estado de São Paulo*, 3 maio 1958.

24 VENTURI *apud* PONENTE, op. cit., p.11.

abstracionismo, a arte concreta e o informal – indicando especialmente suas interseções e, com isso, relativizando leituras que propõem uma antinomia radical entre pares de conceitos supostamente antagônicos.

### **Bibliografia:**

*Anais do II Congresso Nacional de Críticos de Arte*. Rio de Janeiro: Gráfica Tupy, 1961.

ARANTES, Otília Beatriz Fiori. *Mário Pedrosa: itinerário crítico*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. Trad. Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992 (1ª edição *L'arte moderna. Dall'illuminismo ai movimenti contemporanei*. Itália: Ed. Sansoni, 1970).

COCCHIARALE, Fernando e GEIGER, Anna Bella. *Abstracionismo: geométrico e informal. A vanguarda brasileira nos anos cinqüenta*. Rio de Janeiro: FUNARTE/Instituto de Artes Plásticas, 1987.

MACHADO, Lourival Gomes. “No silêncio das paixões”, *Suplemento Literário, O Estado de S. Paulo*, *Suplemento Literário*, São Paulo, nº 79, 3 maio 58.

\_\_\_\_. “A herança de Lionello Venturi”, *Suplemento Literário, O Estado de S. Paulo*, 23 dez. 1961.

PEDROSA, Mário. *Modernidade cá e lá*. Organização Otília Arantes. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

TERRAROLI, Valério (ed.). *The Birth of Contemporary Art. (Art of the Twentieth Century)*. Milano: Skira, 2007.

VENTURI, Lionello. *História da Crítica de Arte*. Lisboa: Edições 70, 1998 (1ª edição *History of Art Criticism*. Nova York, 1936).