

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES**

Maximiliano Henrique Barbosa

SÉRGIO MILLIET E O ABSTRACIONISMO NO DIÁRIO CRÍTICO

Belo Horizonte
2022

Maximiliano Henrique Barbosa

SÉRGIO MILLIET E O ABSTRACIONISMO NO DIÁRIO CRÍTICO

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Artes.

Área de concentração: Artes Plásticas, Visuais e Interartes

Orientador: Rodrigo Vivas

Belo Horizonte
Escola de Belas Artes da UFMG
2022

Ficha catalográfica
(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

701.18
B238s
2022

Barbosa, Maximiliano, 1973-
Sérgio Milliet e o abstracionismo no Diário crítico [manuscrito] /
Maximiliano Henrique Barbosa. – 2022.
196 p. : il.

Orientador: Rodrigo Vivas.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola
de Belas Artes.

Inclui bibliografia.

1. Milliet, Sérgio, 1898-1966. Diário crítico – Crítica e interpretação
– Teses. 2. Crítica de arte – Teses. 3. Arte brasileira – 1940-1956 –
Teses. 4. Modernismo (Arte) – Teses. 5. Arte abstrata – Teses. 6. Arte e
literatura – Teses. 7. Arte e sociedade – Teses. I. Vivas, Rodrigo, 1975-
II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III.
Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
COLEGIADO DO CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

FOLHA DE APROVAÇÃO

Folha de Aprovação - Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Tese do aluno MAXIMILIANO HENRIQUE BARBOSA - Número de Registro - 2018664500.

Título: “SÉRGIO MILLIET E O ABSTRACIONISMO NO DIÁRIO CRÍTICO”

Prof. Dr. Rodrigo Vivas Andrade – Orientador – EBA/UFMG

Profa. Dra. Renata Cristina de Oliveira Maia Zago – Titular – Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Marcos Tognon – Titular – Unicamp

Prof. Dr. Marco Antonio Pasqualini de Andrade – Titular – UFU

Prof. Dr. Magno Moraes Mello - Titular - UFMG

Belo Horizonte, 12 de janeiro de 2022.



Documento assinado eletronicamente por **Rodrigo Vivas Andrade, Professor do Magistério Superior**, em 12/01/2022, às 18:01, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Magno Moraes Mello, Professor do Magistério Superior**, em 12/01/2022, às 18:04, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Marcos Tognon, Usuário Externo**, em 12/01/2022, às 19:14, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Renata Cristina de Oliveira Maia Zago, Usuária Externa**, em 20/01/2022, às 16:04, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Marco Antônio Pasqualini de Andrade, Usuário Externo**, em 25/01/2022, às 15:33, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Amir Brito Cadore, Coordenador(a) de curso de pós-graduação**, em 26/01/2022, às 14:59, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **1190968** e o código CRC **6EACCBEE**.



AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador Rodrigo Vivas agradeço pelos conhecimentos, o meu crescimento acadêmico, o apoio e o convívio companheiro.

Agradeço também à Renata Zago e Marco Antônio Pasqualini, participantes da banca de qualificação, pelas contribuições na produção desse trabalho.

Aos professores participantes da banca de defesa pelo olhar criterioso sobre o trabalho.

Ao Instituto Federal de Minas Gerais - Unidade Sabará por proporcionar as condições necessárias para a realização da pesquisa.

Ao Programa de Pós-Graduação da Escola de Belas Artes da UFMG por proporcionar o desenvolvimento da presente pesquisa e à Natália Arruda pelo suporte amigoso.

Aos meus pais e Eliana Márcia Morais Silva e Fernando Cesar Barbosa (R.I.P.) pelo apoio, o carinho e o incentivo. À minha família e amigos pelo apoio e suporte.

À Sandra Horta, pela gentileza e a revisão da tese.

À Cristiane Tonon Silvestrin – da Chefia Técnica da Divisão Editorial da USP – e equipe do Suplemento Literário de Minas Gerais pelo fornecimento de informações úteis ao desenvolvimento da pesquisa.

RESUMO

Sérgio Milliet da Costa e Silva (1898-1966) foi escritor, poeta, sociólogo, crítico de arte e de literatura. Mais conhecido por sua crítica literária, realizou trabalhos contundentes na crítica de artes visuais - tema da presente tese. A partir da publicação *Diário Crítico*, que abrange a produção de Milliet entre os anos 1940 e 1956, abordamos temas relevantes em sua obra e no cenário artístico da época. Entre eles, os tópicos do “nacionalismo” na arte brasileira e as relações entre público e obra ocupam posição importante. O posicionamento de Milliet em relação ao abstracionismo - assunto polêmico no período - recebe atenção redobrada. Para a realização do estudo, abordamos o contexto histórico na arte brasileira e sua historiografia, a trajetória de Milliet, seu pensamento e sua produção tanto em textos teóricos quanto em críticas a artistas. Foram detectadas alterações na abordagem crítica do autor e demarcadas duas fases distintas: uma mais direcionada às relações entre arte e público e outra que intensifica o foco em questões formais. Milliet apresenta um ponto de vista ímpar na crítica artística brasileira, adotando eventualmente posições divergentes em relação aos temas em debate no período.

Palavras-chave: Sérgio Milliet; Diário Crítico; abstracionismo.

ABSTRACT

Sérgio Milliet da Costa e Silva (1898-1966) was a writer, poet, sociologist, art and literature critic. Best known for his literary criticism, he has carried out important work in the visual arts criticism - subject of this thesis. From the publication *Diário Crítico*, which covers Milliet's production between the 1940s and 1956, we approach relevant themes in his work and in the artistic scene of the time. Among them, the topics of “nationalism” in Brazilian art and the relationship between public and artwork occupy important positions. Milliet's approach to abstractionism - a controversial issue at the time - receives additional attention. To carry out the study, we address the historical context in Brazilian art and its historiography, Milliet's trajectory, his thinking and his production both in theoretical texts and in critics of artists. Changes in the author's critical approach were detected and two distinct phases were set: one more directed to the relationship between art and public and another that intensifies the focus on formal issues. Milliet presents a unique point of view in Brazilian art criticism, eventually adopting divergent positions in relation to the themes being debated at the time.

Keywords: Sérgio Milliet; *Diário Crítico*, abstract art.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Poema de Milliet na Revista Klaxon nº2	40
---	----

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

a.C.	Antes de Cristo
ABDE	Associação Brasileira de Escritores
CAM	Clube dos Artistas Modernos
EDUSP	Editora da Universidade de São Paulo
ENBA	Escola Nacional de Belas Artes
EUA	Estados Unidos da América
FAP	Família Artística Paulista
IAB	Instituto dos Arquitetos do Brasil
JK	Juscelino Kubitschek
MAM	Museu de Arte Moderna
MASP	Museu de Arte de São Paulo
MoMA	<i>Museum of Modern Art</i>
n.	número
p.	página
<i>SIC</i>	“assim como é”
SP	São Paulo
SPAM	Sociedade Pró-Arte Moderna
v.	volume

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	09
2 BRASIL, ARTE MODERNA E HISTORIOGRAFIA	15
2.1 Modernismo	16
2.2 Abstracionismo no Brasil.....	25
3 SÉRGIO MILLIET – BIOGRAFIA INTRODUTÓRIA	37
4 À MARGEM	44
5 O PENSAMENTO DE MILLIET.....	52
6 O DIÁRIO CRÍTICO.....	62
6.1 A natureza da escrita.....	66
7 A PESQUISA NO DIÁRIO CRÍTICO.....	75
8 MODELO CRÍTICO	80
8.1 Aspectos técnicos, formais e expressivos	86
9 NACIONALISMO E INTERNACIONALISMO NA ARTE.....	96
9.1 O nacionalismo caricato	99
9.2 Arte internacional.....	101
10 ARTE, COMUNICAÇÃO E PÚBLICO	108
10.1 Os primeiros anos da década de 1940.....	108
10.2 A partir do final dos anos 40.....	118
11 ABSTRACIONISMO.....	127
11.1 Mudança de foco	128
11.2 A distância do público	138
11.3 Abstracionismo como parte de um processo.....	142
11.4 Arquitetura e decoração	145
11.5 A desimportância do assunto e a importância da forma	148
11.6 Ressalvas ao abstracionismo.....	154
11.7 Alguns artistas	160
<i>11.7.1 Calder</i>	<i>161</i>
<i>11.7.2 Vaccarini e Walter Levi.....</i>	<i>164</i>
<i>11.7.3 Flexor</i>	<i>165</i>
<i>11.7.4 Grupo Ruptura.....</i>	<i>166</i>
<i>11.7.5 Max Bill</i>	<i>168</i>
<i>11.7.6 Concretistas argentinos e Fayga Ostrower.....</i>	<i>169</i>

12 CONCLUSÃO.....	173
REFERÊNCIAS	176
APÊNDICE A – Lista de Artigos	188

1 INTRODUÇÃO

Esta pesquisa se concentra na figura de Sérgio Milliet e seus escritos sobre artes plásticas. Mais especificamente, daremos relevo à posição do crítico em relação ao abstracionismo – ponto de vista que, por sua vez, se conecta com questões que envolvem a figuração e o estatuto comunicacional da arte. O tópico provocou polêmicas e discussões intensas no campo artístico brasileiro, gerando um debate polarizado que ocupou parcela importante da imprensa cultural e da produção crítica da época. Dada a relevância e o interesse sobre o tema, Milliet realizou vários textos que abordam o assunto.

Entre as diversas publicações de Sérgio Millet encontra-se o *Diário Crítico*, material que se destaca pelo volume de textos e a abrangência temporal (1940 a 1956). O tratamento dado às artes plásticas nos dez volumes que compõem a publicação constitui o cerne desta pesquisa, o que nos permite acompanhar o desenvolvimento do pensamento de Milliet. Pretendemos, a partir dessa publicação, mapear posições, construções argumentativas e modificações de posicionamento. Naturalmente, outros escritos do autor, demais pesquisas sobre o crítico e as condições do contexto também serão consideradas.

Levando em conta a extensão e importância da produção de Milliet, podemos perceber que, ainda que alguns esforços importantes tenham sido feitos, a produção de estudos sobre o intelectual ainda suscita pesquisas adicionais. Considerando a possibilidade de estudos em diversas áreas, como sociologia, literatura e arte, o volume de trabalhos acadêmicos sobre Milliet fica aquém do que poderíamos esperar.

Ao contemplarmos as atividades e a produção escrita de Milliet ficam claros a importância e o potencial de pesquisa histórica. Temos aqui um dos atores mais influentes na história da cultura brasileira. O intelectual deixou uma extensa produção escrita contendo material rico e original. A partir da obra de Milliet é possível examinar não só o pensamento do autor, mas o contexto histórico, as redes de sociabilidade e o sistema cultural em geral.

Especificamente sobre o trabalho de Milliet no campo da arte, o número de trabalhos ainda é mais restrito. Tal fato pode ser esclarecido em algum grau ao recorrermos à seguinte declaração de Rodrigo Naves:

Por mais que nossa história da arte seja frágil, nada justifica porém a ignorância e o despreparo que a cercam. Vários aspectos históricos de importância talvez ajudassem a circunstanciar o problema. Do atraso lusitano nessas áreas ao arraigado preconceito pelo trabalho manual, exacerbado pela escravidão, poucos traços de nossa história jogaram a favor de seu desenvolvimento. Mas parece pouco. O samba também teve seus dias de discriminação e os portugueses tampouco são um povo lá muito musical.

E no entanto, ao menos até umas duas décadas atrás, ele alcançou uma dimensão, uma qualidade e uma continuidade indiscutíveis (NAVES, 1996, p.11)

Cabe salientar que se o número de estudos sobre Milliet não é quantitativamente expressivo, temos trabalhos de grande qualidade. Pesquisadores significativos se dedicaram ao crítico de arte. Podemos destacar Lisbeth Rebollo Gonçalves com o livro *Sérgio Milliet, Crítico de Arte*; a tese de doutoramento de Naum Simão de Santana denominada *O crítico e o trágico: a morte da arte moderna em Sérgio Milliet* e a organização realizada também por Gonçalves *Sérgio Milliet 100 anos - Trajetória, Crítica de Arte e Ação Cultural*. Nota-se que Lisbeth Rebollo Gonçalves se mostra uma das principais responsáveis pelos estudos de Milliet no campo das artes plásticas, tendo em vista que a tese de Naum Santana foi orientada pela pesquisadora.

O primeiro trabalho citado é um estudo do projeto crítico de Milliet no contexto da arte de São Paulo, dando relevância a seu trabalho como crítico de arte (GONÇALVES, 1992, XIV). O segundo - tese de Naum Santana - se concentra no ano de 1942 e na teoria da marginalidade da arte moderna¹. O terceiro é um livro comemorativo que traz um apanhado de textos sobre o autor (juntamente com o ensaio *Marginalidade da Pintura Moderna*, do próprio Milliet) abordando a trajetória do intelectual de forma mais ampla.

Vale ressaltar que outros pesquisadores trouxeram grandes contribuições ao estudo sobre Sérgio Milliet em trabalhos que não estão necessariamente direcionados à atuação do intelectual como crítico de artes plásticas. Entre eles, podemos citar Renata Ruffino da Silva, Regina Salgado Campos, Silvia Quintanelha Macedo e Francisco Alambert, cujos trabalhos foram de grande utilidade para nossa pesquisa.

Apesar do grande empenho e importante contribuição dos pesquisadores, o trabalho de Milliet ainda oferece uma série de possibilidades, apresentando especificidades a serem exploradas.

Outro fator que merece atenção é que, com certa frequência, o ponto de vista de Milliet é colocado na historiografia brasileira como “caso à parte”, fora do debate, talvez por não se vincular claramente a nenhum dos grupos proeminentes no campo da arte de sua época, o que dificulta sua inclusão nos movimentos do contexto. Além das ações objetivas - por vezes cruciais na história da arte no Brasil – o pensamento e a posição crítica de Milliet solicitam uma

¹ Estudo desenvolvido por Milliet que se encontra principalmente no ensaio *Marginalidade da Pintura Moderna*. Será comentado mais à frente.

análise atenta, integrada ao momento artístico histórico do qual participou, considerando a posição do intelectual como intérprete de uma época.

Sérgio Milliet não só foi um crítico importante, mas um articulador de eventos que deram suporte ao desenvolvimento da arte moderna no país. Pode ser considerado uma figura paradigmática no desenvolvimento histórico da arte moderna brasileira. Sua trajetória, de certa forma, congrega a história da arte do período, já que se estende praticamente por todo o processo realizando ações significativas.

Sérgio Milliet é, como tantas vezes se disse, um "homem ponte" entre a geração modernista e a geração de artistas que surgiram nas décadas 1930 e 1940: é o crítico de uma geração, importante animador cultural da vida paulistana, ligado ao surgimento do Museu de Arte Moderna de São Paulo e à sua Bienal Internacional (GONÇALVES, 1992, XIV).

Milliet participa dos movimentos da cultura brasileira por um período extenso – podemos considerar, sumariamente, de 1920 a 1959 - e, por seu papel e importância, se torna uma figura chave para a compreensão desse momento histórico. Como crítico e articulador cultural de grande envergadura, teve um papel de conexão entre as gerações modernistas, inclusive influenciando e dando apoio a novos pintores surgidos no decorrer do período, realização frequentemente citada. Mas criou ou reforçou também outras “pontes”, já que tratamos aqui de um agente múltiplo. Podemos pensar na ligação entre literatura e pintura – já que as letras são sua área de entrada - ou na relação entre teoria e prática, por Milliet ser teórico, crítico e articulador. Mas temos também a importante ponte entre a produção artística europeia e a brasileira. Evidentemente, essa conexão já existia. Porém, a contribuição de Milliet em termos de visão cosmopolita, não só em postura como em ações efetivas, é marcante no trajeto da arte moderna no Brasil.

Na historiografia tradicional, durante o período de atuação de Sérgio Milliet, temos como marcos históricos principais a Semana de Arte moderna, em 1922, considerada como evento deflagrador do modernismo nas artes e na literatura, e, ao final dos anos 40 e início dos 50, no período de surgimento de museus de arte moderna juntamente com a Bienal de São Paulo, a ocorrência do concretismo – eventualmente passando, entre esses momentos, pelo Salão Revolucionário de 1931 no Rio de Janeiro e as iniciativas paulistas da Sociedade Pró-Arte Moderna (SPAM), o Clube dos Artistas Modernos (CAM) e o Grupo Santa Helena, acontecimentos dotados de naturezas, intenções e níveis de notoriedade variadas.

A narrativa histórica construída sobre o período parece atender ao fortalecimento de grupos específicos, regiões centralizadoras e agendas políticas, privilegiando alguns eventos e

agentes no campo artístico. Não pretendemos, com isso, dar a entender que os eventos normalmente narrados não são importantes ou que não houve qualquer grau de hierarquia na arte moderna brasileira, mas que há um reforço desproporcional.

A glorificação do modernismo no Brasil é um processo que perpassa todo o século XX e que envolve um conjunto de agentes – críticos, historiadores, curadores de arte – e diversas práticas sociais, como o mercado de arte, as aquisições realizadas pelos museus e, ainda por vezes, uma política cultural explícita levada a cabo pelo Estado, em sua dimensão nacional ou regional (SIMIONI, 2013, p. 1-2).

Considerando o modernismo brasileiro e mesmo a arte moderna como um todo, os direcionamentos historiográficos se devem a diversos fatores. Temos como ponto importante a narrativa criada pelos próprios protagonistas dos movimentos, que orientaram o discurso de acordo com seus interesses. Também se colocam em jogo as agendas de outros atores influentes no campo como marchands, críticos, historiadores e uma política de governo interessada na construção de uma imagem de modernidade no cenário nacional. A imprensa tem papel especialmente importante nas dinâmicas de informação da época, já que os jornais costumavam ser o palco principal de debates culturais (SIMIONI, 2013).

É importante ressaltar que não só a produção na mídia, mas a própria formação em estudos sobre história da arte estava concentrada em São Paulo e no Rio de Janeiro, enquanto em outras regiões este desenvolvimento era mais escasso². Essa concentração, naturalmente, acarretou uma maior quantidade de discursos sobre o assunto baseada em suas regiões de origem.

Podemos perceber, também, a desatenção a certos fatores e eventos - não raro, ocorridos fora do eixo Rio-São Paulo. Toda essa construção, por vezes, acaba apontando para uma história determinada por vieses interpretativos específicos.

História da Arte é uma disciplina constituída a partir da relação ou da contraposição entre exclusão e inclusão. Tal critério acaba por permear toda uma narrativa de forma silenciosa, sem deixar vestígios. Longe de se configurar como um ato simples, esses discursos podem levar a certezas que precisam ser questionadas, pois apagam realidades artísticas ao revesti-las com invisibilidade (VIVAS, 2018, p. 21).

Mais recentemente, temos visto iniciativas de revisão histórica da arte moderna brasileira. É um movimento que parece ganhar força crescente nos últimos anos. Esse fator aponta para a importância do desenvolvimento de pesquisas sobre eventos, autores e pontos de vista que haviam sido menos considerados até o momento.

² Esse quadro, pode-se dizer, não é diferente do que temos na atualidade.

Imbuída nesse mesmo espírito de trazer contribuições relevantes para o desenvolvimento da história da arte no Brasil, nossa pesquisa consiste em uma abordagem de Sérgio Milliet como agente interpretativo dos desenvolvimentos artísticos de sua época. Suas atividades o colocam como figura de ligação entre as fases e gerações modernas no Brasil, mostrando um papel distintivo no campo. Além disso, adota uma posição incomum na historiografia brasileira, com uma abordagem própria, sofisticada, digna de atenção.

Para compreender e assegurar a relevância do objeto de nossa pesquisa, realizamos, inicialmente, uma extensa pesquisa exploratória que partiu do contexto artístico brasileiro da época e se desenvolveu em direção à produção de Sérgio Milliet, considerando o que foi escrito pelo intelectual, sua proximidade com eventos, atores e demais elementos relacionados. Com isso, foi possível determinar e selecionar temas importantes no trabalho de Sérgio Milliet observando, também, a relação desses temas com seu contexto. Nesse sentido, podemos dizer que o objeto, com suas especificidades, orientou os caminhos da escrita da tese. A organização dos capítulos pode ser resumida da seguinte forma:

No capítulo 1, *Brasil, Arte Moderna e Historiografia*, apresentamos de forma breve alguns eventos importantes da arte moderna brasileira, levando em consideração repercussões na historiografia mais recente. O intuito principal dessa seção é fornecer informações importantes para a contextualização do período histórico e artístico no qual Sérgio Milliet atuou. Em seguida, no capítulo 2, apresentamos uma biografia introdutória de Sérgio Milliet, com o objetivo de fornecer um panorama geral das realizações do intelectual de uma forma resumida e factual. No capítulo 3, denominado *À Margem*, analisamos fatores que explicitam a maneira como Milliet se posiciona – e é posicionado - em seu contexto. Procuramos mostrar a condição dissonante do crítico em relação ao seu campo de atuação. O capítulo 4 - *O pensamento de Milliet*, como o próprio nome indica, investiga conceitos importantes na forma de aproximação do crítico: “ceticismo”, “simpatia”, “curiosidade” e “honestidade” – passando pela influência de pensadores relevantes na construção dessas bases. No quinto capítulo, *O Diário Crítico*, abordamos a publicação e características da escrita do crítico. Em *A Pesquisa no Diário Crítico* - capítulo 6 - apresentamos dados e recursos metodológicos utilizados na pesquisa. No capítulo 7, intitulado *Modelo Crítico*, discutimos o método de abordagem de Milliet em relação à crítica de arte e suas premissas principais. Em *Nacionalismo e Internacionalismo na Arte*, o oitavo capítulo, estudamos a perspectiva do crítico em relação a questões que envolvem a valorização de uma arte tipicamente brasileira e sua contrapartida, ligada a uma perspectiva universal. No capítulo 9, *Arte, Comunicação e Público* temos o debate sobre um ponto chave no pensamento de Millet: a capacidade da produção artística em se comunicar com o público. Por apresentar

alterações significativas com o passar do tempo, o texto aborda dois diferentes momentos do pensamento do crítico. No capítulo 10 - *Abstracionismo* discutimos a posição do crítico no tema específico dessa modalidade artística. Abordamos, a partir dos textos de Milliet no *Diário Crítico*, as principais questões levantadas sobre a vertente abstrata e as relações com o figurativismo. Apresentemos as mudanças de posicionamento encontradas e algumas críticas realizadas à produção artística abstrata. Em seguida, naturalmente, temos o texto de conclusão da pesquisa.

2 BRASIL, ARTE MODERNA E HISTORIOGRAFIA

No intuito de situar nossa pesquisa sobre Sérgio Milliet de forma mais adequada, faremos uma breve revisão de alguns momentos da arte moderna brasileira, considerando aspectos historiográficos e questões que marcaram o campo. A contextualização, evidentemente, é de vital importância para a compreensão da produção do crítico, e, no caso da arte moderna brasileira, se torna ainda mais necessária dada a complexidade do período e dos desenvolvimentos sobre os estudos do mesmo.

Como foi apontado na apresentação, o período da arte moderna brasileira tem sido revisto com alguma frequência, aparentemente crescente em anos mais recentes. A ligação entre o modernismo e a fase anterior, usualmente conhecida como “acadêmica”³, também tem recebido novos pontos de vista.

Alguns pesquisadores se dedicam à análise de acontecimentos mais conhecidos, reinterpretando estes eventos sob novas perspectivas. Podemos citar, por exemplo, Rodrigo Naves (1996), Annateresa Fabris (1994) e Tadeu Chiarelli (1995).

Outros, como Rodrigo Vivas (2016), Emerson Dionísio Oliveira (2011), Renata Zago (2013) e a curadora Denise Mattar (2006), trazem à tona acontecimentos menos conhecidos ou estudados, muitas vezes fora do eixo Rio-São Paulo - no qual tradicionalmente a história da arte moderna costuma ser analisada⁴.

A partir da pesquisa de fontes menos visitadas na história da arte nacional, autores como os citados acima passaram a produzir novas possibilidades de interpretação. Alguns estudos procuram rever eventos mais conhecidos e inseridos na historiografia tradicional. Outros têm como objetivo trazer à tona acontecimentos menos considerados na história da arte brasileira, reivindicando maior importância a estes eventos e um aumento do escopo de estudos no tema.

Ao pesquisar esse período histórico, considerando o desenvolvimento da historiografia, podemos encontrar uma série de eventos relevantes. Nesse capítulo, passaremos a levantar acontecimentos e discussões pertinentes, considerando uma linha histórica cronológica que parte da emergência do modernismo brasileiro (levando em conta também o período de

³ O termo "acadêmico" é relativo ao ensino de arte e "não constitui um estilo artístico propriamente dito - como neoclássico, romântico, realista, por exemplo, que são linguagens artísticas específicas - trata-se muito mais de uma atitude estética e de um sistema de ensino e produção da arte" (PEREIRA, 2016, p. 14). É utilizado comumente para designar a produção artística anterior ao modernismo e muitas vezes traz um sentido pejorativo. Apresentamos maiores detalhes sobre isso mais à diante no texto. Neste trabalho utilizamos o termo pelo seu uso habitual e a consequente facilidade de compreensão.

⁴ O Grupo de Pesquisas Memória das Artes Visuais, liderado por Rodrigo Vivas, tem desenvolvido pesquisas nesse sentido, com a participação de pesquisadores como Gisele Guedes (2017) e Neylane Santos (2014).

transição) e se move em direção aos anos 50, período mais conhecido pelos movimentos do concretismo e do neoconcretismo. Evidentemente, não é nossa intenção esgotar completamente o desenvolvimento artístico dessa época ou determinar uma hierarquia em termos de relevância histórica, mas levantar elementos que possibilitem tanto a contextualização quanto o levantamento de questões presentes na historiografia.

2.1 Modernismo

Nesta primeira seção abordaremos a emergência do modernismo brasileiro - considerando também sua relação com o chamado “academicismo” - termo já comentado em nota acima - e seu desenvolvimento. Para tanto, selecionamos três momentos: a Semana de Arte Moderna de 1922, a Exposição de Arte Moderna de 1944 - realizada em Belo Horizonte e ainda pouco abordada na historiografia - e o Salão de 1931. Acreditamos que os 3 momentos fornecem uma base adequada para nossas considerações sobre o período, ainda que haja outros eventos relevantes.

Bastante celebrada e reconhecida, a “Semana de 22” evidentemente tem méritos importantes, implementando novas possibilidades estéticas na arte nacional. Porém, juntamente com o contexto do período, merece um estudo mais aprofundado, à luz da historiografia mais recente. Sônia Gomes Pereira comenta sobre o processo de reavaliação historiográfica do período de transição para a arte moderna:

Como já tem sido bastante apontado por bibliografia recente, a arte brasileira do século XIX e início do XX vem sendo submetida a um processo de reavaliação crítica desde os anos 1970 e 1980. [...]

A literatura recente sobre o assunto – livros, artigos em revistas universitárias e uma boa produção de trabalhos acadêmicos, tais como dissertações e teses, infelizmente ainda pouco divulgados – possibilitou uma nova compreensão de vários aspectos importantes, resultado de novas abordagens e diferentes pontos de vista (PEREIRA, 2012, p. 1).

A transição para o século XX na arte brasileira, caracterizada pela emergência do modernismo no país, é comumente vista como um momento de ruptura entre o “academicismo” brasileiro e o modernismo. Nesse espaço de disputa alguns pontos podem ser levantados para situarmos as condições nas quais esse fenômeno ocorreu. Um deles – talvez o mais aparente – é a força da narrativa dos modernistas sobre o período, pregando um processo de ruptura radical, dicotômico, entre a chamada arte “acadêmica” e a arte moderna no país.

A modernidade venceu os chamados ‘acadêmicos’ tão intransigentes em seus critérios, para impor algo semelhante: um autoritarismo eliminando tudo aquilo que

parecia diverso dela própria. A história das artes, tal como foi então concebida, promovia a exclusão da alteridade (COLI, 2005, p. 9).

Nessa visão “maniqueísta, que separava drasticamente vanguarda e academicismo” (PEREIRA, 2016, p. 13), somados aos interesses dos modernistas, podemos ver alguns fatores relevantes para a narrativa construída. Um deles foi a tendência à separação sem nuances entre as fases artísticas, na qual as obras corresponderiam diretamente a seus estilos de época, sem diferenças ou discordâncias. Segundo Sônia Gomes Pereira, a historiografia brasileira:

Insistiu numa ideia engessada de que há uma correspondência naturalizada entre as linguagens artísticas e os períodos históricos; assim, o Barroco predominaria na colônia, o Neoclassicismo no Império, e o Ecletismo na Primeira República. Mas, na verdade, sabe-se que essa generalização apresenta falhas: parte significativa da arte colonial não é propriamente barroca; o neoclássico teve uma longa duração, invadindo francamente o século XX (PEREIRA, 2016, p. 16).

Outro fator apontado por Pereira foi a construção de uma narrativa baseada na “pinçagem” de fatos históricos (PEREIRA, 2016, p. 16), procedimento que, evidentemente, dificulta a apreensão de um quadro geral mais apurado, sem perceber conflitos, dissonâncias e outras dinâmicas.

As condições gerais da narrativa histórica habitual sobre o período criaram a necessidade de se rever tanto a arte chamada “acadêmica” quanto o modernismo. Jorge Coli comenta sobre a forma pouco atenta com a qual os modernos abordavam a arte “acadêmica”:

Os modernos simplesmente não as viam. Eles não pousavam os olhos sobre a superfície pintada. Eles criavam uma fronteira, uma muralha. Daqui pra cá, moderno. Daqui pra lá, “acadêmico”. E basta, para uma atitude que fazia uma ótima economia do olhar, da análise autêntica e da reflexão fecunda (COLI, 2005, p. 13).

Sobre e a chamada "arte acadêmica", podemos notar, inicialmente, que passou a sofrer preconceito, resultante da campanha moderna contra as vertentes anteriores. “Tornava-se, então, impossível amar essas artes condenadas que, na maioria dos museus, ia, com vergonha, para as reservas, quando não desaparecia fisicamente” (COLI, 2005, p.9-10). Os termos relacionados ao academicismo passaram a ser usados de forma pejorativa, ou, como declara Coli, “‘arte acadêmica’ passa a funcionar como um insulto que vinha ‘disfarçado em categoria analítica’” (2005, p. 13). O autor aponta, também, o perigo que consiste em reduzir a arte do período a “precursora” do modernismo, o que já a colocaria em um padrão mais baixo.

A isto se associa uma concepção teleológica da história da arte, muito presente ainda, na qual se insere a ideia de progresso. [...] Esta é uma forma ainda mais traiçoeira, pois nos faz crer que estamos nos aproximando desses artistas, quando, em verdade, estamos percebendo e nos referindo

a elementos projetados neles, isto é, não aos critérios que presidiram à criação de suas obras, mas a um construto, um fantasma, que os substitui” (COLI, 2005, p. 17-18).

Essa mesma preocupação com uma percepção de progresso, “linear e evolutiva”, segundo Sônia Gomes Pereira (2016, p.15), reforça a prática na historiografia modernista de insistência em destacar as rupturas, apontando para uma necessidade de aprofundamento nos estudos sobre as continuidades existentes entre as fases. “Não é sem dificuldade que se enfrenta as evidências a respeito dos pontos de contato entre a arte ‘acadêmica’ e ‘modernista’. Um dos principais obstáculos é, em grande parte, a maneira como é dividida a história da arte local” (CHIARELLI, 2010, p. 16).

Em termos de análise de estilo da época, um fator a se considerar é a confusão comum entre “arte acadêmica” e neoclássico no Brasil, resultado dos esquemas redutores aplicados, ressaltados anteriormente.

Acadêmico não constitui um estilo artístico propriamente dito - como neoclássico, romântico, realista, por exemplo, que são linguagens artísticas específicas -; trata-se muito mais de uma atitude estética e de um sistema de ensino e produção da arte. Nessa perspectiva, tornou-se possível entender que academicismo não é sinônimo de Neoclassicismo e, a partir daí, reconhecer o processo de academização dos estilos e movimentos do século XIX, como o Romantismo, o Realismo, o Impressionismo, o Simbolismo e, mesmo, mais tarde, da arte moderna no século XX (PEREIRA, 2016, p. 14-15).

Nesse sentido, é preciso observar a arte do séc. XIX considerando suas nuances, a variedade de estilos e desenvolvimentos, inclusive nos fatores de continuidade com a arte moderna – como a questão da busca por uma arte nacional, como veremos adiante.

A diferença entre o discurso e a prática nas artes também aparece nesse debate como uma preocupação, tanto em Pereira (2016) quanto em Coli (2005). A ideia geral é de que o discurso de artistas, críticos e historiadores da arte muitas vezes prevalece sobre a produção artística, possibilitando a geração de uma narrativa histórica problemática.

Coli vai mais além, defendendo que o saber brasileiro na área, inclusive das universidades modernas, adquiriu um teor “predominantemente intelectual” criando desvantagens para a postura “propriamente cultural”. Assim, o discurso sobre o tema – muitas vezes repetido mecanicamente, sem muita atenção aos fatos – acabaria por se tornar “verdade” independentemente dos acontecimentos. O autor nos diz:

Tenho a impressão, por exemplo, que as teorias sobre as artes acabaram ficando, nos meios acadêmicos, mais importantes do que as próprias obras. O trabalho longo, paciente, por vezes desordenado, mas prazeroso, de ler romances, ver quadros, ouvir música, torna-se secundário em relação a esquemas interpretativos, necessariamente muito pobres (COLI, 2005, p. 19).

Assim, fica clara a importância de nos voltarmos à produção artística propriamente dita e, só então, a partir dela, considerar a cultura que a envolve o contexto de uma forma geral. Nesse sentido, Tadeu Chiarelli (1995) nos traz uma importante revisão da produção modernista brasileira da primeira fase, apontando características das obras produzidas e criando relações que reposicionam trabalhos artísticos. O autor faz uma abordagem comparativa das obras dos modernistas mostrando as conexões com a vertente do período entre as guerras mundiais denominada “retorno à ordem”, ligada ao *novecento* italiano. O movimento tinha um direcionamento diferente dos movimentos de vanguarda conhecidos da época, voltado para a observação e reprodução do “real”. Porém, a abordagem não buscava uma figuração rigorosa, mas uma que obedecia ao princípio de autonomia da obra de arte, adaptando essa reprodução.

Os objetivos apresentados como primeiros, característicos do “retorno à ordem”, são: tentar superar as questões propostas pelas vanguardas, restaurar “uma noção de arte como tradução reconhecível do real, idealizado ou não”, preservar a autonomia da obra de arte, restaurar os valores culturais nacionais, renovar o “gosto pelo trabalho bem acabado e pelo metiê” e reabilitar o gosto pela tradição (CHIARELLI, 1995, p. 110-111).

Já o *novecento* ocorreu obedecendo aos princípios de disciplina, ordem e hierarquia, valorizando a capacidade técnica e a aproximação do real. De uma forma geral, apresenta características bastante próximas às do “retorno à ordem”:

- a) a adoção de um estilo fiel ao "reconhecível" um caráter naturalista, portanto, mas de viés idealizante;
- b) uma expressão não descritiva da realidade (idealizada ou não);
- c) a consciência de ser uma superação das vanguardas (CHIARELLI, 1995, p. 112).

Tadeu Chiarelli conecta artistas do Brasil - Galileo Emendabili, Fulvio Pennachi, Hugo Adami - ao *novecento* italiano e traz uma relação que interessa mais à nossa discussão: defende que o modernismo não foi tão vanguardista quanto o discurso tradicional muitas vezes pretende o apresentar, guardando correspondências significativas com o campo estilístico do “retorno à ordem”. Inclui nessa chave a produção dos anos 1920 às décadas seguintes, até o início dos anos 50, citando artistas do Grupo Santa Helena, Portinari e seus seguidores, Guignard, Segall e outros.

Com exceção da produção de Anita Malfatti até 1916, toda a produção artística modernista brasileira deveria ser lida a partir do viés do Retorno à Ordem internacional. E mesmo a produção da artista, posterior àquela data só pode ser realmente entendida a partir daquele viés. Afinal, em 1922, ano da Semana de Arte Moderna, a arte internacional já se encontra em pleno universo do Retorno à Ordem, universo este que irá influenciar todos os artistas ligados ao Primeiro Modernismo (CHIARELLI, 1995, p. 120-121).

Ao analisar a obra de Zina Aita (1900-1967) - artista pouco abordada na história da arte brasileira, nascida em Belo Horizonte, que realizou sua primeira individual em 1920 na mesma cidade, após voltar da Itália, e participou da Semana Arte Moderna de 1922 - Rodrigo Vivas confirma essa relação entre a pintura do período e o movimento “retorno à ordem”:

Parece inegável o papel das cores na obra de Zina Aita, como é apresentado no início da análise da obra Retrato; mas, ao invés da equivalência a Matisse, opta-se pela comparação com o movimento Post-Macchiaioli. A produção de Aita parece estar em consonância com esse movimento ocorrido no período entreguerras, também denominado de Post-Macchiaioli ou "retorno à ordem" (VIVAS, 2012, p. 74).

O movimento que tem como marco a Semana de Arte Moderna de 1922 apresentava características relativamente conservadoras em diversos aspectos. A proposta do grupo modernista recusava a arte não-figurativa e tinha um forte viés “nacionalista”. Se compararmos o movimento brasileiro com as vanguardas europeias, podemos perceber uma diferença significativa em termos de vigor na renovação estética. Annateresa Fabris levantou questionamentos importantes nesse sentido. A autora pontua a questão de forma objetiva:

o que os modernistas chamaram de período de "destruição" (anos 20) foi mais propriamente um período de atualização da inteligência nacional, sem o ímpeto nihilista das vanguardas mais radicais [...]
A arte brasileira não é moderna no sentido europeu, por não ter criado uma nova noção de espaço e por não ter abdicado do referente, mas é considerada localmente moderna pela erosão que vai promovendo da disciplina acadêmica e pelo grau de deformação que vai incorporando ao seu léxico (FABRIS, 1994, p.78).

Chiarelli, na mesma direção, considera que o “modernismo de 22” tinha um "substrato estético" conservador e aponta essa condição como um dos motivos pelos quais o movimento alcançou a "oficialidade da arte brasileira" em pouco tempo, nos anos 30 e 40. "Ele era moderno, porém, em termos estéticos, não se filiava às vanguardas do início do século passado, caracterizadas pelo rompimento com todas as tradições" (CHIARELLI, 2012, p. 37). Nesse contexto, a narrativa de ruptura com a arte anterior se enfraquece, confirmando também que o movimento não estava tão ligado às vanguardas internacionais quanto, muitas vezes, foi dito.

Também no sentido de uma revisão histórica, Rodrigo Naves, em 1996 (portanto, anteriormente à referência de Chiarelli, acima), nos apresenta no texto *Da Dificuldade de Forma à Forma Difícil* (presente no livro *A forma difícil - ensaios sobre a arte brasileira*) uma visão crítica que abrange a arte moderna brasileira. O autor defende, a partir da análise de obras de Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Ismael Nery e outros, que há nas obras brasileiras um caráter remissivo, frágil ou de “relutância formal”, ou seja, uma “forma difícil”.

Essa *dificuldade de forma* de fato perpassa boa parte da melhor arte brasileira. A relutância em estruturar fortemente os trabalhos, e com isso entregá-los a uma convivência mais positiva e conflituada com o mundo, leva-os a um movimento íntimo e retraído, distante do caráter prospectivo de parcela considerável da arte moderna. Esse recolhimento contudo não livra os trabalhos da realidade. Ao contrário, essas estruturas frágeis se deixam envolver de maneira complexa e inesperada. Sua natureza remissiva - a necessidade ele constantemente devolver as aparências a um tímido questionamento de sua existência - evoca uma sociabilidade de ordem semelhante, pouco definida, doce e reversível (NAVES, 1996, p.21).

A crítica, apresentada a partir do olhar sobre as obras, também procura apresentar um ambiente pouco preparado, em especial nas artes plásticas, campo no qual a noção de quais são os “valores” e “nomes” seria mais incongruente se comparada, por exemplo, com a literatura (NAVES, 1996, p.10). O movimento de 1922, apoiado pelo recurso retórico da “antropofagia”, leva adiante uma iniciativa de vocação política, na intenção da construção de uma autonomia artística brasileira que, segundo Naves, se apresenta algo “docilizada” ou reconfortante.

O discurso do movimento antropofágico, ainda que bem aceito e dotado de força simbólica considerável, traz em seu cerne pontos passíveis de debate nas artes visuais, dependendo do ponto de vista adotado. A noção de uma arte genuinamente nacional criada a partir de parâmetros estéticos estrangeiros – lembrando que os artistas da época viajavam constantemente à Europa – é, por si mesma, discutível. Por outro lado, a contaminação entre estilos e correntes de geografias diferentes é um fator natural no desenvolvimento cultural e artístico e, portanto, a narrativa antropofágica parece feita a partir de um movimento, de certa forma, “genérico”.

A Semana de 1922, até por força do discurso produzido, se mostrou ainda assim marcante para a sociedade brasileira e causou grande repercussão. Na “esteira” da Semana de 1922 frequentemente são lembradas as criações da Sociedade Pró-Arte Moderna (SPAM) em 1932 e da Família Artística Paulista (FAP) em 1937, ambos os grupos aglomerações de artistas modernos dispostos a fomentar arte – apontando para um ponto de vista que coloca a produção paulista como dominante quase absoluta na arte moderna. “Essa concepção do modernismo como movimento predominantemente paulista, defendida inicialmente pelos seus protagonistas, foi retomada e reafirmada em estudos publicados na década de 1970” (SIMIONI, 2013, p. 2).

Em relação à arte moderna no Brasil em geral, como já apontado, temos na história da arte mais frequentemente a predominância de acontecimentos relacionados à Semana de 1922 e do surgimento dos grupos de São Paulo e Rio de Janeiro - como o paulista Santa Helena e os

movimentos concretos e neoconcretos. Essa ênfase tem sido também relativizada por estudos mais recentes, nos quais aparecem eventos e artistas menos referenciados anteriormente.

A curadora Denise Mattar realizou durante os anos 2000 a mostra O Olhar Modernista de JK, que procurou reconstituir a Exposição de Arte Moderna que aconteceu em Belo Horizonte no ano de 1944. A exposição, que conseguiu expor parte significativa das obras da mostra original, esteve em Brasília (2004), São Paulo (2006), Rio de Janeiro (2007) e Belo Horizonte (2009). Após o estudo realizado para o evento, Mattar passou a defender a importância de eventos específicos, como declara em trecho do catálogo da mostra:

a partir de um critério comparativo, considerando o número de artistas envolvidos, sua repercussão e resultados, podemos afirmar que, dentro do processo de evolução do Modernismo no Brasil, a Semana de 22 foi a ruptura com o academicismo; o Salão de 1931, a inserção feita no próprio terreno do adversário e um movimento de irradiação; e a exposição de Arte Moderna de 1944 é, ao mesmo tempo, sua consolidação e o seu final. Os três eventos causaram escândalos, protestos e artigos inflamados ou jocosos, e marcaram as mudanças da arte no país (MATTAR, 2006, p. 19)

O posicionamento de Mattar, portanto, coloca no cenário eventos menos conhecidos anteriormente como parte importante da história da arte moderna no Brasil. Vivas (2016), comentando a exposição de 1944, endossa necessidade da revisão histórica:

O que se percebe, portanto, é a opção por grande parte dos pesquisadores em recontarem uma história da arte já escrita a partir da seleção de momento e eventos não condizentes ao quadro brasileiro e, principalmente, mineiro. É necessário compreender as condições específicas de cada região através de suas produções artísticas e não pela transposição mecânica direta, o que não significa, contudo, um esforço por uma história da arte deslocada e avulsa, e sim, em constante diálogo. É nesse diálogo que se determina a importância da Exposição de 1944 para a História da Arte em Belo Horizonte (VIVAS, 2016, p. 110).

A referida *Exposição de Arte Moderna*, realizada em Belo Horizonte no ano de 1944, é um evento que tem ganhado importância na história da arte brasileira apenas mais recentemente. Nela, duas pinturas que geraram bastante interesse. Uma delas, *Preto* (1934), representa uma figura masculina de etnia negra, tendo ao fundo um cenário interiorano aparentemente brasileiro. Trata-se de uma imagem nas formas de um retrato, sem referências objetivas ao universo do trabalho ou questões sociais - a obra foi bastante aceita e comentada. A segunda pintura, *Cabeça de Galo* (1941), causou estranhamento e indignação, já que a imagem apresentava uma imagem mais difícil de compreender, com a cabeça do animal distorcida, virada a partir do pescoço, com traços e cores fortes (VIVAS, 2016, p. 40).

Cabeça de Galo, efetivamente coloca no limite a dificuldade de “decifração” da figura. Ernest Fromm aconselhara aos indignados com o quadro que percebessem que, se o título atribuído fosse “estudo em branco e vermelho”, não faria a menor diferença. Fromm tinha consciência de que tal tela de Portinari deveria ser compreendida mais em seus caracteres formais do que com sua relação com a realidade (VIVAS, 2016, p. 40).

A obra foi a mais criticada do evento, e aparece levantando uma discussão sobre o grau de abstração na imagem, o que levanta a percepção de que o debate abstrato já participa do evento.

Para Pedrosa, a discussão sobre a Cabeça de Galo está na incapacidade do público em perceber o teor abstrato da pintura. É a mesma falta de contato com a pintura que leva a achar no Preto, do mesmo pintor, mais arte do que naquele quadro, quando o que se dá é justamente o contrário (VIVAS, 2016, p. 103).

Além do caso específico de *Cabeça de Galo*, de uma forma geral o evento foi controverso. Outras obras também criaram polêmica e o debate tomou vulto, chegando a situações extremas. O movimento gerado pela exposição criou uma divisão na comunidade cultural da época, separando os que preferiam a inovação artística - vista como interferência estrangeira - e os que defendiam a tradição figurativa, ligada ao nacionalismo. O crítico Moacyr Andrade, por exemplo, se uniu ao coro dos tradicionais, acusando a arte moderna apresentada de ser “snob” e “intelectualizada” (RIBEIRO, 1987). Outras ações populares intensas ocorreram, a ponto de haver um ataque físico a obras:

A reação do público à exposição, rasgando várias telas expostas, deu argumentos à crítica tradicional. Entretanto as investigações sobre esse incidente não indicam qual foi o público que protestou de maneira tão violenta diante das obras e nem quais foram exatamente os quadros danificados.

Segundo depoimentos de artistas que acompanharam a Exposição, ocorreram ainda manifestações dos estudantes na Praça Sete parodiando a arte moderna. Organizaram uma mostra paralela nos tapumes do Banco da Lavoura onde expuseram desenhos de crianças e rabiscos mostrando que qualquer pessoa podia fazer arte moderna (RIBEIRO, 1987, p. 62).

A reação violenta à exposição comprova a intensidade do debate acerca da mostra. Rodrigo Vivas apresenta a lista de obras danificadas:

A listagem completa dos quadros atingidos comporta: Mendigos, de Santa Rosa, [...] Cacho de Bananas, de Marta Lonoch, No Estúdio, de Da Costa, Flores, de Mário Levy, Natureza-morta, de Waldemar da Costa, Natureza-morta de Oswald de Andrade Filho, Lenhadores, de Hilda Campofiorito, Natureza-morta e Cabeça de mulher, de José Morais (VIVAS, 2016, p. 103).

Oswald de Andrade, um dos conferencistas do evento, também criou polêmica com um discurso inflamado, conclamando os artistas e intelectuais a abandonar o isolamento e se unir aos paulistas em direção à modernidade (RIBEIRO, 1987, p. 61).

O acontecimento aparece também como um momento de reavaliação da Semana de Arte Moderna de 1922, contando com diversos nomes importantes como Tarsila do Amaral, Anita Malfatti, Portinari, Guignard, Di Cavalcanti, Lasar Segall, Volpi, Goeldi, Pancetti e outros. Além do já citado Oswald de Andrade, houveram conferências realizadas por Santa Rosa, José Lins do Rego, Sérgio Milliet, e Di Cavalcanti (VIVAS, 2016, p. 99).

Nesse momento de afirmação da arte moderna, juntamente com o lançamento de bases para a discussão sobre arte abstrata, a exposição cumpriu um papel significativo na transição. Fazia parte do projeto cultural de Juscelino Kubitschek para Belo Horizonte, que também incluía a criação do complexo arquitetônico da Pampulha, o Museu de Belo Horizonte, a construção do Teatro Municipal, a oficialização da Orquestra Sinfônica da cidade e a fundação do Instituto de Belas Artes.

O outro evento citado por Mattar, anterior à exposição de 1944, foi a XXXVIII Exposição Geral de Belas Artes, que acabou conhecida na história da arte brasileira como “O Salão de 31”, “Salão Revolucionário” ou “Salão Tenentista” (em alusão ao contexto político da época), inaugurado no dia primeiro de setembro de 1931, na cidade do Rio de Janeiro. Trata-se do salão da renomada Escola Nacional de Belas Artes, que ficou conhecido pela polêmica gerada no período. Lucio Costa havia sido nomeado e diretor e foi demitido do cargo antes do final da exposição, dada a proporção da controvérsia (LUZ, 2010, p. 86).

O mandato de Costa na direção da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) foi tumultuado em diversas instâncias, inclusive em relação a atritos com a estrutura burocrática que regulamentava a escola. Era um período de reforma nas normas universitárias da época e atribui-se a Costa a transgressão da legislação recém-instaurada (TAVARES, 2015). Ainda assim, a intenção de Costa na tentativa de renovação do sistema artístico da época foi definidora para o término de seu papel no cargo de diretor - que ocorreu antes do término da exposição.

No salão, que aboliu premiações e não tinha limite de obras para apresentação, prestigiou-se a arte moderna, dedicando-a uma sala que permitia mais destaque. Foram apresentados 35 projetos arquitetônicos, 506 pinturas, 129 esculturas e gravuras (LUZ, 2010, p. 88). A exposição abalou a tradição acadêmica da Escola de Belas Artes e deu mais um passo no desenvolvimento da arte moderna brasileira. A polêmica gerada foi intensa.

Um periódico carioca denominado *O Jornal*, trazia uma reportagem em 6 de setembro de 1931 sobre o evento, assinada pela sigla F.B., na qual se lia:

Difícil, muito difícil, é dar uma impressão do salão atual obedecendo ao critério jornalístico de auscultar a opinião no meio artístico. Esta se divide de tal modo que cria ao observador os mais sérios embaraços, deixando-o atordoado com os lamentos dos conservadores que assinalam a decadência da pintura nacional e com a grita dos pintores evoluídos que pretendem impor com exclusivismo caracterizado suas avançadas na zona de guerra da nossa época (XXXVIII EXPOSIÇÃO..., 1931, p. 1).

O trecho mostra, em boa medida, tanto o embate polêmico entre as posições artísticas “conservadoras” e “progressistas” quanto a confusão causada.

O Salão de 31, portanto, foi um esforço de modernização do ambiente artístico na Escola de Belas Artes que ecoou no campo artístico nacional. Com propostas arrojadas para a época, tanto em termos de estrutura do evento quanto no conteúdo das obras apresentadas, parece ter contribuído para a implementação de um estado de aceitação de linguagens mais avançadas na época.

2.2 Abstracionismo no Brasil

A partir deste ponto, no presente capítulo, abordaremos acontecimentos históricos considerados importantes considerando, principalmente, a emergência do abstracionismo no Brasil. Como já ressaltamos, não é nossa intenção esgotar o extenso tema, mas proporcionar uma base de contextualização.

Diversos fatores trouxeram a arte abstrata ao país. Entre eles, temos as produções de Calder e Max Bill - os artistas estiveram presentes no Brasil e alguns estudos apontam que ambos influenciaram significativamente a produção abstracionista brasileira. Comentaremos a presença desses artistas e alguns eventos históricos relevantes: a criação dos museus de arte moderna, a exposição *Do Figurativismo ao Abstracionismo* e as Bienais de São Paulo. Ao final do capítulo abordaremos as vertentes concretas brasileiras.

Alexander Calder (1898-1976) em 1948, realizou exposições individuais no Rio de Janeiro e em São Paulo. Obras do artista já haviam sido expostas em 1939, mas sem a presença do autor. Na individual, o comparecimento de Calder reforçou a influência do artista, que viajou pelo Brasil e fez contatos com diversos nomes importantes do cenário da época. Segundo a pesquisadora Tarcila Formiga, a relação entre Calder e Mário Pedrosa era estreita – amigos desde 1944 - e a influência do artista interferiu significativamente na trajetória intelectual do crítico:

Ao mesmo tempo em que auxiliou no desenvolvimento da plataforma artística concretista, Pedrosa começou a forjar um novo repertório na sua produção crítica, mobilizando-a nas suas reflexões sobre arte. A sua relação com Calder desempenhou um papel importante no que está sendo chamado aqui de “reestruturação da sensibilidade” a qual o crítico teria se submetido e que lhe permitiu destacar as seguintes questões: a valorização da autonomia da arte, da comunicação da obra a partir de seus aspectos fisionômicos, dos vínculos entre arte e vida; e a relação entre mudanças na percepção no contato com os objetos artísticos modernos (FORMIGA, 2019, p. 628).

Calder esteve em Salvador, Outro Preto e outros locais. Em São Paulo, “frequentou exposições de artistas brasileiros, como a de Cícero Dias no prédio provisório do Museu de Arte Moderna (MAM) paulista, e visitou Flávio de Carvalho em sua fazenda próxima a Campinas” (FORMIGA, 2019, p. 624). A passagem da mostra para a cidade do Rio de Janeiro revelou outro momento de grande importância, recebendo destaque da crítica.

Alguns fatores indicam a importância da mostra. Em primeiro lugar, ela ocorreu em um prédio ícone da arquitetura brasileira, o edifício do Ministério da Educação, projetado por uma equipe que contava com nomes como Oscar Niemeyer e Lúcio Costa, sob a consultoria do arquiteto franco-suíço Le Corbusier. Em segundo lugar, a montagem da exposição carioca contou com importantes expoentes do cenário artístico brasileiro, como Pedrosa, Mindlin, Niemeyer e Roberto Burle Max. Além disso, cabe destacar a recepção da imprensa. Carlos Drummond de Andrade, Pietro Maria Bardi, Sergio Milliet, Pedrosa e Mindlin manifestaram-se publicamente a respeito da exposição, fazendo críticas elogiosas à mostra (FORMIGA, 2019, p. 624).

A presença de Calder no Brasil é considerada por certos pesquisadores como de grande importância para o desenvolvimento da arte abstrata no país, em especial para o surgimento do Neoconcretismo. Luis Camilo Osório, em uma publicação sobre Calder no Brasil declara que

“Discutiu-se muito sua relação com o Brasil, mas pouco sua reverberação na criação artística propriamente dita. Arriscaria dizer que Calder está para o neoconcretismo assim como o artista Max Bill (1908-1994) está para o concretismo. A obra do norte-americano é uma espécie de antídoto lúdico e processual à austeridade “maquinica” e serial advinda do artista suíço (OSÓRIO, 2016, p. 15).

Osório, em seu texto, procura reivindicar maior importância para a influência de Calder, alegando insuficientes estudos sobre o assunto. O autor também aponta Mario Pedrosa como divulgador principal do artista.

Em 1948 temos a fundação do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), com a criação de seu estatuto. É inaugurado em 1949, depois de um processo de alguns anos de planejamento. Criado por iniciativa do industrial Francisco Matarazzo Sobrinho e com a participação de Sérgio Milliet, o museu teve estreita ligação com o *Museum of Modern Art* (MoMA) de Nova York e com a família Rockefeller.

Já em 1944, Ciccillo iniciara uma coleção particular, objetivando constituir um acervo de arte moderna que deveria transformar-se em um museu concebido nos moldes do MoMA de Nova York, patrocinado pelos Rockefellers. Em 1946 a idéia chegou aos jornais, através do crítico de arte Luis Martins e do jornalista Maurício Loureiro Gama, na pretensão de que a prefeitura, através do Departamento de Cultura, encampasse a idéia, o que não aconteceu. Entretanto, Sérgio Milliet conseguiu atrair o interesse de um ex-funcionário do Inter-American Affairs Office em São Paulo, Carlton Sprague Smith, posteriormente diretor do MoMA (SALA, 2002, p. 124).

A iniciativa do MAM de São Paulo e seus desdobramentos foram possíveis por questões conjunturais e políticas. Um dos fatores é que o Brasil vivia um momento economicamente próspero e modernizador, com “condições sócio-político-econômicas favoráveis à implantação de uma economia da arte, para contrabalançar as grandes perdas, principalmente do território europeu, com a II Guerra Mundial” (MAGALHÃES, 2015, p. 114). A conjuntura da época foi favorável a ponto de permitir a fundação praticamente simultânea do Museu de Arte (MASP), por Assis Chateaubriand em 1947 e do MAM por Matarazzo em 1948. Além disso, havia o interesse norte americano, com uma política externa voltada para a construção de relações com a América Latina como parte do projeto de instituição dos Estados Unidos como potência mundial.

Em março de 1949, o recém-inaugurado Museu de Arte Moderna de São Paulo recebeu a exposição *Do Figurativismo ao Abstracionismo*. O evento começou a se formar a partir de Ciccillo Matarazzo, que decidiu fazer uma exposição com obras abstratas. Após negociações interrompidas pela morte do marchand Karl Nierendorf, o crítico Léon Degand foi indicado como o coordenador da exposição, com o suporte de René Drouin – que por sua vez tinha uma galeria em Paris (FERREIRA, 2013, p. 64-65).

O próprio título da exposição já dá a entender um processo que parte do “figurativismo” e se move em direção ao “abstracionismo”, ou seja, abre a interpretação de que o desenvolvimento da arte seria em direção à abstração⁵. Note-se também que a exposição não apresentou obras figurativas (FERREIRA, 2013, p. 80). Nesse sentido, a mostra suscitou tensões:

“Do Figurativismo ao Abstracionismo”, na qual o primeiro diretor artístico do Museu, o crítico belga Léon Dégand, encontrou séria resistência ao seu discurso em defesa de uma arte abstrata baseada na experiência dos grupos de Arte Concreta, na França dos anos 1930 - para os quais a presença de artistas como Wassily Kandinsky, Theo van Doesburg, Piet Mondrian e o uruguaio Joaquín Torres-García foram personagens fundamentais (MAGALHÃES, 2015, p119).

⁵ Na presente pesquisa, optamos por tratar os termos “abstração” (quando direcionado à produção artística) e “abstracionismo” como sinônimos, seguindo a mesma linha de diversos autores, incluindo Sérgio Milliet.

O evento ficaria marcado na história da arte brasileira como um momento de disputa entre as vertentes figurativas e abstratas no país, seguindo o debate entre artistas “progressistas”, que defendiam a autonomia da arte, e “conservadores” que focavam nas relações entre arte e sociedade. A mostra viria a se deparar, também, com um público pouco habituado à presença de obras não figurativas. Comenta Glória Ferreira (2013, p. 62): “O debate que se instala no Brasil, particularmente nestes anos, de 1948 e 1949, guarda, ao meu ver, o aspecto de divisor de águas nas concepções estéticas vigentes”. Ferreira (2013) também reivindica maior visibilidade para o evento, declarando que há um “certo recalque” em relação à exposição, se comparada aos eventos relacionados ao surgimento do concretismo.

No catálogo da exposição *Do Figurativismo ao Abstracionismo*, podemos notar a constante preocupação com os atritos. Já no texto de apresentação, assinado pela “diretoria executiva”, pode-se ler:

O Museu de Arte Moderna visa, antes de tudo, à qualidade das obras expostas, independentemente das escolas que representam.

Entretanto, cabendo a um Museu de Arte Moderna informar o público, não apenas sobre a Arte contemporânea menos discutida, mas sobre as produções artísticas mais atuais - mesmo naquilo que, à primeira vista, podem estas apresentar de desconcertante - pareceu-nos que o Museu poderia legitimamente, na sua primeira grande manifestação, expôr, lado a lado, as obras pertencentes às duas tendências da plástica mais renovadoras de hoje em dia (*sic*) (DO FIGURATIVISMO..., 1949, p. 13).

Degand também publica, no catálogo, um texto no qual faz uma explicação minuciosa, didática, incluindo o percurso histórico que leva à abstração na pintura, reforçando a necessidade de informar o público sobre a abstração. Seus escritos são bastante claros: “Como toda forma de expressão, a pintura exige boa dose de educação para ser compreendida, um aprendizado longo e muitos contatos pessoais, trate-se de pintura antiga ou moderna, realista ou não” (DO FIGURATIVISMO..., 1949, p. 29).

O texto de Degand adota um tom cuidadoso, procurando não incentivar rivalidades, tentando mostrar diferenças e pontos em comum entre os dois tipos de pintura. Ao mesmo tempo, o crítico defende objetivamente a pintura abstrata quando responde aos que consideram a arte abstrata meramente ornamental ou decorativa:

Sem entrar no pormenor em todos os desenvolvimentos desta controvérsia observemos, primeiro, que uma pintura não será inexpressiva porque, para numerosas pessoas, desprovida de preparação suficiente, ela seja expressão.

Entretanto uma coisa é certa: é que não basta que um quadro abstrato seja ornado com mais belas cores e concebido logicamente para ser digno de satisfazer-nos. É preciso

ainda que o artista lhe tenha comunicado uma vida mais intensa, um calor, a expressão de uma emoção (DEGAND, 2013, p. 166).

Di Cavalcanti, por sua vez, se coloca em posição radicalmente contrária ao abstracionismo. Em 1948, portanto, antes da referida exposição, já declarava:

Pode haver hoje um realismo que não menospreze as pesquisas técnicas modernistas?
 Sim.
 O que acho, porém, vital, é fugir do Abstracionismo. A obra de arte dos abstracionistas tipo Kandinsky, Klee, Mondrian, Arp, Calders (*sic*) é uma especialização estéril. Esses artistas constroem um mundozinho ampliado, perdido em cada fragmento das coisas reais: são visões monstruosas de resíduos amebianos ou atômicos, revelados pelos microscópios de cérebros doentios (DI CAVALCANTI, 2013, p.108).

O pintor, defensor do “realismo” e adepto da pintura de cenas sociais brasileiras, atua com vigor no contexto da época, fazendo conferências, escrevendo e dando declarações. Também em 1948, no evento “Um debate oportuno sobre artes plásticas” promovido pelo jornal paulista Folha da Noite, declara que “Abstracionismo é uma coisa já velha” (FERREIRA, 2013, p. 56). A afirmação não deixa de ser verdadeira, se considerarmos o percurso histórico da arte abstrata no mundo. Porém, no contexto brasileiro, até pelo calor do debate, as questões provocadas pela arte abstrata se mostravam bastante atuais à época.

Em 1950 é inaugurada a exposição de Max Bill no MASP, com apresentação de pintura, escultura e arquitetura (FERREIRA, 2013b, p. 266). A data de março de 1951 aparece em alguns textos para a mesma exposição, como em Garcia (2008). O artista e suas obras estiveram no Brasil em uma série de eventos nos anos seguintes, inclusive nas Bienais de 1951 e 1953. Entusiasta divulgador da arte concreta, Bill é considerado uma das principais figuras influenciadoras do surgimento desse movimento no Brasil.

Em 1951 a produção do artista suíço Max Bill deu-se a conhecer no ambiente paulista, gerando impactos e repercussões no âmbito brasileiro e latino-americano. Nesse ano Bill não só ganhava o prêmio em escultura da I Bienal de São Paulo como também em março havia realizado sua primeira exposição retrospectiva no Museu de Arte de São Paulo (MASP). Efetivamente, os acontecimentos ocorridos na cidade de São Paulo em 1951 constituem um momento definitivo para a inscrição da arte concreta no panorama regional (GARCIA, 2008, p. 197).

Bill influenciou tanto os concretistas do Rio de Janeiro – que viriam a construir a dissidência Neoconcreta mais tarde, em 1959 - quanto os de São Paulo, além de ter causado efeitos também na Argentina.

Sob esta influência, os artistas brasileiros passam a identificar o abstracionismo como uma proposta de transformação das artes no país e inspirados no Neoplasticismo holandês, Construtivismo russo e nos princípios propostos pela Bauhaus, começam as primeiras manifestações do Movimento Concreto em São Paulo e no Rio de Janeiro. O abstracionismo calculado matematicamente, o anti-romantismo, a integração das artes e o racionalismo eram então valorizados pelos concretistas que passam a investigar prioritariamente, e em várias direções, as possibilidades expressivas e poéticas da matéria e dos materiais, do espaço, da cor, da forma, do plano, do volume e da linha (GREGATO, 2013, p. 9).

A passagem de Bill pelo Brasil, aparentemente, não foi tratada com unanimidade. O artigo “Crítica e Narrativa: a Visita de Max Bill em 1953” de Elizabeth Varela, sobre a historiografia relacionada a Max Bill, revela que à época de suas visitas houve uma série de desavenças causadas por críticas de Bill à arquitetura moderna brasileira, havendo réplicas e tréplicas em periódicos circulantes como o *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, *Tribuna da Imprensa* e *Diário Carioca*. O estudo defende que houve uma mudança na forma como Bill passou a ser tratado posteriormente, pela historiografia, em um esforço de enquadrá-lo de forma mais positiva.

Sessenta anos após a visita de Max Bill, ao estudarmos a História da Arte no Brasil relativa ao período concreto e neoconcreto, percebemos como os historiadores passaram ao largo das críticas negativas à arquitetura moderna brasileira e resgataram o artista, designer e professor Max Bill, colocando-o como um dos “marcos” do período de transição do então Modernismo Brasileiro de temática nacionalista para o abstracionismo, no início da década de 1950. Na formação teórica do concretismo e neoconcretismo, mais uma vez, Bill aparece como referência, junto a nomes como Piet Mondrian, Theo Van Doesburg e Kasimir Malevitch (VARELA, 2012, p. 530-531).

Naturalmente, as declarações negativas não impediram a ação do artista, arquiteto, designer gráfico e professor em seu trabalho de influência sobre o desenvolvimento artístico no Brasil.

Na Primeira Bienal de São Paulo (1951) Bill recebe o primeiro prêmio pela obra *Unidade Tripartida*, uma escultura abstrata que articula formas de duas fitas de Moebius e uma fita simples. A ideia era trabalhar o trinômio forma, função e beleza (GARCIA, 2008, p. 201).

A Bienal foi realizada pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo entre 20 de outubro e 23 de dezembro de 1951, contando com 729 artistas e 1854 obras de 25 países. O evento se baseou na Bienal de Veneza, com certame e salas especiais. “Além de ter sido o primeiro museu de arte moderna da América do Sul, o antigo MAM havia sido o organizador da segunda exposição de tipo Bienal do mundo” (MAGALHÃES, 2015, p. 115). Segundo Mário Pedrosa (1995), em texto redigido em 1970, Matarazzo realizou a primeira edição da bienal

considerando-a um gesto único, sem ter necessariamente a pretensão de dar início à série de eventos que foi realizada.

Assim como quem joga uma semente de sapoti no terreiro da casa para ver se pega. É claro estar pressuposto no gesto que tivesse o sujeito experimentado da fruta e gostado. O fato é que pelo menos ele já havia em 1948 criado também o seu museu de arte, como Assis Chateaubriand o dele, menos de um ano antes. Somente que, no seu, Cicillo Matarazzo acrescentara a designação essencial e inapelável de “moderna” (PEDROSA, 1995, p. 439).

O evento também esteve envolvido em polêmicas. Em meio ao debate sobre a abstração e o figurativismo, caloroso à época, também se discutia sobre as possíveis consequências do evento. Um grupo - que incluía majoritariamente vozes de esquerda - se mostrava contra a Primeira Bienal, alegando propaganda abstracionista e apontando o evento como ação imperialista norte-americana (SALA, 2002, p. 127).

Como já comentamos, havia a influência da política externa dos EUA, mas, segundo Teixeira Coelho (2002, p. 88), a “‘internacionalização’ da Bienal de São Paulo tinha na verdade uma direção bem fixada, voltada para fora, acima de tudo para a Europa”. Comprova essa afirmação a premiação do evento, que entregou apenas um prêmio à arte dos Estados Unidos – para Theodore Roszak - contra 13 para Europa e 11 para o Brasil.

Outros debates participariam dessa e das bienais seguintes. Uma condição esperada, se considerarmos que os debates já intensos na arte moderna brasileira agora encontram uma “arena” ampliada, dadas as dimensões do evento. Em um artigo sobre a história da Bienal de São Paulo, Ricardo Fabbrini comenta:

Em suas primeiras edições, tivemos a afirmação da arte moderna no país em meio a polêmicas, tão calorosas quanto maniqueístas, entre os críticos dos “formalismos modernos que negavam o valor social da arte” e os partidários do “novo” contra o “velho”, do abstracionismo (informal ou geométrico, que também se confrontavam, diga-se de passagem) contra os figurativismos de todo tipo: do “naturalismo naïf” aos “modernistas oficiais” como Portinari e Di Cavalcanti, que expuseram nas primeiras Bienais (FABBRINI, 2002, p. 48).

A primeira edição da Bienal chama a atenção para trabalhos abstratos concretistas. Além do prêmio para Bill, temos a premiação de *Formas*, de Ivan Serpa, como Prêmio Aquisição Nacional-Jovem em pintura – uma abstração geométrica baseada em formas circulares. Foram expostas obras de Portinari, Di Cavalcanti, Guignard, Anita Malfatti, Waldemar Cordeiro, Tikashi Fukushima, Antônio Bandeira, Burle Marx, Volpi, Fayga Ostrower, Flexor, Picasso,

Giacometti, Edward Hopper, Jackson Pollock, Rothko, Mark Tobey, Magritte, entre outros (1ª BIENAL de São Paulo, 1951).

Ana Gonçalves Magalhães (2015, p.113), em um estudo sobre o acervo das obras “oriundas do ambiente da Bienal de São Paulo”, verifica as condições de premiação e aquisição de obras nos anos 1950. Elas apontam para a internacionalização do evento, incluindo as relações com as delegações estrangeiras e percebendo a Bienal como caminho para o intercâmbio de artistas e obras, não só do Brasil, como de estrangeiros.

Portanto, podemos perceber o evento como instituição de grande domínio na arte nacional e vulto internacional. Ainda assim, Ana Gonçalves Magalhães, relacionando o evento à exposição realizada por Degand no MAM em 1949, nota que a resistência à arte abstrata persistia (MAGALHÃES, 2015, p.119). Sobre o debate em torno da abstração nos anos 50, coloca:

A historiografia da arte no Brasil privilegiou a emergência dos grupos concretistas brasileiros nos anos 1950 e procurou entender a Bienal de São Paulo em diálogo com essas vertentes. Ela exprime, assim, a inflexão desse debate, que assistiu também a retomada do modelo de escola de artes da Bauhaus, por via de um projeto como a da Hochschule für Gestaltung de Ulm (inaugurada em 1955). Dessas vertentes, além da famoso (*sic*) prêmio regulamentar dado a Max Bill na I Bienal de São Paulo, há dois casos que merecem destaque. Na II Bienal, o Jockey Club de São Paulo comprou a tela “Composição no. 99” de Friedrich Vorbemberg-Gildewart (representação nacional alemã), artista cujo percurso se fez na relação com grupos como o De Stijl, Cercle et Carré, Abstraction-Création, [...] Outro exemplo é o de Fritz Winter, prêmio-aquisição na III Bienal de São Paulo, com a obra “Preto Independente no Espaço”, exibida com outras nove pinturas suas. Ao lado de mais quatro artistas e de uma sala especial dedicada a Max Beckmann, ele aparecia como um legítimo herdeiro da Bauhaus de Dessau (MAGALHÃES, 2015, p. 119).

A pesquisadora comenta, também, a aparente intenção de formular uma narrativa de arte moderna a partir do evento, inclusive com os prêmios de aquisição, que eram “de fato pensados para compor o acervo do antigo MAM” (MAGALHÃES, 2015, p. 118).

Ainda com o destaque dado à abstração geométrica, é importante reforçar que o acervo não é homogêneo, com a presença de abstração informal, surrealismo e outras vertentes. Na primeira bienal e em outras a seguir, teremos um grande número de obras e grande variedade de estilos e representações de países.

O objetivo de internacionalização, nas bienais em geral, foi, de certa forma, cumprido: o evento entra para o mapa internacional das artes e passa a acontecer uma maior troca de informações, influenciando na produção artística nacional e fomentando debates. O acervo de arte moderna no Brasil também ganha importantes contribuições. Além disso, a Bienal tem um alcance público importante, mais efetivo do que os eventos citados anteriormente.

A Bienal visava a atualizar, agora definitivamente, a “inteligência artística brasileira” no antigo intento modernista de Mário de Andrade, apresentando ao público local a produção contemporânea, de dentro ou de fora; mas tal intento implicava a reparação de uma carência museológica, pois, como o Museu de Arte (MASP) e o Museu de Arte Moderna (MAM), ambos de São Paulo, eram recentes, de 1947 e 1948 respectivamente, era preciso suprir a falta de exposições sobre a origem e os primeiros desenvolvimentos da arte moderna. A consecução desses fins, nitidamente inseparáveis, foi a principal contribuição da Bienal – a meu ver –, de sua fundação aos dias atuais (FABBRINI, 2002, p. 48).

Sérgio Milliet, que participa da organização e do júri do evento, aposta na influência do acontecimento em diversas esferas: o público, os artistas e a crítica. Na mesma época está ocorrendo um congresso de críticos nacionais de arte, e, aproveitando o ensejo, comenta não só sobre os desafios em ser crítico, mas também aponta as dificuldades dos artistas em aceitar as críticas realizadas. No *Diário Crítico* em 23 de outubro de 1951, temos:

Se outro resultado não devesse alcançar a 1ª Bienal de S. Paulo, esse de forçar o paralelo entre estrangeiros e nacionais bastaria para justificá-la. A Bienal será uma escola de modéstia para os artistas nacionais e uma fonte de informação para o grande público. E, para a crítica, a oportunidade de aferir mais uma vez seus julgamentos pelos pesos da balança universal (MILLIET, 1982, p. 103)⁶.

Certamente o evento contribuiu para a abertura de caminhos na arte moderna brasileira e para novos desenvolvimentos importantes, inclusive a gradual redução da resistência à arte abstrata no país. Porém, segundo Aracy Amaral, o grau de influência, em termos nacionais, não era recíproco (a autora se refere não só a edições iniciais, mas à história das bienais em geral, lembrando também que isso não ocorre penas em São Paulo, mas em todo o mundo). O interesse estrangeiro pelo que ocorria no Brasil era menor, com reduzida atenção de críticos e artistas de fora do país em relação à produção nacional.

Sempre, regularmente, fora uns poucos críticos interessados em ver o que se passa aqui, artistas e críticos estrangeiros sempre vieram para ser vistos, nunca para ver. Nunca lhes interessou, a não ser [...] aqueles que tinham uma relação particular, pessoal, com um grupo ou alguns artistas. [...] pode-se apreciar uma qualidade criativa, ou artesanal, e encontrá-la diferenciada. Mas excepcionalmente ocorre a empatia, a ponto de se sentir motivado por ela. Às vezes, pode-se até sofrer a influência de outra linguagem, ou forma expressiva (AMARAL, 2002, p. 21).

⁶ Com o objetivo de manter a fidelidade ao material original, procuramos, na presente tese, reproduzir os textos da forma em que se apresentam nas publicações. Isso inclui ortografia, sintaxe, expressões e eventuais erros tipográficos. As diferenças entre citações apresentadas e a norma atual são frequentemente perceptíveis no *Diário Crítico*.

A segunda edição da Bienal de São Paulo, em 1953, aconteceu em uma nova sede, projetada por Oscar Niemeyer (1907 – 2012) localizada no Parque do Ibirapuera, trazendo um número maior de obras - 3.374 - de 712 artistas de 33 países. Com o sucesso da primeira edição, Matarazzo foi convidado a presidir as comemorações do IV Centenário da Fundação de São Paulo, no mesmo ano. Com isso, a realização da exposição passou a fazer parte da celebração. A II Bienal ficou conhecida como a “Bienal da Guernica”, pela presença da famosa obra de Pablo Picasso, e foi realizada também pelo MAM de São Paulo.

No catálogo, a postura é cuidadosa como no texto do ano anterior, porém o tom muda ligeiramente. A preocupação com conflitos tem como solução o discurso da multiplicidade, na tentativa de montar um panorama artístico geral. Ainda assim, tivemos no segundo evento o prosseguimento dos inerentes debates e discussões. Aracy Amaral comenta que nessa edição apareceram, inclusive, reclamações quanto ao fato de a Bienal oferecer premiações ou do evento não oferecer garantias aos artistas enquanto profissionais (AMARAL, 2002, p. 21).

Além das já comentadas participações de Calder e Picasso, diversos outros artistas conhecidos participaram, incluída uma retrospectiva de Mondrian. Foram 40 obras de futuristas, 57 obras da representação francesa, incluindo Delauney e Léger, 400 trabalhos de 180 artistas brasileiros, com sala especial para Eliseu Visconti e outros. Morandi, Calder e Antonio Tapiés estavam entre os premiados estrangeiros. Ivan Serpa, Volpi, Di Cavalcanti e Maria Martins fizeram parte do grupo de vencedores na categoria nacional (BIENAL 50 ANOS, 2001).

A sucessão das bienais acontece sob a direção artística de Sérgio Milliet da segunda à quarta edição. Chama a atenção a V Bienal de São Paulo (1959), já sob a direção artística de Lourival Gomes Machado. O evento, que contou com 3804 obras exibidas, 200 mil visitantes e apresentou uma seleção de 30 quadros de Vincent van Gogh, foi marcado pela presença da arte informal ou tachismo, que aparece com grande força (5ª BIENAL, 1959). Mario Pedrosa caracteriza o evento como “ofensiva tachista e informal”. Sobre a premiação de Manabu Mabe, comenta a notoriedade instantânea adquirida pelo pintor e escreve que “as manchas de Mabe têm um poder emocional de fácil comunicabilidade, e com ela inaugura-se em definitivo a voga tachista no Brasil” (PEDROSA, 1986, p. 294). No texto introdutório do catálogo, Machado lembra aos leitores que o Museu de Arte Moderna pretende “expandir a órbita de sua Bienal pela progressiva e pacífica destruição de certas barreiras anestéticas que continuam a entravar a convivência intelectual e artística do mundo moderno” (5ª BIENAL, 1959, p. 22).

No mesmo ano, paralelo à Bienal, ocorreu o Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte, organizado pela Associação Brasileira de Críticos de Arte, com sessões em

Brasília, São Paulo e Rio de Janeiro. No Artigo “Crítica de Arte e Tachismo na 5ª Bienal de São Paulo”, Ricardo Taga e Marcelo Mari (2017) procuram investigar a percepção da crítica sobre o evento. Segundo os autores não houve consenso, com parte dos críticos mostrando desconfiança em relação à disseminação da abstração informal – condição que ocorria também no exterior.

Naquele momento a crítica se deparava com outras questões. Uma delas foi o crescimento da influência de marchands e galerias, que procuravam divulgar seus artistas e interferir no julgamento das obras, formando redes que trabalhavam divulgando o que havia interesse. Essa condição mostra o crescimento das estratégias mercadológicas como procedimento objetivo no mercado da arte. Nesse ponto, vale lembrar também, que os próprios críticos, eventualmente, tinham seus motivos políticos e comerciais, podendo atuar tendenciosamente (TAGA; MARI, 2017, p. 4210).

Outra questão é apontada pelos autores: “a consagração do tachismo era interpretada dentro de um processo de mudança contínua e acelerada dos movimentos artísticos, no qual os críticos encontravam cada vez mais dificuldades para acompanhar” (TAGA; MARI, 2017, p. 4211). Assim, a intensificação de processos artísticos e comerciais aparentemente desestabilizaram a posição da crítica de arte, que passou a incluir os “rumos” do campo como tema de discussão mais frequente.

No Brasil, o abstracionismo encontrou dificuldades, se deparando com posturas polarizadas. O projeto moderno brasileiro, institucionalmente respaldado, enxergava a arte abstrata como iniciativa estrangeira que deveria ser rechaçada. Essas dificuldades serão suplantadas por volta da virada para os anos 50, com as realizações do concretismo brasileiro nas vertentes paulista e carioca, já que o discurso dos grupos incorpora a ideia de desenvolvimento de uma identidade nacional.

Flávio Moura (2011, p. 149) defende que o grupo neoconcreto, ao contrário da narrativa criada principalmente pelos próprios integrantes, adquire grande apoio institucional. Segundo o pesquisador, “não se encontra com facilidade uma vanguarda que tenha sido produto tão direto de instituições fincadas no coração das aspirações de modernização de governantes e de frações das elites locais”. Brito, no mesmo sentido, destaca a ligação de concretos e neoconcretos enquanto parte de um projeto nacional de “modernização” – ainda que houvesse a disputa entre os dois grupos.

Não resta dúvida quanto à estreita ligação entre a penetração construtiva e o projeto de desenvolvimentista brasileiro. Nesse sentido, concretismo e neoconcretismo eram parte de uma mesma estratégia cultural. Mas, evidentemente, não formavam um

bloco, e o fato de se oporem formalmente não deixa de ser esclarecedor quanto às possíveis direções para onde apontavam (BRITO, 1999, p. 59).

A abstração geométrica concretista passa a ocupar uma posição central na arte brasileira, e o debate principal, em pouco tempo, passa a ser entre concretos e neoconcretos. Com essa mudança de eixo, apesar da presença no cenário brasileiro, a abstração informal encontra pouco espaço na historiografia nacional.

O tachismo no Brasil pode ser notado no contexto da V Bienal de São Paulo. A vertente, em muito protagonizada por artistas nipo-brasileiros, manteve sua presença nas artes nacionais por anos a seguir. Porém, as iniciativas abstratas informais não ocuparam um papel de relevância compatível com sua presença no contexto artístico nacional. A polarização entre concretos e neoconcretos, grupos de São Paulo e Rio de Janeiro, respectivamente, domina com grande margem as atenções da época. Também é importante considerar que os grupos de tendência construtiva atuaram objetivamente no sentido de uma recusa ao tachismo.

A interpretação compartilhada por artistas pertencentes ao concretismo e ao neoconcretismo verificava no tachismo uma forma de "colonização cultural" ou de moda internacional. Mário Pedrosa e Ferreira Gullar se esforçaram para demonstrar que a matriz intelectual brasileira dependeria de uma vocação construtiva (VIVAS, 2016, p. 48).

Podemos considerar que o quadro construído no campo da arte brasileira funciona no sentido da rejeição às iniciativas do abstracionismo informal. Essa condição afetou não só o contexto, mas também a narrativa tradicional da história da arte brasileira, que não costuma considerar com frequência o tachismo em seus estudos.

De uma forma mais geral, podemos notar, no Brasil, uma condução da historiografia tradicional intimamente relacionada à ideia da construção de um discurso artístico específico – com o “modernismo de 22” nos primeiros estágios de com o concretismo e o neoconcretismo a partir dos anos 50, aproximadamente. Como vimos, essas iniciativas faziam parte de projetos institucionais e políticos, investidos na construção de uma “identidade nacional”, com um importante apoio governamental relacionado à construção da imagem de um Brasil “moderno”.

3 SÉRGIO MILLIET – BIOGRAFIA INTRODUTÓRIA

Antes de entrarmos em uma análise de fatores mais específicos da extensa obra de Milliet como crítico de arte, se faz importante uma introdução aos trabalhos do intelectual que protagoniza essa pesquisa. No presente texto o objetivo é ter como foco sua trajetória e realizações, ou seja, realizar um levantamento biográfico essencial. Podemos considerar o início da formação intelectual de Milliet já na adolescência:

Órfão de mãe desde os dois anos, quando completou quatorze anos Sérgio foi enviado à Suíça, para estudar em Genebra, onde fez o colegial e iniciou o curso de Ciências Econômicas e Sociais da Escola de Comércio, concluído, mais tarde, na Universidade de Berna (AMARAL, 2005, p.39).

O próprio Milliet, no prefácio do segundo volume do Diário Crítico (1944) nos traz um relato de tom pessoal sobre o período no continente europeu:

Estudei em colégio de padre e fui jogado aos 14 anos na liberdade excessiva da Suíça dos lagos transparentes e das montanhas azuis. Abusei convenientemente dessa liberdade, estudei pouco e escrevi versos para arranjar pequenas. Meti-me em lutas políticas e conheci os homens célebres da guerra de 14. Uma experiência da vida completa tive eu na Europa. De uma existência de moço rico passei à miséria do exilado sem mesada. Trabalhei como caixeiro de livraria, dançarino profissional e auxiliar de arquivista na Liga das Nações. Depois cansei. Voltei ao Brasil, passando pela Alemanha do marco desvalorizado e da desintegração social (MILLIET, 1982, v.2 p.7).

Segundo Lisbeth Rebollo Gonçalves, a viagem para Genebra será fundamental para a formação de Milliet como crítico. “desenvolve estudo universitário, liga-se à literatura, forma seu gosto artístico e sua sensibilidade humanista, torna-se poeta” (GONÇALVES, 1992, p. 3-4). Nesse contexto, que inclui a migração de diversos artistas e intelectuais para a Suíça devido à Primeira Guerra Mundial, ele tem a oportunidade de se desenvolver intelectualmente em contato com teorias e figuras importantes. A formação intelectual europeia e o foco na sociologia teriam papel significativo na postura do crítico posteriormente, contribuindo também para a formação de uma rede de contatos com personalidades intelectuais e artísticas de relevo.

Pode-se afirmar, desde logo, que advêm da formação suíça algumas das características principais presentes na personalidade de Sérgio Milliet, como o "cosmopolitismo", a vocação européia, [...] o questionamento da verdade e da objetividade do conhecimento nas ciências humanas; com relação ao estilo, o gosto pelo diário íntimo, pelo ensaio, a defesa da liberdade de expressão para que se dê uma manifestação artística sincera (GONÇALVES, 1992, p. 4).

O cosmopolitismo irá influenciar suas atividades em mais de uma forma: por um lado na extensa rede de contatos que permitiu o trânsito internacional e a colaboração em ações que ajudam no diálogo entre a arte brasileira e a estrangeira. Por outro, na postura “internacionalista” em relação à arte.

Em Genebra, Milliet já atua como poeta e crítico, participando da movimentação cultural e intelectual da Europa. Em 1916, participa da revista *Le Carmel*. Publica os livros de poesia, *Par le Sentir*, em 1917, e *Le Départ Sur la Pluie*, em 1919. Em 1920 vem ao Brasil e faz contato com o grupo que desenvolve a Semana de Arte Moderna de 1922, participando da mesma como poeta – os trabalhos apresentados são escritos em francês, já que nesse momento Milliet ainda tem dificuldades para escrever em português (AMARAL, 2005, p. 39). Em nossas pesquisas não encontramos informações mais específicas sobre a maneira ou os motivos que proporcionaram a entrada de Milliet no grupo. Segundo Lisbeth Gonçalves, ele se vê mais como um observador do grupo do que como participante (GONÇALVES, 1992, p. 34, 35). Participa também da revista moderna *Klaxon*, lançada após a semana, trazendo contatos estrangeiros para participação no impresso.

Figura 1 - Poema de Milliet na Revista Klaxon nº2

ON ME PREND ENCORE
pour un millionnaire américain
avare

Dans une cabine à six places
avec dans la tête
tout le soleil du nouveau monde
et des expédients inavouables

SERGE MILLIET.

Fonte: MILLIET, 1922.

Entre 1923 e 1925 Milliet mora em Paris, mas continua participando de revistas modernas no Brasil, como *Revista do Brasil*, *Estética* e *Terra Roxa e Outras Terras*, dando sequência à sua trajetória que irá incluir participações em diversos impressos. Voltando ao Brasil, em 1926, o crítico continua a produzir textos e participar de publicações, sendo um destaque as contribuições frequentes para o jornal *O Estado de São Paulo* a partir de 1938

(SPINELLI, 2005, p. 47). Esse período marca o início da atuação de Milliet como crítico (GONÇALVES, 2005, p.73).

A produção escrita de Sérgio Milliet é bastante extensa. A realização de artigos para jornais é de grande frequência, somando-se à poesia, traduções e outros formatos. Para constatar a dimensão da produção, poderíamos considerar apenas seu *Diário Crítico*, composto de 10 volumes que somam algo próximo a 3 mil páginas.

Além da grande quantidade de artigos em periódicos e o *Diário Crítico*, podemos citar outras publicações do autor com conteúdo relevante para o campo das artes plásticas: *Pintores e Pinturas* (1940), *O Sal da Heresia: Novos Ensaios de Literatura e Arte* (1941), *Fora de Forma: Arte e Literatura* (1942), *Marginalidade da Pintura Moderna* (1942), *A Pintura Norte-Americana: Bosquejo da Evolução da Pintura nos Estados Unidos* (1943), *Pintura Quase Sempre* (1944), *Contribuição para um Estudo da Expressão Gráfica dos Quadros Religiosos na Renascença* (1945).

O ensaio *Marginalidade da Pintura Moderna* (1942) é considerado uma realização especialmente contundente para o debate artístico da época. De forma mais extensa do que nos textos publicados no Estado de São Paulo, (em 20 de agosto de 1942 publica no jornal um artigo com esse título, tratando do tema, por exemplo), comenta a história da arte como um processo cíclico no qual novas possibilidades surgem na marginalidade e substituem o movimento protagonista, em um caminho de nascimento e queda.

Encarámos, neste estudo, um período de aculturação oriunda do contacto de duas civilizações. E vimos como em dado momento nasce o artista marginal, desenvolve-se e se transforma por fim em líder de uma nova cultura, em expoente de uma nova concepção de vida. O processo repete-se. Novo ciclo se inicia e assim por diante, o que não quer dizer repetição dos mesmos fatos vestidos da mesma forma. Atualmente as formas variam, ao sabor da base cultural determinante (MILLIET, 1942, p. 79).

Simão de Santana (2009, p. 63), na já citada tese que aborda o ano de 1942 e se dedica a essa publicação de Sérgio Milliet como marco, assinala que “é o primeiro esforço de síntese da arte moderna feito sob uma perspectiva universal feito no Brasil”. Ao atribuir uma ordem ao processo moderno a partir de uma noção de crise, Milliet estaria contribuindo para uma melhor organização do mesmo, em um período histórico caracterizado pela incerteza (SANTANA, 2009, p. 63).

Em geral, a crítica de Milliet traz uma abordagem transdisciplinar, com a influência da sociologia, filosofia e humanismo. Seus textos abordam literatura, artes plásticas, cinema, teatro e outros. Entre as principais influências estão Gide e Montaigne. Com essa formação, se

posiciona “a partir de uma reflexão acerca do homem e das coisas do mundo” (SANTANA, 2005, p. 89).

Como já comentado, a rede de relações da qual Milliet participava era não só extensa, mas composta de figuras importantes, inclusive de renome internacional. Sendo um intelectual de relevo envolvido no campo da arte, pôde fazer parte de grandes projetos que deram suporte para a implementação e solidificação da arte moderna no país. Antônio Candido (2005, p. 17-18), que cunhou para Milliet o termo “homem-ponte”, também o chamou de “intelectual em ação” – dois termos aparentemente bastante adequados. A vasta gama de ações realizadas por Milliet envolveram uma série de cargos e instituições, o que comprova sua relevância e longevidade no contexto cultural brasileiro. Milliet dirigiu revistas e associações de cultura, presidiu a Associação Brasileira de Escritores - ABDE, atuou frequentemente como tradutor, entre outras realizações (CANDIDO, 2005, p. 17). Também participou da reunião da Unesco em Paris, na qual a Associação Internacional de Críticos de Arte foi projetada, em 1948, e foi presidente da Associação Brasileira de Críticos de arte entre 1949 e 1959 (GONÇALVES, 2005, p. 9-10).

Foi chefe da Divisão de Documentação Histórica e Social do Departamento de Cultura em 1935 e reformulou a *Revista do Arquivo Municipal*. Representou o Brasil em Paris, no Congresso das Populações em 1937, lecionou Sociologia na Escola Livre de Sociologia e Política de São Paulo em 1938, e se tornou membro do Conselho Nacional de Estatística em 1939. Em 1943, assumiu a Direção da Biblioteca Municipal de São Paulo, onde criou a Seção de Microfilme e a Seção Circulante. Também nela criou a Seção de Arte, em 25 de janeiro de 1945, “primeiro Acervo de Arte Moderna da América Latina aberto ao público diariamente” (SPINELLI, 2005, p. 48).

Na Biblioteca, formou progressivamente um extenso acervo relacionado à arte moderna, em um período no qual o debate entre “academicismo” e modernismo ainda era intenso. Também promoveu debates, palestras, apresentações de músicos e exposições, posicionando o local como centro cultural em São Paulo (SPINELLI, 2005, p. 51). “A atuação deste setor da Biblioteca é pioneira no meio artístico paulistano, tendo surgido como consequência do projeto de criação de um museu de arte moderna em São Paulo, ideia defendida deste 1938” (GONÇALVES, 1992, p. 77). De fato, no artigo intitulado “Pintura Moderna”, no jornal o Estado de São Paulo, impresso em 22 de julho de 1938, temos a seguinte declaração de Milliet:

A ausência de um museu de arte moderna faz-se durante sentir. Se este existisse na nossa capital, a exemplo do que ocorre em quase todos os países civilizados do mundo, talvez não ficasse sem registro permanente o esforço notável dos pintores e

escultores da actual geração brasileira. Em verdade ao Departamento de Cultura cabe organizá-lo e é de se esperar que não abandone uma iniciativa tão útil, de tão grande valor cultural e educativo que só pode merecer o applauso de quantos se interessem pelo desenvolvimento das artes entre nós.

Emquanto não se cria o museu, enquanto não se realiza o sonho, temos que contentar-nos com as manifestações colectivas que tentam fixar à custa de muito sacrifício, sem recompensas, sem apoio e até sem publicidade, os melhores momentos das artes plásticas nacionais (MILLIET, 1938, p. 3).

Em 1942, a partir de interesses políticos de aproximação entre Brasil e Estados Unidos, a Fundação Rockefeller passa a apoiar a iniciativa de criação de museus de arte moderna em São Paulo e no Rio de Janeiro, com o apoio de Carleton Sprague Smith, adido cultural do Consulado Americano em São Paulo e colega de Milliet no trabalho como docente. Em 1946, com a colaboração de Milliet, é feita uma doação de Nelson Rockefeller:

Em 1946, São Paulo recebe a primeira doação de Nelson Rockefeller para constituição do museu: um total de sete obras - óleos, guaches, têmpera e um móbile, incluindo trabalhos de Browne, Graves, Max Ernst, Masson, Chagall, Léger, Grosz e Calder. Os trabalhos ficam sob a guarda do IAB - Instituto dos Arquitetos do Brasil, mas permanecem, pela melhor condição de acolhimento, na Biblioteca Municipal. A entrega dos mesmos é feita, em solenidade, na Biblioteca Municipal e os trabalhos são apresentados ao público em exposição (novembro de 1946) (GONÇALVES, 1992, p. 81).

Desse evento em diante, aumentam as articulações no sentido da criação do museu. Francisco Matarazzo Sobrinho, entre outros, se envolve no processo e são realizadas reuniões que vão resultar no início do processo de realização do museu. Matarazzo e sua esposa, Yolanda Penteadó, passaram a comprar obras internacionais com esse objetivo. A fundação do Museu se dá em 1948 e ele é aberto ao público em 1949 (GONÇALVES, 1992, p. 82).

Milliet participa diretamente na polémica exposição inaugural do museu: *Do Figurativismo ao Abstracionismo* - comentada no texto anterior. No catálogo da exposição, aparece como um dos diretores artísticos do evento, juntamente com J. Vilanova Artigas, Alvaro Bittencourt, Jacob Ruchti e Francisco Luiz de Almeida Salles. O crítico escreveu a introdução da publicação, procurando se afastar de partidarismos e reforçando que as obras devem ser vistas por suas qualidades, seguindo as declarações de Degand: “Do espírito que orientará o Museu de Arte Moderna, saberão os interessados, por intermédio de Léon Degand, que não será sectário. [...] A arte está nas qualidades expressivas intrínsecas dessas obras e independe dos temas aceitos ou da ausência deles” (MILLIET, 1949, p. 19-20).

A seguir, o MAM paulista desenvolve planos para a realização da primeira Bienal de São Paulo. João Spinelli ressalta a grande importância de Milliet no processo de realização do Museu de São Paulo e nas Bienais a seguir, colocando-o como “idealizador” do evento:

Além de articular a criação do Museu de Arte Moderna de São Paulo, Sérgio Milliet foi também idealizador da Bienal Internacional de São Paulo, que projetaria a cidade nos anos 50 e 60 como sede da segunda maior mostra de artes visuais do mundo. Desde 1949 pensava-se passar a direção do Museu de Arte Moderna de São Paulo para Sérgio Milliet da Costa e Silva, mas ele não podia assumir essa função para não ser cumulativa com a da direção da Biblioteca Municipal. Em 1952, Sérgio Milliet obtém da Prefeitura uma licença como diretor da II Bienal de São Paulo. Na época, o cargo de diretor da Bienal era uma das funções do diretor artístico do Museu de Arte Moderna (SPINELLI, 2005, p. 54).

Além de outras participações em diferentes cargos – aparece oficialmente como “primeiro secretário” no catálogo na I Bienal (1ª BIENAL, 2020, p. 5) - Milliet foi responsável pela organização das edições II, III e IV das bienais. A preocupação pedagógica aparece com clareza nos textos realizados para estes eventos e em suas realizações. A implantação das salas especiais foi uma dessas ações. No catálogo da II Bienal, Milliet se refere a elas:

um plano novo, destinado não só a permitir que cada delegação pudesse oferecer-nos um panorama mais completo de suas atividades artísticas, mas ainda apresentar-nos, em salas especiais, a súpula de sua maior contribuição para a evolução da arte contemporânea. Sugerimos que cada país, ao lado de seus jovens artistas, enviasse a São Paulo um conjunto significativo do movimento em que se havia realçado particularmente ou uma amostra da obra de seu artista de maior renome universal (MILLIET, 1953, XV).

Segundo Gonçalves (1992, p.89), há uma relação entre a absorção do abstracionismo no país, que “vai-se fazendo em larga escala” e as Bienais. Isso ocorre a ponto de que a representação brasileira na IV Bienal fosse predominantemente composta por arte abstrata, com participação de concretistas paulistas e cariocas, assim como da abstração informal.

Após deixar a coordenação das bienais, a presença de Milliet começa a se reduzir, tanto nas ações culturais como na atividade crítica. Alguns autores comentam a morte do filho como um fator que teria diminuído o ânimo do crítico. Decide aposentar-se em 1959, porém ainda acompanha a cultura brasileira, produz críticas – como já comentado, o tom de “memórias” passa a ser mais frequente – e realiza viagens, mantendo o contato com a Europa. Continua também realizando traduções e outras atividades. A morte de Sergio Milliet ocorreu no dia 9 de novembro de 1966 (GONÇALVES, 1992, p. 98-106).

Como podemos constatar, a trajetória de Milliet se confunde com a das linguagens estéticas modernas no Brasil. Sua participação efetiva em eventos, incluindo os de extrema importância para a arte moderna no Brasil, abriram oportunidades para o conhecimento do público em relação à cultura e às artes. A produção crítica refinada, assim como as ações

culturais progressistas e de espírito cosmopolita, sem dúvida coloca o crítico em uma posição decisiva para o desenvolvimento da arte moderna brasileira.

4 À MARGEM

Como vimos anteriormente, no capítulo *Brasil, Arte Moderna e Historiografia*, o período da arte moderna brasileira foi bastante efusivo e marcado por disputas que envolveram não só pontos de vista, mas um esforço de hegemonia da narrativa sobre os acontecimentos. Se faz útil, aqui, para uma melhor compreensão da discussão, resumir as informações já apresentadas. Podemos fazê-lo da seguinte forma:

A redução ou simplificação da produção anterior (*grosso modo*, do século XIX) ao termo “academicismo” (ou “academismo” – termo também utilizado) foi uma das investidas narrativas dos modernistas brasileiros já nos primeiros anos do período. É possível identificar, também, a imposição de uma noção de vanguarda aplicada a uma produção que não era tão condizente com a produção artística mais inovadora da época quanto pretendia o discurso, ligada ao movimento europeu de “retorno à ordem” e conectada a uma ideia nacionalista, fora de sintonia com a arte internacional. Mais adiante teríamos as iniciativas concretas, que estavam conectadas ao projeto desenvolvimentista nacional pela busca de uma identidade artística brasileira (BRITO, 1999, p. 59). O concretismo paulista e o movimento neoconcreto no Rio de Janeiro centralizaram as atenções no debate polarizado, reduzindo a importância da expressiva produção de abstração informal.

Como já comentamos, as narrativas históricas tradicionais, determinadas em muito pelos próprios atores dos movimentos, foram capazes de dominar a historiografia da arte nacional por bastante tempo. Porém, o surgimento de iniciativas de revisão histórica abriu espaço para questionamentos importantes em relação aos acontecimentos do período da arte moderna brasileira. Neste ponto, nos chama a atenção que essa movimentação que se interessa em novas possibilidades interpretativas da arte moderna brasileira não tenha dirigido grande interesse à Sérgio Milliet – com algumas importantes exceções.

Não são totalmente claros os motivos para a reduzida presença de Milliet na historiografia, mas entre os fatores que acarretaram essa situação podemos considerar sua condição durante o período histórico em que atuou. A relativamente baixa consideração a Milliet na sua época de atuação pode ter se perpetuado naturalmente, na baixa frequência de revisões históricas sobre o crítico.

Para que não haja a falsa impressão de uma contradição, é importante esclarecer que nosso argumento aqui diz respeito à proporção do prestígio dirigido à Milliet. Evidentemente o intelectual teve alto grau de importância e respeito, sendo figura importante no período. Porém, seu grau de protagonismo histórico não condiz com o nível de sua importância.

Milliet é um intelectual geralmente posicionado à margem dos discursos críticos dominantes. Para tentar compreender essa situação, devemos considerar, entre outros fatores, sua forma de aproximação: os pontos de vista de Milliet em muitas situações não corroboram com os pontos de vista e as narrativas mais frequentes de seu meio, já que o crítico toma frequentemente posições deslocadas em relação às polarizações dos debates da época, apresentando outras possibilidades de análise, e, portanto, constituindo uma linha de fuga no aparato discursivo da época. Dessa forma, é razoável considerar que o pensamento individual de Milliet é, ao mesmo tempo, uma grande potência e um grande problema para sua colocação no meio.

De uma forma mais abrangente, podemos perceber a condição de Milliet como um ator “à margem” já na análise de seu papel no contexto da Semana de 1922 - período em que sua atuação estava mais relacionada à literatura do que às artes plásticas. Ainda que nesse período ainda não trabalhe efetivamente como crítico de arte, consideramos importante abordar o assunto para perceber o grau de dissonância de Milliet em relação ao seu contexto ainda nos primeiros anos de sua trajetória. Trata-se de entender a condição geral do intelectual.

Recém-chegado da Europa, de visão cosmopolita, Milliet se associa ao grupo modernista brasileiro, interessado nos desenvolvimentos artísticos e culturais em desenvolvimento. É importante assinalar que participou ativamente do movimento – inclusive dando suporte importante na divulgação da semana de arte moderna no exterior.

Além de receber os brasileiros chegados em Paris, Milliet foi um divulgador de obras de autores brasileiros. Publicou na revista belga *Lumière* (1919-1923), o texto “Une semaine d’art moderne à Sao Paulo”, em abril de 1922. Nessa mesma época, Milliet intermediou a colaboração de Charles Baudouin, seu companheiro na revista *Le Carmel*, e de Roger Avermaete, que conheceu na *Lumière*, como correspondentes de *Klaxon*, considerado o primeiro periódico de divulgação das ideias modernistas pós-1922, na França e na Bélgica, respectivamente. Atuando como passeur, Milliet investiu igualmente na atividade de tradução que, aliás, foi marcante na sua trajetória (SILVA, 2014, p. 1).

Vale deixar claro que o intelectual foi considerado e respeitado dentro do movimento – condição que aparece nessa declaração de Mário de Andrade, com quem Milliet teve uma estreita relação de amizade:

E a falange engrossando com Sergio Milliet e Rubens Borba de Moraes, chegados sabidíssimos da Europa. . . E nós tocávamos com respeito religioso, esses peregrinos confortáveis que tinham visto Picasso e conversado com Romain Rolland (ANDRADE, 1942, p. 31).

Porém, discordâncias ocorrem, e nelas podemos notar que a condição do contexto, marcada por um projeto de viés nacionalista, não condiz com a abordagem de Milliet. Como a questão do “nacional” é importantíssima para o modernismo brasileiro, acreditamos ser salutar considerar a hipótese de que essa diferença contribuiu fortemente para o afastamento de Milliet em relação ao resto do grupo. Outras passagens com o próprio Mário de Andrade podem ser levantadas nesse sentido. Renata Rufino da Silva, em artigo sobre a troca de correspondências entre Milliet e Mário de Andrade, descreve um aspecto relevante da relação entre os dois intelectuais, aparente nas cartas:

A partir dessas cartas, é possível perceber as intenções de cada um: enquanto nesse momento Milliet tentava articular uma rede de relações entre as vanguardas brasileira e francesa, procurando investir na divulgação de textos de autores brasileiros, Mario tentava “nacionalizar” Milliet, insistindo para que esse voltasse ao Brasil e, estabelecido aqui, cumprisse sua “missão” com o programa do modernismo (SILVA, 2014, p. 2-3).

A pesquisadora vai mais além, mostrando que mesmo com a possibilidade de desenvolvimento de um argumento nacionalista para a história de Milliet, a condição de protagonismo não foi concedida ao intelectual:

Milliet poderia ter se configurado como um “caso exemplar” de abasileiramento, na conversão ao modernismo, uma vez que passou a valorizar sua terra natal e deixou o continente europeu. Porém, não foi bem isso que ocorreu e, mais do que isso, sua atuação no movimento foi pouco destacada [...] Embora o nome de Sérgio Milliet figure entre os participantes do modernismo na história e crítica literária, não é numa posição de protagonismo. É importante ressaltar que houve tentativas de reconstruir a imagem de Milliet, após a sua morte, afiliando-o ao Movimento Modernista e ressaltando sua posição ativa (SILVA, 2014, p. 2-3).

A posição de Milliet quanto à visão nacionalista na arte será tratada em maior detalhe separadamente, mas, para efeito da questão colocada aqui, é importante a percepção de que há uma postura que não atende ao projeto da semana de 1922 nesse quesito. Com visão cosmopolita e partindo de uma noção de arte universal – de acordo com as tendências das vanguardas europeias – o intelectual destoa do movimento, ainda que ambos possuam interesses comuns. Nesse sentido, a filiação a uma narrativa de “abasileiramento” não seria compatível.

Milliet, aparentemente, não se interessava em exaltar o caráter nacional das realizações, como podemos perceber nesse comentário incisivo feito em 1946 sobre a Semana de Arte Moderna de 1922:

Esse mesmo mérito é que terão os artistas de 22: reajustar a técnica nacional à técnica universal. A semana não comportava grandes originalidades. Não se abasileirara a pintura ainda, e muito menos a escultura, mas ia despojar-se por certo de uns tantos

preconceitos e modelos perniciosos. O clima de liberdade que se criaria com o movimento modernista teria como resultado principal possibilitar a expressão de uma sensibilidade própria nacional. Mais nada (MILLIET, 1982, v.6, p. 122).

O foco do comentário funciona em um sentido diferente do discurso modernista: a técnica nacional se adaptando à universal ao invés de uma arte nacional mais independente e criativa, realizada através do movimento “antropofágico”. O comentário, feito mais de 20 anos depois do acontecimento, vê o evento de 1922 como pouco original em termos de artes visuais, servindo principalmente para geral uma abertura de possibilidades expressivas na arte nacional.

Alguns elementos periféricos também podem ajudar a montar um quadro que aponta para o distanciamento de Milliet. A apresentação de um poema em francês na semana de 1922 já constitui um ponto nesse sentido, destoando do viés do movimento. Talvez a forma como era chamado constitua outro indicador: segundo aponta Carlos Guilherme Mota (MOTA, 1996, p.11) o apelido de Milliet era “o Suíço”⁷. Podemos ver outro sinal no comentário Fernando Góes na *Plataforma da Nova Geração* (1945), ao criticar o distanciamento entre intelectuais e público:

Limitam-se a contar o lado miserável da vida das massas – lado que penso ser o único – para os frequentadores do Automóvel Clube ou do Jóquei se rirem durante o coquetel das cinco. Escrevo das cinco porque penso que coquetel elegante é a essa hora; se não for você corrija, *peça ao Sérgio Milliet que dê a hora certa, ele esteve em Paris, deve saber isso a rigor* (GÓES, 1945, p. 182, grifo nosso).

Concordamos com Regina Campos (1996, p. 235) quando ressalta o caráter irônico da declaração. O texto também acaba por relacionar Milliet a uma condição esnobe ou elitista, distanciada do público em geral.

Temos também um sintomático comentário de Mário de Andrade sobre o empolgado grupo da semana de 1922: "Tudo gênios, tudo obras-primas geniais... Apenas Sergio Milliet punha um certo malestar no incêndio, com a sua serenidade equilibrada..." (ANDRADE, 1942, p. 32). A citação aponta simultaneamente para a diferença entre Milliet e seus pares e para tendência do intelectual ao equilíbrio crítico – menos “apaixonado” “em relação aos acontecimentos da época.

Há também uma outra passagem de Mário de Andrade que pode ser considerada sintomática e merece nossa consideração. Na troca de correspondências entre ele e Milliet, o

⁷ O comentário de Mota, na apresentação do livro de Regina Campos, é de tom prosaico, ao comentar a influência de autores franceses em Milliet.

primeiro caracteriza o segundo como um “reserva de primeiro time”, quando ressalta que ele tem uma “incapacidade pra criar a coisa marcante”.

Rio, 3-XI-38

Olha Sergio, não sei se já falei, quando foi do seu outro romance que você me deu pra opinar, antes da publicação, não sei se já lhe falei com tôda a asperidade de amigo, o que penso da literatura de você. E sempre me fica um remorso de não ser inteiramente amigo, como gosto. Aqui vai a opinião com um máximo de brutalidade, que o comentário em seguida, igualmente sincero, adornará de maior perfeição.

Você é exatamente o tipo do que, em esporte, a gente chama de reserva do primeiro time. Um tempo andei pensando que você era elemento do segundo time, ótimo, mas no segundo time, porém depois pensei melhor, com mais frieza de exatidão, mesmo porque sentia vagamente que pensar você segundo time era injusta. E era mesmo, sem que nesta minha mudança, ou melhor, concerto de opinião, entre a mínima parcela do afeto de amizade que é muito grande, nem a enorme admiração que tenho pelos seus dotes de trabalho, de poder de organizar e dirigir as coisas. Não, você positivamente não é segundo time, está no primeiro. Mas como reserva.

Quero dizer: Há em você uma estranha incapacidade pra criar a coisa marcante, a coisa que, mesmo quando não abre caminho, faz prosélitos. Isto não quer dizer que você seja, um originalíssimo, um inaferrável, enfim uma espécie de “fauve” solitário. Não, você não é nada disso e está bem dentro da nossa corrente geral de literatura.

[...]O reserva é o jogador excelente e que em qualquer circunstância, com chuva ou sol nos olhos, campo pesado ou juiz gatuno, joga sempre muito bem; não ha como êle pra substituir na certa os potros demasiados sensíveis. E por isso irregulares (DUARTE, 1971, p.306-307).

Como já comentado, Milliet e Andrade tinham uma relação próxima, eram amigos com muitos temas em comum – já foi dito que Milliet seria o “herdeiro de Mário de Andrade” (SILVA, 2019 p. 70) - mas isso não impedia debates calorosos entre os escritores. Podemos perceber que há um grau de cuidado no início do texto, quando Andrade fala em “remorso de não ser inteiramente amigo”, e ao final da citação quando declara que o reserva é um “jogador excelente”. Ainda assim trata-se de uma declaração forte. Andrade chegou a apresentar uma reparação em outra correspondência:

Rio, 14-XII-38

Sergio,

é com assanhamento de namorado que lhe escrevo. Acabo de receber sua carta agorinha mesmo, e fiquei satisfeito por ver que você soube compreender, perdoar e levar a bom termo do sorriso final da carta, a minha infelicíssima expressão de “reserva” que lhe atirei sem a menor delicadeza intelectual. E principalmente sem verdade. Mande a carta, uma coisa principiou roncando dentro de mim e de-noitinha, quando dou meu passeio costumeiro depois do jantar, sózinho, pela práia, reparei que tinha falado uma besteira. Fiquei completamente desgraçado. Naquela segurança muito positiva de que você não era segundo time, quis especificar de que forma você era primeiro time, e abusando da comparação achei uma terminologia desgraçada que inda piorou mais a coisa, porque a tornou degradante (SILVA, 2019).

Milliet repete a expressão usada no texto de introdução ao segundo volume do *Diário Crítico*, relativo ao ano de 1944, em tom pessoal:

Não tenho ambições políticas ou sociais. Gosto do elogio quando parte dos que eu admiro, e a crítica deles me magoa. Quanto aos indiferentes, podem falar à vontade. Literariamente aspiro apenas a um posto de *reserva de primeiro time*. Não por modéstia mas porque os azes são demais (MILLIET, 1982, v. 2, p. 8, grifo nosso).

A passagem da correspondência entre os dois críticos – em especial a expressão “reserva de primeiro time” foi percebida e trabalhada por outros acadêmicos em pesquisa sobre Milliet, como Regina Campos (1996) e Renata Ruffino da Silva, que escreveu a tese *Um “reserva do primeiro time”: Sérgio Milliet e o modernismo, entre o Brasil e a Europa* (SILVA, 2017). A passagem, ainda que tenha ocorrido em correspondência pessoal e sido posteriormente reparada por Andrade, aparece como uma referência em relação ao papel de Milliet no grupo modernista.

A dissonância da posição do intelectual em relação a figuras e grupos importantes no campo artístico pode ser encontrada e constatada em alguns momentos. Um exemplo claro é a discussão realizada por Milliet, já em pleno exercício como crítico de arte, envolvendo Almeida Júnior - um dos maiores nomes da pintura nacional no século XIX - e a luz na pintura brasileira. O crítico escreveu sobre o tema em alguns artigos. Em um texto de 20 de setembro de 1942, comenta uma declaração de Luiz Martins que declara que Almeida Júnior sentiu “a influência da terra” em sua pintura e foi o primeiro a fazê-lo:

A terra, principalmente a nossa terra tropical teria dado a Almeida Júnior não apenas o assunto brasileiro, nem mesmo apenas, a mais, essa luminosidade que eu considero francesa e Luiz Martins julga brasileira, mas ainda uma expressão de luta e de tragicidade, de esforço e de misérias, de fertilidade e de ódio ao homem, de traição e de aconchêgo que caracterizam quase todo o continente americano pelo menos desde o México até o Prata. Na terra é que Almeida Júnior não tinha a menor raiz, e, de seu país, só compreendeu e sentiu o que tocou de perto o seu individualismo. Nada mais falso, literário, “meu ufanista” e piegas do que os violeiros e os caipiras do nosso pintor. Nada mais penetrante do que suas figuras sem rótulos (MILLIET, 1982, v.1, p. 66).

O comentário incisivo não só acusa de pieguismo as cenas regionalistas pintadas por Almeida Júnior (no mesmo texto diz de considera, porém, seus retratos “admiráveis”) como rebate a ideia de uma luminosidade especificamente brasileira na pintura. Millet interpreta a luz de Almeida Júnior como francesa, relacionando-a aos estudos do pintor com Cabanel, em Paris. O crítico volta ao tema em 20 de maio de 1944:

Só depois que nossos pintores se puseram a fazer estágios na Academia Julien ou no Atelier de Cabanel é que a luminosidade apareceu. Não caiu de nosso céu, não; saiu das farmácias de Paris, de cambulhada com outras receitas terríveis. Nem todo o talento de Almeida Junior o impediu de cair nelas amiude. E toda a força do desenhista Pedro Américo não evitou que ele se despessoalizasse ao contacto dos “professores”. Para o estudo de nossa atmosfera pictórica e até de nosso pitoresco, mais contribuem esses artistas secundários do século passado que a “soidisant” pintura nacionalista tão preocupada com embelezar os carrascais e dourar de sol amavel as cenas de roça. Isso

não quer dizer que eu seja contra Almeida Junior e outros (MILLIET, 1982, v.2, p. 157).

Nesse texto, Milliet, entusiasta do aspecto inovador da arte moderna, critica a influência das “receitas” acadêmicas e volta a afirmar que a luminosidade creditada à atmosfera brasileira vem da formação francesa. Também em 1944, no livro *Pintura Quase Sempre*, Milliet volta ao tema incisivamente:

Essa questão da luz brasileira vem sendo colocada num plano nacionalista totalmente antiplástico. Aliás a solução dada não passa de uma fórmula tão falsa quanto seria a da afirmação intransigente de uma pintura brasileira caracterizável pelo mestiço. Um pintor não é menos brasileiro porque pinta uma natureza morta do que se pintasse uma noite de S. João (MILLIET, 1944, p. 72).

Podemos também encontrar um comentário sobre o assunto em 08 de fevereiro de 1955, em tom mais comedido:

A explicação geográfica da arte, tal qual a sociológica, requer uma coleta rigorosa dos dados e uma análise avisada das situações. E, em se procedendo dessa maneira, por certo não se observará uma relação de causa e efeito entre a luz do lugar de residência do pintor e a luminosidade de sua pintura. De vez em quando essa questão da luz, tal qual a do nacionalismo pictórico, volta à baila. Como pretexto a devaneios literários ambas são fecundas, como explicações estéticas ou sociológicas não nos enriquecem. A arte é expressão de emoções e estas não surgem da luz, embora a luz possa ocasionalmente provocá-las (MILLIET, 1959, v.10, p. 19).

Nesse comentário Milliet procura expor o problema de forma mais geral e teórica, enquanto nas citações anteriores sobre o tema, o tom é mais agressivo - Milliet usa expressões como “receitas terríveis” e cita nominalmente os criticados. Podemos ver que no conjunto das citações permanece a ideia principal de que a expressão de luminosidade na pintura vem mais do trabalho do artista do que da influência de seu ambiente geográfico. Os comentários de Milliet contradizem todo um grupo de críticos que celebra a obra de Almeida Júnior e seu uso da luz brasileira, a começar por Gonzaga Duque.

É importante, aqui, ressaltar a importância de Gonzaga Duque, autor do livro *A Arte Brasileira* em 1888, considerado o primeiro crítico de arte brasileiro (FARIA, 2002, p. 11) e grande intérprete da arte nacional no século XIX. Segundo Tadeu Chiarelli, “Gonzaga-Duque iria se transformar no primeiro crítico brasileiro a formular uma visão menos provinciana sobre a arte produzida no país, e sobre os programas que ela deveria seguir para alcançar sua autonomia” (CHIARELLI, 1995, p. 31). O crítico produziu um trabalho revolucionário para sua época. Entre outros textos, escreveu um importante artigo sobre Almeida Junior e Rodolfo

Amoedo, no qual escreve que Júnior é “Forte, obscuro por índole, devotado ao estudo como é devotado ao canto de terra, na província de São Paulo, onde viu pela primeira vez a luz” (DUQUE ESTRADA, 1995, p. 180-187).

A partir das informações levantadas nesse texto, podemos perceber que Milliet, com preocupação mais voltada a questões formais e expressivas, apresenta um pensamento que difere da proposta de figuras importantes na crítica de arte cuja posição era bastante significativa. Em diversas questões o crítico mostra um posicionamento pouco comum, o que o coloca fora dos principais grupos envolvidos em embates sobre questões artísticas de sua época. No contexto artístico brasileiro do período, no qual os debates, quando ocorrem, tendem para conflitos entre grupos opostos, temos condições difíceis para um pensador mais independente.

De uma forma geral, em situações polarizadas é frequente que um analista dissonante - mais equilibrado ou que apresente outras possibilidades interpretativas - encontre dificuldades em sua posição. As tendências mais comuns são que seja afastado do protagonismo do debate - como podemos perceber na historiografia sobre Milliet - ou receba ataques, já que se posiciona de forma vulnerável a investidas de ambos os extremos do espectro.

Considerando que na arte moderna brasileira os debates foram bastante acalorados, o pensamento de Milliet tinha a tendência de ficar no “fogo cruzado” entre os debates mais extremados da época. Esse posicionamento também pode ter aumentado o nível de incompreensão de leitores, já que a princípio se espera que os argumentos de um crítico que se pronuncia estejam alinhados com um ou outro grupo, por hábito. Essa condição pode ser percebida, por exemplo, quando foi acusado de “nacionalismo” pelos concretistas e de apoiador do abstracionismo pelos artistas nacionalistas (GONÇALVES, 2005, p. 83). Outro fator a se considerar aqui é que, de fato, a produção crítica de Milliet “tem a coragem de *flutuar*” (CANDIDO, 1982, p. XXII), apresentando variações de ponto de vista⁸ – o que pode ter aumentado a chance de confusões em relação à interpretação das críticas.

⁸ A caracterização de Candido à crítica de Milliet aparece relativa ao *Diário Crítico*, pela possibilidade de acompanhamento das variações de posicionamento do intelectual na extensão do tempo. As ideias de “flutuação” ou de “ondulação” – termo também utilizado, no mesmo sentido - é bastante adequada à produção do crítico e, portanto, a mesma noção será utilizada em outros momentos deste trabalho no mesmo sentido do apresentado aqui.

5 O PENSAMENTO DE MILLIET

Para melhor compreendermos a abordagem de Milliet em relação a seus objetos de crítica, podemos recorrer a alguns conceitos frequentes em seu pensamento, considerando diálogos importantes com outros intelectuais. Não temos aqui a intenção de esgotar o tema, já que há muitos atravessamentos a considerar para uma análise extensa sobre as ideias do crítico. Como sabemos, Milliet tinha um alto grau de erudição e não só leu como comentou uma diversidade de pensadores e conceitos. Nesse texto procuraremos traçar um quadro geral, considerando a importância de alguns pontos no pensamento do intelectual em sua formulação crítica. Para tanto, abordaremos alguns conceitos como “ceticismo”, “simpatia”, “curiosidade” e “honestidade”.

O ceticismo é, provavelmente, a caracterização mais aplicada em relação ao pensamento crítico de Milliet. No *Diário Crítico*, ele próprio comenta a postura cética da seguinte forma, em 30 de janeiro de 1942:

Duvidar não quer dizer incapacidade de amar. Antes o contrário; não raro quanto maior o amor maior a dúvida. O ceticismo é apenas a desconfiança diante das aparências, a hostilidade às explicações fáceis e simplistas, o sentido permanente da relatividade das verdades humanas; é quase um método de trabalho, mais do que uma filosofia (MILLIET, 1982, v. 1, p. 33).

No livro *Fora de Forma*, também de 1942, o texto inicial, intitulado *Prefácio em tom de Polêmica*, também traz comentários de Milliet sobre seu ceticismo. Nele, podemos ver uma intenção de defesa em relação aos críticos de seu método:

Uma primeira objeção (e sem dúvida a mais séria) que me fazem é a do meu “ceticismo”. Censuram-me a desconfiança que manifesto a meu respeito contra o totalitarismo filosófico, sociológico ou artístico. Desejariam-me, os meus amigos, entusiasta das novas doutrinas, dogmático talvez, apaixonado sempre. E aduzem a seus comentários os batidos argumentos de que só a fé remove as montanhas, de que a dúvida é destruidora etc. Há em tudo isso muita demagogia e muita ingenuidade. Acreditar cegamente em qualquer explicação unilateral do mundo, seja nas artes, seja na psicologia ou na sociologia, seja nos demais campos do saber é talvez cómodo, mas infantil senão desonesto. A simples crença é tão insuficiente que os mais acatados intérpretes dessas diversas “religiões” são os primeiros a procurar um assento “razoável” para suas elocubrações (MILLIET, 1942, p.5).

O ceticismo, na filosofia tradicional, “foi fundado por Pirro por volta do ano 300, nos distantes séculos IV e III a. C.” (VERDAN, 1998, p.8). Trata-se de uma doutrina, já que não se baseia em teses sobre eventos, mas em uma forma de conduta – como Milliet comenta acima.

A característica principal do cético é manter uma atitude crítica diante da pretensão dogmática de ter descoberto a verdade. Desconfiar das afirmações precipitadas desses filósofos e questionar suas teses são a sua marca registrada. [...] uma investigação madura costuma mostrar-lhes que a qualquer tese filosófica se pode opor uma outra tese filosófica, de igual força persuasiva e contrária à primeira, de modo que não haveria como aceitar nenhuma das duas. Essa incapacidade de julgar se uma tese filosófica é verdadeira ou falsa é a suspensão do juízo (SMITH, 2004, p. 7).

O conceito de ceticismo sofreu alterações e interpretações, tendo diferentes correntes – incluindo algumas de maior ou menor radicalidade - durante a história. Uma referência importante é a distorção feita a partir do século XVIII quando as “noções de ceticismo e de incredulidade foram, às vezes, identificadas e até confundidas” (VERDAN, 1998, p.8). Portanto, a “incredulidade” não está relacionada diretamente à ideia original do ceticismo. O próprio Sérgio Milliet comenta o seguinte:

Bem sei que a filosofia moderna deu à palavra ceticismo um sentido de negação integral. Mas houve no caso uma deturpação do sentido anterior do vocábulo, que era tão apenas o de duvida; e da duvida à negação vai um passo enorme que não pretendo dar, cuja possibilidade de ocorrência, nada, em meus escritos, permite prever (MILLIET, 1942, p. 7).

Assim, podemos considerar como bases importantes a investigação racional não dogmática, a busca da verdade (SMITH, 2004, p. 7) e a “suspensão do juízo” considerando que “o conhecimento empírico pode ter apenas um caráter relativo” (VERDAN, 1998, p. 39). A postura, ainda que afastada da ideia de descrença absoluta, abre espaço para uma crítica frequente: a do relativismo.

Regina Salgado Campos também considera que Milliet está ligado ao ceticismo. A pesquisadora realizou um rigoroso estudo sobre as influências de pensadores no pensamento de Milliet na publicação *Ceticismo e Responsabilidade – Gide e Montaigne na obra crítica de Sérgio Milliet* (1996). Ainda que com foco em André Gide (1869-1951) e Michel Eyquem de Montaigne (1533-1592) - os autores mais citados no *Diário Crítico* - Campos discute a relação de Milliet também com o pensamento de alguns outros intelectuais e levanta pontos determinantes em sua conduta crítica. O texto parte do ponto de vista da literatura, mas se aplica à crítica de Milliet de forma geral, já que tratamos aqui de posições do autor em relação ao seu procedimento crítico e postura intelectual. Nessa pesquisa, Campos nos diz que Milliet é “Um crítico cético à Montaigne” (CAMPOS, 1996, p. 231) – frase que intitula um capítulo da publicação. Tomaremos a análise de Campos para considerar alguns pontos de discussão.

Milliet conhece a obra de Montaigne desde a juventude, quando estudou em Genebra (CAMPOS, 1996, p. 185), mas, segundo a pesquisadora, a influência do pensador francês teria

ganho maior proeminência em Milliet durante os anos 40. Além de apresentar Montaigne a seu público leitor, Milliet teria construído uma associação de si mesmo com o pensador:

Evidentemente Milliet conhece a obra de Montaigne, Milliet é o tradutor de Montaigne, mas trata-se agora da construção da imagem de Milliet escritor, do procedimento empregado para que essa imagem seja clara e suscite a adesão do leitor. Um recurso precioso é a associação com Montaigne. É verdade que o autor francês está sendo praticamente apresentado ao leitor de jornal brasileiro por Milliet, mas simultaneamente Milliet está construindo sua imagem de autor por meio da comparação implícita: eu sou como Montaigne (CAMPOS, 1996, p. 215).

Nesse sentido, Milliet passaria a apoiar-se na ideia de “literatura desinteressada” – construída a partir da prática de Montaigne durante as guerras religiosas – para “responder a uma objeção implícita do leitor que, na época, está sensível à problemática do engajamento do escritor” (CAMPOS, 1996, p. 227). Essa prática consiste em “uma tentativa de expressão bem marcada por seu gosto pessoal, sem que isto venha a significar uma ‘verdade’ para a posteridade” (CAMPOS, 1996, p. 193). É uma forma de aproximação que se opõe à “literatura engajada”. Estamos, neste caso, nos domínios da “suspensão do juízo” característica do ceticismo. Vejamos um comentário de Milliet em 18 de julho de 1945. Nesse texto, Milliet está criticando os cronistas daquele momento, dizendo que, “na falta de assunto, ou de talento, resolvem o problema muito respeitável do cotidiano investindo contra os que tentam com honestidade compreender e explicar o momento atual” (MILLIET, 1982, v. 3, p. 110). Dentro desse contexto e aparentemente em postura defensiva, declara:

Nunca pretendi julgar ninguém. Não é do meu feitio apontar erros e mostrar caminhos que imagine certos. As obras alheias podem ser para mim um prazer e um pretexto, um ponto de partida para devaneios que constituem em última instância o meu modo próprio de expressão. Não quero que assumam o caráter de críticas, pelo simples fato de se imprimirem em rodapé de um dos maiores jornais de nossa terra. Quero, isso sim, que conservem o tom com que foram escritos, o tom de conversa desprezenciosa. [...] porque não tenho ambições excessivas, prefiro dizer minhas impressões, minhas emoções e minhas idéias sob a forma da anotação de leitura, do diário crítico, do pequenino ensaio por vezes. Não visio em absoluto “legislar” sobre matéria artística nem pretendo “ficar” como historiador literário (MILLIET, 1982, v. 3, p. 111).

Portanto, temos como posicionamento a intenção de oferecer possibilidades interpretativas sobre os assuntos tratados. Considerando Milliet em sua função como crítico podemos perceber que a citação acima pode trazer dificuldades, já que em algum grau temos uma instância de “juízo” no posicionamento de um crítico. O próprio contexto do material do crítico já leva, por si só, a ideia de juízo via avaliação. Acreditamos que essa citação aponta para a “suspensão de juízo” como uma intenção de postura de Millet, ou seja, o resultado buscado. Isso não implica que necessariamente esse objetivo seja atingido integralmente ou que

seja lido dessa forma por seu público. Além disso, devemos considerar o caráter cotidiano, prático, mais momentâneo ou “flutuante” da crítica de Milliet. Assim, a postura e os resultados tendem à variação.

O próprio Milliet chega a relativizar o valor da postura de Montaigne. Em 13 de novembro de 1955, comentando a tarefa de traduzir Montaigne, escreve:

Acostumamo-nos a valorizar certas atitudes morais e intelectuais que Montaigne evita assumir. Por isso, sempre que tenta explicar sua posição política ou religiosa, torna-se confuso e mesmo incoerente. É e não é, aprova e não aprova. Busca um equilíbrio impossível entre os grupos que se digladiam, muito preocupado com não se comprometer, com não se arriscar demasiado (MILLIET, 1959, v. 10, p. 93).

Assim, podemos perceber que há uma preocupação com a questão do equilíbrio entre engajamento e distância intelectual. Os textos de Milliet sobre a obra de Almeida Júnior, ao abordar a questão da luz especificamente brasileira na pintura, apresentados anteriormente, também nos servem aqui como referência. Mostram claramente uma tomada de posição comprovando que o crítico não se abstém de posições fortes. Milliet participa de debates e usa seus argumentos com veemência. Nesse sentido, parece estar dentro do campo do ceticismo filosófico no sentido da “busca da verdade” e da desconfiança, evitando se filiar ao discurso apaixonado de alguns argumentos. Ao mesmo tempo, note-se que no citado artigo de 20 de maio de 1944 inclui no texto que não é “contra Almeida Júnior e outros”, procurando relativizar sua posição – o que aponta para uma busca de equilíbrio em suas posições intelectuais. Além disso, o texto de 1955 mostra um tom mais sereno, apontando para um possível desenvolvimento no sentido da redução do tom mais agressivo na escrita com o passar dos anos.

Outros conceitos levantados pelos estudos de Campos nos interessam na relação de Milliet com Montaigne e outros pensadores. Um deles é a “simpatia”, que aparece por vezes como “simpatia humana” no *Diário Crítico*. Regina Campos a descreve da seguinte forma:

Podemos entendê-la como compreensão, ausência de preconceito, tolerância pela opinião alheia. É uma posição que Milliet vai adotar como crítico. Na medida em que não quer emitir julgamentos, em que recusa se posicionar a favor ou contra determinada obra ou autor, pode expressar sua posição pessoal e, a partir daí, pode estar aberto ao conhecimento da opinião dos outros e acolhê-la como bem-vinda (CAMPOS, 1996, p. 199).

Para uma análise a partir do próprio Milliet, podemos tomar como referência um comentário de sobre Cervantes, feito em 10 de outubro de 1947:

É evidente que Cervantes conheceu a obra de Montaigne, pois do espírito dela se emprenham as palavras de Quixote nos seus momentos mais lúcidos. Como Montaigne, êle venera as grandes virtudes mas não descrê da plebe e despreza o burguês. Não tem o cepticismo do francês, mas eu não acredito muito nesse cepticismo, a menos que se dê ao vocábulo um conteúdo diferente do habitual. O que há em Montaigne é uma grande capacidade de simpatia, inclusive por tudo aquilo que lhe é contrário, qualidade igualmente observável em Cervantes, na ternura com que trata seu herói, de dupla personalidade (MILLIET, 1982, v. 5, p. 211).

Milliet ressalta a ideia de “simpatia” – apresentada como uma postura empática, solidária – como característica de Montaigne, procurando substituí-la ao cepticismo, já que não acredita muito no cepticismo do pensador à não ser que se dê um “conteúdo diferente do habitual” à palavra. Possivelmente o conteúdo habitual está ligado à noção de incredulidade à qual o termo passou a ser associado, como vimos anteriormente. De qualquer forma, as declarações de Milliet sobre o cepticismo variam, como apontou Candido que, ao exemplificar as variações no pensamento do autor no Diário Crítico, escreveu: “nós o encontramos, num volume, fazendo a apologia do cepticismo e verberando os fanatismos; noutro, mostrando os perigos da dúvida e manifestando quase inveja pelos que têm uma crença imperiosa” (CANDIDO, 1982, XX).

Retomando o que mais nos interessa na citação - o ponto de vista de Milliet sobre a “simpatia” - percebemos que essa disposição empática permite uma análise de obras consideradas a partir de seu próprio contexto, considerando inclusive o artista e sua produção. Essa postura pode ser ligada diretamente a uma declaração de Antônio Candido sobre a crença por parte de Milliet de que a crítica deve ser feita a partir da obra analisada.

Segundo ele, a crítica deve se adequar ao objeto, isto é, à obra analisada. Será errado criticar um impressionista do ângulo naturalista, porque o autor não quis realizar a sua obra conforme as normas deste. Se o crítico as impõe à obra estudada, estará obedecendo, não à natureza do produto que o artista ou escritor teve em mira, mas ao que uma corrente de gosto reputa necessário para configurar adequadamente a obra (CANDIDO, 2005, p. 29).

No mesmo sentido, o próprio Milliet declara, em um artigo do dia sete de novembro de 1956, que o trabalho do crítico de arte passa pela consideração das intenções do artista e pelo cuidado de não se comparar produções de natureza diferente:

A crítica do entendido procura sempre considerar a produção do artista de acôrdo com suas intenções e busca não comparar obras heterogêneas, opondo, por exemplo, o quadro de um expressionista ao de um primitivista, ou censurando ao realista não ter seguido padrões abstratos. Pois assim como não se deve dizer que a maçã é melhor do que o abacaxi, por serem frutas diferentes, não há como julgar mais talentoso o artista que pinta naturezas mortas impressionistas, do que o que prefere distribuir formas e valores cromáticos dentro de determinado espaço (MILLIET, 1959, v. 10, p. 234).

A leitura de críticas de Milliet relativas a produções de artistas confirma essa postura. Ainda que eventualmente existam comentários ou ressalvas a certos movimentos ou vertentes artísticas – principalmente ao discutir temas mais teóricos ou gerais da esfera da arte - quando o artigo se direciona a um artista específico ou uma visita a alguma exposição, a análise típica do crítico parte da produção realizada.

Temos também o conceito de “curiosidade”, que funciona no sentido de disposição ou interesse pelo que não é conhecido. Em seus escritos, Milliet liga a ideia de curiosidade à Montaigne frequentemente, inclusive comparando a postura curiosa de outros autores à do filósofo francês. Trata-se de uma relação com a abertura para novos conhecimentos, incluindo opiniões diferentes sobre variados assuntos. Portanto, a “curiosidade” está ligada diretamente à noção de “simpatia” supracitada. Podemos considerar também uma atitude de pesquisa generalizada ou busca pelo conhecimento amplo.

Nessa idéia de curiosidade está implícita uma outra que é a restrição feita por Montaigne, assim como por Milliet, à especialização. Esta vem associada à idéia de pedantismo, de cultura acumulada que não serve para melhor compreender o mundo ao redor” (CAMPOS, 1996, p. 197).

Podemos relacionar a ideia de curiosidade, portanto, à erudição. A própria trajetória de Milliet e seus feitos - considerando que é um estudioso devotado, ligado a uma variedade de atividades e com trânsito entre diferentes áreas como a literatura, pintura e sociologia - também apontam nessa direção.

André Gide também é relacionado às posturas de curiosidade e de ceticismo. Devemos considerar aqui que Gide foi, como Milliet, leitor e tradutor de Montaigne. Assim, há um alto grau de confluência no pensamento dos três autores citados. Campos os relaciona ao “ceticismo visto como disponibilidade, como abertura para o novo, como curiosidade pelo novo” (CAMPOS, 1996, p. 321).

Talvez pela contemporaneidade à Milliet, Gide é mais citado no *Diário Crítico* do que Montaigne – 359 ocorrências do primeiro e 142 do segundo (CAMPOS, 1996, p. 16). No presente texto, ainda assim, optamos por nos apoiar no pensamento de Montaigne por ser um autor cronologicamente anterior e, portanto, predecessor de Gide no desenvolvimento dos conceitos. Milliet, Gide e Montaigne possuem diversos pontos em comum.

Segundo Camarani (1994) “as obras de Montaigne, Gide e Milliet denotam o respeito, a responsabilidade e a honestidade de seus autores para com sua época e seus leitores,

transmitindo conhecimento e cultura e cumprindo, cada um, a função do intelectual”. A autora conecta os pensadores a partir da análise de obras que possuem características de “diário íntimo” – *Ensaio* de Montaigne, o *Journal* de Gide e o *Diário Crítico* de Milliet. A noção de honestidade, ligada a ideias como franqueza, honradez e ética, ocupa papel importante nas preocupações dos três autores, que se apoiam em uma postura sincera ao comentar sobre si mesmos e suas vivências.

Para Campos (1996), há uma conexão entre Gide e Milliet em relação à ideia de honestidade e em sua oposição: a “trapaça” – que aparece como uma preocupação de ambos ao criticarem seus contextos de vida. Ainda que aplicada em uma situação de contestação à Gide⁹, a seguinte citação de Milliet em 27 de abril de 1949 exemplifica bem o argumento: “Certa frase de Gide gravou-se em mim de uma feita e fundamenta: ‘não há prazer em jogar num mundo em que todos fazem trapaça’” (MILLIET, 1982, v. 7, p. 271). Anteriormente, em 5 de agosto de 1944, temos outro comentário sobre Gide que também é bastante claro sobre honestidade e trapaça.

Pois Gide é, antes de mais nada, um honesto. Odeia a mentira, tem horror à trapaça ao compromisso, ao conluio. Mentira moral e mentira artística, ambas lhe repugnam até ao asco. Prefere perder um amigo, uma posição, o sossego, a renunciar à verdade integral. À sua verdade pelo menos (MILLIET 1982, v. 2, p. 218).

A aplicação da ideia de honestidade em relação a si mesmo pode ser vista no texto *À Título de Prefácio*, no segundo volume do *Diário Crítico*. Ao comentar sobre si, Milliet diz: “Nada brilhante, somente a minha honestidade crítica me trouxe respeito e acatamento” (MILLIET, 1982, v. 2, p. 8). Em 24 de novembro de 1943, ao escrever sobre Inacio Silone, temos também um trecho que relaciona a honestidade à postura intelectual, reforçando seu valor, enquanto comenta as dificuldades de seu tempo:

Ao homem de hoje só cabe, infelizmente, escolher o tipo de escravidão. Se as massas podem iludir-se, o intelectual quase nunca o pode. De onde o incremento dia a dia maior do mercenarismo, pois dia a dia mais se faz difícil permanecer fiel a uma verdade interior gratuita, a uma honestidade sem compensações. Ao intelectual moderno já não cabe um papel de diretor de consciência, mas sim um papel de técnico (MILLIET, 1982, v. 1, p. 272-273).

⁹ Milliet se mostra mais positivo à Gide nos primeiros anos do *Diário Crítico*, passando a apresentar maiores discordâncias com o passar dos anos.

A honestidade aparece em Milliet não só como parâmetro de postura própria, mas como parâmetro a objetos de crítica. No artigo *Um Livro Original*, assinado com as iniciais S.M. no jornal *O Estado de São Paulo*, ao elogiar trabalhos de Carlos Prado, Milliet declara:

Libertado da obrigação de criticar, avesso à polêmica das escolas, só me abalanco agora ao comentário quando me deparo com qualidades que me agradam particularmente - honestidade de propósito e personalidade. Só me interessa pela obra quando percebo em seu autor a vontade de passar por essa porta estreita que conduz à realização quando vejo que escreve, desenha, pinta, esculpe ou compõe, por necessidade interior, sem concessões (MILLIET, 1958).

O texto é posterior ao *Diário Crítico* – que abrange até o ano de 1956 – assim, o estado “livre de criticar” provavelmente tem sentido mais prático do que em citação anterior - que vai no sentido da “suspensão de juízo” (MILLIET, 1982, v. 3, p.111) comentada em 18 de julho de 1945. Aqui Milliet parece se referir a não precisar produzir críticas. A liberdade da “obrigação de criticar” também pode ser lida no sentido da valorização do ofício do crítico, considerando que Milliet se refere a selecionar a produção artística a ser criticada. Dessa forma, a produção crítica não é vista como um recurso a ser utilizado de forma inadvertida, mas direcionada a obras que suscitam a análise.

Porém, o que nos interessa na citação nesse ponto da discussão é apontar a importância dada à “honestidade de propósito” como parâmetro para a escolha. A honestidade aparece frequentemente nas críticas de Milliet como valor, sendo mais frequentes na crítica literária¹⁰ mas também sendo aplicada a casos na pintura.

Em Gide encontramos uma outra referência importante para nosso estudo: a questão da relação com o público. A preocupação com a afinidade entre público e obra é um tópico que ocupa significativamente a crítica de Milliet. O tema será abordado em texto específico, portanto, aqui nos basta a referência de que esse é um importante ponto de contato entre os dois pensadores.

A respeito da influência intelectual sobre Milliet, de um ponto de vista mais geral, Gonçalves tece o seguinte resumo:

Montaigne, Gide, Péguy, Alain são os principais autores citados, lidos e relidos, ou, como afirma, "os ídolos de sua formação".

Entre outros fatores, pode-se dizer que admira em Montaigne o ceticismo e a antecipação que este pensador faz das intenções das ciências sociais. Em Gide, a absorção da noção de verdade relativa. Em Péguy, a busca honesta e sincera da definição de uma moral. Em Alain, o gosto pela reflexão a partir do cotidiano, o tom

¹⁰ Vale lembrar que a diferença quantitativa deve ser relativizada dada a diferença entre volumes de críticas literárias e sobre artes plásticas. A literatura é o tema dominante no *Diário Crítico*.

de sinceridade diante dos fatos, a dignidade diante da vida, a coragem na discussão dos problemas, a terminante recusa em abdicar da "razão e do humano", atitudes que, aliás, encontra também nos outros autores (GONÇALVES, 2005, p. 132).

Gonçalves também cita Mannheim como um pensador influente. A autora o considera um intelectual de apoio para “desacreditar toda e qualquer consideração definitiva” e completa comentando sobre Milliet:

Sua postura é por princípio cética, procurando evitar, com isso, uma maior incidência de erro na compreensão do fato artístico. A dúvida e a modéstia diante do fato a ser analisado são sempre dados positivos para Sérgio Milliet (GONÇALVES, 2005, p. 131).

Assim, em Mannheim temos mais uma confirmação dos princípios citados anteriormente, já que se direcionam para a dúvida como provedora de capacidade investigativa e para a busca de equilíbrio na postura intelectual. A declaração a seguir, relacionada a Mannheim, corrobora com essa ideia:

Ora, nós apreciamos o processo social pela perspectiva de nosso pensamento, donde a impossibilidade de uma compreensão integralmente objetiva. Mas se não podemos ser objetivos, podemos saber que não o somos e considerar as nossas falhas, ponderá-las no nosso trabalho de investigação. Esse o aspecto positivo das teorias de Mannheim (MILLIET, 1982, v. 5, p. 27).

Na extensa e dedicada trajetória intelectual de Milliet uma série de autores aparecem como influência importante e naturalmente a incidência de cada um varia de acordo com a época. Péguy – autor bastante engajado - por exemplo, aparece em todo o *Diário Crítico*, tendo o maior número de citações nominais – 31 vezes - no segundo volume e o menor no quarto volume, com duas citações. Já Julien Benda, autor de *A Traição dos Intelectuais*, de 1927 (BENDA, 2007) – livro que problematiza a questão do engajamento do intelectual – aparece com mais de dez citações nominais nos volumes cinco, seis e sete, mas é pouco ou não citado nos outros volumes¹¹.

Questões relativas à função do intelectual e seu grau de engajamento permeiam os comentários de Milliet em diversos momentos. Podemos perceber que é um debate que chama a atenção do autor. Gonçalves coloca a questão de forma objetiva, considerando as variações de posição e relacionando-as ao contexto:

¹¹ Aferição feita por simples contagem do número de vezes em que o nome do referido autor aparece em cada volume (descontadas as referências no índice).

Sérgio Milliet será diretamente tocado pela questão "engajamento/não-engajamento" e o papel do intelectual no seu tempo. Ver-se-á que na sua discussão crítica, desenvolvida a partir dos anos 30, move-se a reflexão entre um pólo e outro, conforme a gravidade do momento político-social. Por exemplo: durante a Segunda Guerra, Sérgio reitera a necessidade do intelectual manifestar-se e "sair de sua torre de marfim" (Diário Crítico), enquanto em outras ocasiões de menos tensão diz que o intelectual deve preservar sua lucidez artística (crítica à literatura regionalista do nordeste, especialmente à de Jorge Amado, no Diário Crítico) (GONÇALVES, 1992, p. 20-21).

Como já comentamos, não é nossa intenção aqui abordar todos os aspectos do pensamento de Milliet, já que é um assunto muito extenso e fora dos objetivos dessa pesquisa. Nos interessa expor que em seu desenvolvimento intelectual houve uma grande atenção em relação à sua postura como crítico. Esse cuidado passou pelo estudo e influência de diversos autores, alguns mais engajados e outros mais céticos. Essa preocupação, aparentemente inquietante, o colocou como um crítico de tendência cautelosa, em busca do melhor equilíbrio possível em uma discussão. Como vimos na citação sobre Mannheim acima, Milliet estava ciente da impossibilidade da "compreensão integralmente objetiva", ou seja, da absoluta imparcialidade. Mas foi capaz de perceber, também, que isso não impede o intelectual de perseguir o equilíbrio e a buscar a "verdade".

6 O DIÁRIO CRÍTICO

No presente capítulo discutiremos o *Diário Crítico*, levando em conta características da publicação e a escrita de Sérgio Milliet, apresentando propriedades estilísticas e características de argumentação observadas. Em seguida, no capítulo “A pesquisa no *Diário Crítico*” apresentaremos considerações sobre o processo de pesquisa realizado nesta tese e algumas informações sobre procedimentos adotados nesse sentido.

O primeiro volume do *Diário Crítico* foi publicado em 1944, o último em 1959, pela Livraria Martins Editora. A coleção foi reeditada nos anos de 1981 e 1982, pela editora Martins-Edusp. O *Diário Crítico* de Sérgio Milliet é composto de 10 volumes, comportando textos escritos entre 1940 e 1956, com a seguinte divisão cronológica:

O primeiro volume compreende material do período de 1940 a 1943, abarcando um período maior. O Volume II aborda o ano de 1944; o terceiro, 1945; o quarto volume apresenta textos do ano de 1946 e o Volume V mostra a produção de 1947 - seguindo nesse período o padrão de um volume por ano. Nos tomos subsequentes a divisão cronológica perde essa linearidade: o Volume VI aborda 1948 e a primeira metade de 1949; o sétimo volume, 1949 a partir do mês de julho e também o ano de 1950; o oitavo livro contempla 1951; o nono volume traz material dos anos de 1953 e 1954 e o décimo e último volume apresenta a produção de 1955 e 1956. Os artigos são divididos por data, sem apresentar periodicidade específica, ou seja, há intervalos variados entre as datas.

Acreditamos que a obra seja uma das realizações escritas mais importantes do intelectual enquanto crítico. Antônio Candido a descreve da seguinte forma, se referindo à Milliet:

O corpo central da sua obra crítica são os dez volumes do *Diário Crítico* (1940-1956). Lidos hoje, não importa mais neles a distinção entre o que foi publicado como artigo, crônica, peça de circunstância, ou o que não tinha sido publicado antes. As datas são as únicas divisões, a dimensão dos escritos varia de algumas linhas a muitas páginas, e por todos os volumes corre uma reflexão densa, que passa de um assunto a outro, vai da pintura à política, da poesia ao preconceito racial, da sociologia à confissão, da notação fugaz ao romance (CANDIDO, 2005, p. 19).

É grande a variedade de assuntos abordados na publicação. Naturalmente, os escritos se relacionam em grande parte às atividades às quais Milliet se dedicava. A pesquisadora Sílvia Quintanelha Macedo considera que os volumes apresentam “um painel amplo de interesses culturais” (MACEDO, 1991, p. 69). Temos a predominância da literatura como assunto, mas

um volume expressivo de artigos sobre artes plásticas, considerações sobre sociologia e atividades intelectuais em geral. Lisbeth Rebollo Gonçalves, no mesmo sentido, caracteriza o Diário Crítico e reforça sua importância para o pensamento de Milliet sobre artes plásticas da seguinte forma:

Os volumes do Diário Crítico contêm, mais predominantemente, reflexões e comentários sobre literatura, em especial sobre poesia. Embora com esta característica, constituem fonte de importância para situar problemas do pensamento crítico de Sérgio Milliet nas artes plásticas (GONÇALVES, 1992, p. 129).

Não conseguimos nos certificar de forma absolutamente segura sobre a origem do conteúdo completo do Diário Crítico. Encontramos um parêntese em um texto de Carlos Soulié do Amaral afirmando que "(todo o Diário Crítico foi escrito para O Estado de S. Paulo, onde colaborou de 1938 até o dia de sua morte, em 9.9.1966)" (AMARAL, 2005, p. 43). Porém, não encontramos respaldo para essa informação no restante de nossas pesquisas. Podemos ler acima que Candido considera a hipótese de textos vindos de outras fontes, inclusive material que não havia sido publicado antes, abrindo uma possibilidade que não coincide com a de Carlos Amaral. A maioria dos pesquisadores se contenta em dizer que se trata de uma coletânea de escritos. Sílvia Quintanelha Macedo, por exemplo, diz que o Diário Crítico reúne os “ensaios mais significativos” de Milliet (MACEDO, 1991, p. 69). O que fica claro é que a crítica de arte de Milliet está relacionada à sua produção no jornal O Estado de São Paulo, iniciada em 1938, e que ao menos parte desses escritos se encontram no Diário Crítico.

Em nossa própria pesquisa, encontramos uma série de artigos no O Estado de São Paulo, assinadas por Sérgio Milliet e reproduzidas no Diário Crítico, mas não foi possível confirmar se todos os artigos de Milliet na publicação estão no jornal ou se há artigos inéditos, pela ausência de fontes completas.

Além do próprio Diário Crítico, outros livros foram lançados pelo autor agregando textos produzidos anteriormente, inclusive em jornais. Não é incomum encontrarmos textos repetidos em mais de uma publicação. Gonçalves, ao analisar publicações sobre pintura, faz o seguinte levantamento:

O conjunto formado pelos livros *Pintores e Pintura* (1940), *Marginalidade da Pintura Moderna* (1942) e *Pintura Quase Sempre* (1944) [...] aparecem paralelamente aos três primeiros volumes do *Diário Crítico*, onde a discussão sobre pintura está igualmente contida, porém em crônicas ou comentários mais breves.

Pintores e Pintura, de 1940, reúne textos escritos desde 1938, alguns deles já publicados na coletânea anterior, lançada nesse mesmo ano de 1938, com o título de *Ensaio*. Por outro lado, textos presentes em *Pintores e Pintura* reaparecerão, por sua

vez, em *Pintura Quase Sempre*, assim como o ensaio *Marginalidade da Pintura Moderna*, publicação de 1942. *Pintura Quase Sempre* recupera, ainda, ensaios sobre arte publicados em *O Sal da Heresia*, em 1941, e em *Fora de Forma*, em 1942 (GONÇALVES, 1992, p. 110).

Essa característica também nos ajuda a confirmar que, ainda que seja notória a importância da mídia utilizada e do contexto para uma análise adequada de obras, não há grandes alterações em termos de estilo na forma de escrita de Milliet quando transitamos entre jornais, livros e outros - considerando uma comparação entre artigos, sem incluir a produção de poesias. Há eventuais características distintivas em termos de conteúdo e formato. O *Diário Crítico* e *De Ontem, De Hoje, de Sempre*, por exemplo, carregam a divisão por data, característica de diários, enquanto outras publicações trazem outros tipos de separação de seção. Os textos de jornais e afins possuem um caráter de atualidade maior, enquanto alguns livros - como o *Pintura Quase Sempre*, por exemplo - possuem foco no tema e, portanto, e a uma condição mais atemporal. Ainda assim, em geral, os escritos se assemelham mais do que se diferenciam.

Em termos de tipologia, é importante ressaltar que o *Diário Crítico* não deve ser considerado um “diário íntimo” - já que ao pensarmos na escrita de um diário geralmente temos em mente um gênero mais privado que aborda experiências pessoais. Poderíamos dizer que o termo “diário” se aplica no sentido de uma escrita recorrente, marcada pelas datas em que, aparentemente, os textos foram realizados. Nesse sentido, o termo é adequado na medida em que corresponde a um compromisso com uma escrita contínua, disciplinada a ponto de realizar uma obra que abrange notáveis dezessete anos¹². É uma produção que decorre de uma fragmentação, pois Milliet não tem o projeto de escrever textos necessariamente ligados entre si.

Em boa parte dos casos podemos fazer uma aproximação dos artigos com o ensaio crítico, porém, sem o rigor acadêmico, dando espaço para as divagações e pensamentos do autor. O termo “diário crítico” aponta uma linha menos pessoal, ao mesmo tempo relacionada à atividade intelectual. O próprio Milliet mostra desconfiança em relação aos diários íntimos e usa a expressão “diário de ideias”:

Quem escreve sua própria vida, no intuito de alcançar a glorificação das gerações vindouras, tende irreprimivelmente para a deturpação da verdade em benefício

¹² Mesmo após o ano de 1956, com a finalização do *Diário Crítico*, Milliet segue comprometido com essa escrita disciplinada. No primeiro volume de “De hoje, de ontem, de sempre” (1960) temos o mesmo formato de diário, abrangendo os anos de 1957 a 1960.

proprio, para o embelezamento dos seus gestos, para uma construção logica de sua personalidade. [...]

Ha uma segunda categoria bem mais fertil, a dos diários de idéias. O pensamento, ao contrario da sensação, nada perde com o recuo forçado dos diários. Quanto mais revivida a idéia, mais força adquire, maior intensidade. O amadurecimento da idéia é condição mesma de sua fortaleza. Por outro lado, a fixação de certos pensamentos fugazes, de determinadas duvidas filosoficas, ligadas ao instante vivido, podem vir a formar o embrião de uma doutrina, a desenvolver-se, com o tempo, pela meditação do que se diluirá no meio das mil e uma preocupações posteriores sem a cuidadosa anotação do momento (MILLIET, 1982, v. 1, 158-159).

Podemos perceber neste comentário direcionado à categoria “diário” em geral qual é o caminho escolhido por Milliet. Nota-se também o compromisso com um pensamento que se desenvolve, e, portanto, está em constante modificação. Esse caráter de “pensamento vivo” nos textos também é consonante com a ideia de uma escrita periódica. Silvia Macedo considera essa questão a partir do jornalismo:

Sob o trabalho do autor incide uma característica própria do jornalismo: a atualidade. Milliet deve acompanhar as publicações do momento - manifestos, análises, tendências, idéias, no campo das ciências, das artes e da crítica. É para o mundo à sua volta que ele vai olhar, quase sempre considerando a perspectiva de outros autores como ponto de partida, uma vez colocada a urgência da resenha (MACEDO, 1991, p. 78).

Ao ler os artigos, notamos que em grande parte dos textos analisados há um objeto relacionado à atualidade. Uma visita à uma exposição, um comentário em uma conferência, um debate ou mesmo uma publicação que chama a atenção. Há casos em que o foco permanece no objeto e casos em que derivações ganham mais força a ponto de o objeto do artigo não ser necessariamente o tema principal. Em qualquer dos casos, a presença de um fator atual ativador do texto ocorre na maioria dos escritos.

Nesse sentido, é importante salientar que é possível construir uma dimensão dialógica a partir dos textos do Diário Crítico, já que não são incomuns artigos que respondem a situações de debate, fazem referência a opiniões e escritos de outras pessoas - teóricos, artistas, amigos, etc. - ou fazem referência a acontecimentos. Essa condição permite, em certa medida, acompanhar a repercussão dos artigos de Milliet em outros artigos e a recepção de certos textos. Podemos, também, observar e obter informações sobre atividades e eventos da época na cultura e no circuito artístico.

6.1 A natureza da escrita

Em relação à natureza da escrita de Milliet, podemos levantar alguns pontos. Um dos mais importantes é que o texto tende a ser direto, buscando uma comunicação clara, mesmo quando traz conteúdo complexo. Considerando o período histórico em que foram escritos e a carga intelectual do autor, os artigos não costumam apresentar uma escrita rebuscada ou nebulosa.

Temos, em 15 de junho de 1944, no *Diário Crítico*, um artigo no qual Milliet discute estilos de escrita. Vejamos o seguinte trecho:

Porem nem só de obras de arte se constrói a literatura. Também de comentários, de explicações, de análises, de debates, de história, e nesses casos fazemos até certo ponto, o que desejamos. Acontece que todas essas formas literárias alheias à ficção têm, mais ainda do que esta, o objetivo da comunicabilidade. Como, portanto, justificar-lhe a indumentaria ridícula, o negaceio expressivo, a máscara pernóstica? Se temos o que dizer digamo-lo acertadamente. Não fiquemos a brincar de esconde-esconde com o leitor, ou com nós mesmos. [...]

As soluções pernósticas ao problema da expressão (*sic*) são soluções espertas. Raramente inteligentes também. Porque no fundo não resolvem: adiam. Cultas ou incultas, não passam de subterfugios, quando muito de malabarismos, mágicas de salão, sem consequência (MILLIET, 1982, v. 2, p. 205).

O crítico defende a necessidade de clareza ou, como ele mesmo coloca, “o objetivo da comunicabilidade” na escrita. Com isso, podemos não só confirmar pelas próprias palavras de Milliet a característica de objetividade observada na escrita como também interpretar que há uma busca consciente pela realização de um texto acessível.

Em um artigo de alguns meses antes, em 5 de abril de 1944, no *Diário Crítico*, temos um texto curto sobre o ato de escrever. Ele nos traz uma reflexão útil nesse ponto. O pequeno artigo, na íntegra, é o seguinte:

X... se espanta de me ver escrever tanto! Explico-lhe que escrever é como conversar. Assim como o homem comum não fica sem falar um dia inteiro, o escritor não fica sem escrever. Mas assim como da conversa apenas uma parte tem interesse ou utilidade do que se escreve somente algumas páginas se aproveitam. O resto vai para a cesta ou serve de pretexto a novas conversas. X... não se convence. Que se escreva como se conversa, parece-lhe, se não um absurdo, um exibicionismo vaidoso. (MILLIET, 1982, v. 2, p. 118-119)

Milliet oculta seu interlocutor usando a letra “X” em substituição ao nome e, a partir do tema do volume de textos produzidos, declara que “escrever é como conversar”. A frase pode ser interpretada no sentido de que a escrita é uma prática constante para o escritor. Porém,

também é possível que seja lida como uma defesa de que se deve escrever da mesma forma que se conversa. Nesse caso, podemos traçar uma aproximação entre o ato de “conversar” e a maneira de escrever do crítico: o estilo mais “limpo”, evitando pedantismos e ornamentos, assim como a liberdade de “divagar”, inclusive mudando de assunto quando conveniente também aproximam o estilo do crítico a uma conversa.

A partir das condições de uma escrita que permite divagações, argumentações e opiniões confirmamos a condição do texto como “ensaístico”. Nesse sentido, podemos recorrer novamente à relação com Montaigne, lembrando que o filósofo é considerado o introdutor do ensaio como estilo, e é nessa linha que, de uma forma geral, Milliet produz seus textos.

Outras pesquisas que abordam o tema funcionam no mesmo sentido de nossa leitura, apresentando resultados semelhantes. Lisbeth Rebollo Gonçalves interpreta essa característica objetiva da escrita de Milliet a partir da influência de Montaigne, Gide, Péguy e Alain:

Nesses pensadores, à exceção de Péguy, cujo estilo rebuscado salienta, encontra também o exemplo de contínua procura de definição de um estilo "limpo", direto, de uma expressão nascida da sensibilidade e da sinceridade consigo mesmo (GONÇALVES, 1992, p.132).

Silvia Quintanelha Macedo aborda a relação entre o formato ensaístico e a função de crítico. A pesquisadora ressalta que o formato que permite a divagação do autor abre espaço para incursões mais subjetivas:

O grande interesse da prosa ensaística de Milliet está justamente na maneira como o autor concilia as funções objetivas do crítico que tem à sua frente uma obra para analisar, e o movimento de uma sensibilidade que se expressa livremente, independentemente de qualquer ponto de partida. Nesse momento, não se pode deixar de refletir sobre a substância que compõe esse pensamento. Observador que divaga livremente, circulando entre as obras, Sérgio conjuga intuição e mobilidade do espírito para assegurar sua postura de leitor inteligente (MACEDO, 2005, p. 102).

Sobre a mesma questão, a pesquisadora Ana Luiza Camarani (1994, p. 251) propõe uma interpretação que atribui grande importância às divagações: “Na verdade, a crítica é, para Milliet, uma maneira de expressar o próprio pensamento, os devaneios e as emoções”. Fica a impressão de que a crítica ocuparia um papel de “pretexto” para as especulações, ou, como coloca a autora, “devaneios”. Sobre essa afirmação, reconhecemos que Milliet tende a divagar em seus textos. Porém, pela dedicação de Milliet a seus objetos de crítica e por sua abordagem muitas vezes racional ou mesmo técnica, consideramos mais adequada a ideia de conciliação entre diferentes funções apresentada por Macedo, citada mais acima.

Ainda em relação à tendência ensaística dos textos de Milliet e sua preocupação com uma comunicação eficiente com o leitor, é importante ressaltar que talvez o elevado nível de erudição do intelectual tenha dificultado a comunicação com uma parcela de seus leitores. O autor faz uso de expressões em língua estrangeira e cita terceiros – o que demanda do leitor um certo grau de informação.

A grande presença de citações é evidente no Diário Crítico e pode ser considerada um traço característico da escrita de Milliet. São frequentes as referências a leituras ou a pensadores estudados, artistas, poetas e intelectuais em geral - inclusive estrangeiros. Também não é incomum a citação de textos estrangeiros no idioma original e a presença de expressões idiomáticas em francês, normalmente apresentadas sem tradução. Podemos trazer, por exemplo, um parágrafo de um artigo sobre Clarice Lispector, realizado em 11 de março de 1944, no qual o crítico se refere à importância da poesia:

É quando se chega a essa convicção que se compreende afinal a celebre frase de Baudelaire em seu diário íntimo: “Donnez-moi oh mon Dieu, de faire chaque jour un beau vers”. Que grande poeta aquele que disser todos os dias uma coisa essencial! E como sua presença será permanente e indestrutível! (MILLET, 1982, v. 2, p. 88)

Podemos identificar, como já comentamos mais acima, que o texto do crítico possui as características de “limpeza” e “objetividade”. Porém, ao utilizar a citação em idioma francês o autor possivelmente aumenta a dificuldade de compreensão do público leitor¹³.

Além da dificuldade de compreensão (ainda que, nesse caso, a frase seguinte à citação explique – sem traduzir – o trecho em francês), temos a possibilidade de que se considere esse tipo de recurso como pernóstico.

Sobre essa a possibilidade de pernosticismo no ato de citar – especialmente no caso de língua estrangeira – temos um comentário no já apresentado artigo de 15 de junho de 1944 que mostra a visão do crítico sobre referenciar ou não traduzir uma expressão. Curiosamente, o próprio comentário já traz uma citação indireta:

Citar em lingua estrangeira é tanto mais pernostico quanto menos se afasta a tradução do original. Evidentemente se empreguei “se donner le change” foi por não encontrar na nossa lingua uma expressão equivalente. [...] Não sou dos que consideram a citação, de uma maneira geral, pernostica. Acredito, com Péguy, ser ela o mais das vezes um modo de comungar com o autor citado na admiração ou no respeito de alguma coisa, sentimento ou idéia. Mas o abuso da citação é sempre um pernosticismo, uma exibição erudita irritante (MILLIET, 1982, v.2, p. 203).

¹³ Ainda que a idioma francês fosse parte dos currículos de instituições educacionais desde a chegada da família real no Brasil e estivesse bastante difundido nos anos 1940 (ARRUDA, 2016), não seria razoável considerar que o idioma fosse de fácil compreensão para todo o público leitor de jornais.

É importante lembrar aqui da familiaridade de Milliet com outros idiomas e sua formação europeia. Como vimos anteriormente, ao chegar no Brasil, o intelectual dominava o francês e tinha dificuldades com a língua portuguesa. Portanto, o uso de outros idiomas – principalmente o francês – pode ser considerado como “natural” para o crítico, que, inclusive, foi um tradutor frequente de textos para o português e para o francês.

Mário de Andrade comenta a dificuldade inicial de Milliet com o português e faz considerações a seu estilo de escrita ao realizar uma crítica ao livro *Ensaaios*. A publicação é uma coletânea de escritos de Milliet realizada em 1938 (portanto, anterior ao *Diário Crítico*):

Há mesmo que chamar a atenção para a bonita linguagem do livro. Não que Sérgio Milliet se esforce em nos manifestar graças de estilo, pelo contrário, sem ser desataviado, o estilo do ensaísta se caracteriza pela sua limpidez correnteia, fugindo a qualquer originalidade de expressão. Mas é que ainda aí vejo uma conquista do escritor, que a princípio, acostumado que estava a lidar e escrever a língua francesa, sofreu séria dificuldade em voltar à mais liberdosa linguagem pátria. Hoje, o escritor domina a sua própria língua com grande segurança e uma elegância por vezes admirável. Há trechos, nos *Ensaaios*, que são antológicos pela perfeição com que o pensamento vem expresso (ANDRADE, 2012, p. 28 - 29).

Mesmo mencionando que considera a forma de expressão de Milliet pouco original, Andrade ressalta a “limpidez” do estilo e elogia a linguagem utilizada. Também diz considerar uma “conquista” o domínio sobre a língua portuguesa. O comentário nos serve como reforço às discussões apresentadas sobre o estilo de escrita do crítico e sua relação com o idioma francês.

Antônio Candido, no texto introdutório do primeiro volume do *Diário Crítico*, frequentemente citado como referência em estudos sobre Sérgio Millet e já referenciado nessa pesquisa, adverte-nos a evitar classificar a crítica de Milliet.

A impressão que se tem é que ele desejava sobretudo fazer uma crítica “ondulante e variada”, para usar a expressão de Montaigne, um dos seus mestres, cujos *Ensaaios* traduziu. Por ser assim, quando nos dispomos a estudá-lo é preciso não querer fazer o que despertava nele uma reserva invencível, e que ele chamava “classificar”. Não adianta querer reduzi-lo a pressupostos lógicos constantes, porque o seu programa foi ondular e variar, ao longo dos quase vinte anos que manteve o *Diário* (CÂNDIDO, 1982, XXI).

Mesmo levando em conta essa recomendação, acreditamos ser possível encontrar pontos suficientemente consistentes para acompanhar certos posicionamentos na obra de Milliet. Para realizar esse trabalho é preciso não só evitar reduções excessivas, como a citação já aponta, mas considerar o que há de mais constante ou coerente e menos variável nos escritos, quais os

padrões e o que é momentâneo. Dessa forma acreditamos possível detectar posições de maior e menor solidez para a realização de uma análise.

Ainda sobre o comentário de Antônio Candido, vemos que o escritor deixa claro que a crítica de Milliet é “flutuante” (termo já citado no capítulo sobre o pensamento do crítico), variada, e apresenta situações que – ainda que possam ser vistas por alguns como mera incoerência – atestam o desenvolvimento de um “pensamento vivo”, aberto e disponível para novos pontos de vista.

É claro que as idéias mudam ao longo dos anos, quase vinte no caso. Mas aqui há mais do que isso: há a deliberação corajosa, sem preconceitos, de um homem que não trepida em ir e vir, voltar atrás e ir para a frente, circular à volta de um problema e registrar as suas faces, *como método de trabalho* (CANDIDO, 1982, XXII).

Ao grifar a expressão “como método de trabalho”, Antonio Candido aponta que as variações de ponto de vista nos textos de Milliet fazem parte do desenvolvimento de seu procedimento crítico. A própria inclusão do material completo no *Diário Crítico*, segundo o próprio Candido, comprova essa postura:

Geralmente o crítico prudente faz uma escolha, põe de lado os produtos divergentes, reúne os que se articulam e procura compor com eles volumes mais ou menos coesos. Nisso há um certo temor de parecer contraditório, e como em geral tendemos à contradição, resulta em imagem artificial. A intrepidez de Sérgio Milliet consistiu sob este aspecto em apresentar-se integralmente, sem medo das incoerências que se desdobram no tempo. Assim produziu uma obra crítica viva, oscilando como a agulha de um aparelho sensível que traçasse com todas as curvas a linha da sua personalidade e da realidade literária dos seus dias (CANDIDO, 1982, XXII).

Portanto, temos que Milliet não só aceita essa condição “flutuante” como opta por expô-la na medida em que permite seu aparecimento no *Diário Crítico*. Ele mesmo argumenta, em 1941, em um artigo no jornal *O Estado de São Paulo*, que é uma característica da vitalidade de seu trabalho, se mostrando consciente em relação a essa condição e dando a entender que é bem-vinda:

Quanto à contradição observável nos meus escritos, prezo a Deus que continue ela sempre presente. É um sinal de vitalidade, indubitável. E os mortos não se contradizem “et por cause” ... os vivos mudam continuamente de “lá para cá” como a rede no Ceará. O que lhes parece ótimo hoje se lhes afigura péssimo amanhã. E vice versa. e os vivos são assim porque a vida ela própria, assim é ponto são os moralistas de salão que estabelecem divisões estanques entre o bem e o mal (MILLIET, 1941, p. 4).

Esse aspecto, por um lado, permite acompanhar o pensamento do crítico e observar de perto por onde caminha a percepção do autor, o que nos coloca em uma posição privilegiada como leitores. Por outro aspecto, exige cuidado na pesquisa ao se observar posicionamentos.

Também é importante levar em conta que Milliet escreve constantemente, publicando em jornais – o que exige dinamismo, rapidez - imerso no “calor do momento” e em um formato ensaístico. Essas condições já propiciam o aparecimento de comentários espontâneos e temporários. Além disso, o Diário Crítico, como já comentado, abrange um período extenso - o que favorece o aparecimento de alterações ocorridas com o tempo. Acreditamos ser possível dizer que, considerando todos os fatores citados, a crítica de artes plásticas de Milliet chega a ser bastante consistente, mesmo apresentando variações.

Considerando a tendência geral dos escritos, o autor busca fazer análises cuidadosas, procurando distanciamento crítico e, muitas vezes, características técnicas. Seja lidando com obras de arte ou com ideias de autores, Milliet não se furta em identificar aspectos positivos e negativos nos objetos analisados, expondo fatores com os quais concorda e discorda.

Vejamos, por exemplo, um trecho de um artigo que critica trabalhos de Aloísio Magalhães¹⁴, realizada em 12 de dezembro de 1954:

O pintor hesita sem dúvida em abandonar o objeto mas não se decide tampouco a dar-lhe um sentido figurativo. E enveredando pelo melhor caminho outorga a suas casas, suas palmeiras, seus morros e seus mares uma função puramente formal. Como tem sensibilidade, amor à matéria, senso da composição e do ritmo, não se afasta da linguagem pictórica, embora se mantenha fiel até certo ponto a uma realidade objetiva. Não nego que o compromisso aceito o prejudica por vezes. Assim é que de quando em quando um pormenor da paisagem se impõe demasiado e se afirma de tal modo que desequilibra o quadro criando uma perspectiva inesperada, uma terceira dimensão onde o conjunto estava a solicitar-lhe a ausência. Em geral porém o pintor acerta. É de ver-se então com que segurança aproveita os elementos estéticos, como transparência, como entrosa, em um bloco de retângulos (casas, retas e curvas, palmeiras, morros etc). Por outro lado, a textura, a transparência, a sabia distribuição das cores, a harmonia tonal, falham raramente e revelam um artista maduro, inventivo, inteligente. E poeta, pois não carecem de sensibilidade e força sugestiva suas imagens requintadas (MILLIET, 1982, v. 9, p. 211-212).

Como podemos constatar, o crítico aborda elementos como “harmonia tonal”, transparência, ritmo e composição. Comenta o que prejudica a produção de Magalhães e em que o pintor “acerta”. Os parâmetros da crítica de artes plásticas realizada por Milliet serão

¹⁴ Aloísio Barbosa Magalhães (1927-1982) nasceu em Recife, Pernambuco. Foi pintor, designer, figurinista e cenógrafo. Estudou museologia em Paris e *design gráfico* nos E.U.A. Abriu um dos primeiros escritórios de comunicação visual no Brasil, em 1960 e realizou a identidade visual de diversas empresas importantes, como a PETROBRAS, por exemplo (VINÍCIUS, 2017). Faleceu em Pádua, na Itália.

analisados mais à frente, em capítulo específico. Por hora, nos interessa apontar a aproximação cautelosa, atenta a questões técnicas e que procura ir além de adjetivações apaixonadas.

Devemos ressaltar que o equilíbrio analítico que permeia a obra de Milliet não o impede de mostrar seu posicionamento com determinação. Como já vimos em algumas situações, não é um autor que tende a “colocar panos quentes” nos conflitos, mas procura buscar sua posição sobre os acontecimentos construindo um ponto de vista próprio. Também não é incomum a participação do crítico em polêmicas e em discussões com atores específicos do campo da arte e da cultura – muitas vezes realizadas publicamente por meio de artigos em periódicos. Esses debates – vale lembrar – ocorrem inclusive com amigos próximos, como Mário de Andrade.

Em relação à maneira com a qual Milliet se expressa, também é importante destacar que a partir da leitura de suas críticas e de suas próprias declarações sobre o tema, temos a impressão de que o equilíbrio, a responsabilidade e o bom senso são o que o escritor almeja. Porém, isso não significa que o nível de racionalidade necessário para proceder dessa forma seja atingido sempre. Como vimos anteriormente em alguns momentos e veremos em outros exemplos mais à frente, o texto do crítico pode assumir um tom bastante agressivo em certas ocasiões. Podemos dizer que, além das variações de opinião, temos nesse ponto uma “flutuação” no “tom” ou no nível de agressividade do crítico.

O próprio Mário de Andrade, ao criticar o livro *Ensaios* (1938) de Milliet, comenta essa condição, argumentando que a serenidade do autor é relativa:

A serenidade de Sérgio Milliet, a delicadeza do seu espírito, que dá a todas as suas obras uma suave tranquilidade, estremecem feridas à violência, muitas vezes grosseira, das paixões desiludidas que estouram, que golpeiam, que reagem, que assassinam a revolveradas de sarcasmo, ou a punhaladas de escárnio. Mas, acredite Sérgio Milliet, ninguém arrebeta em sarcasmo sinão depois de muito amar (ANDRADE, 2012, p.28).

Andrade, que não raro reafirma a serenidade de Milliet, não se apresenta como um admirador do ceticismo do amigo, e ao comentar um artigo sobre pintura presente no livro, declara ironicamente: “Parece que estamos longe do ceticismo, nessa pregação de uma ‘arte honesta, sincera, feita de sangue e carne’, destituída de cerebralismo e confirmada misticamente” (ANDRADE, 2012, p. 28). No artigo citado por Andrade, Milliet critica o excesso de cerebralismo na pintura.

O caráter analítico da crítica de Milliet – considerando que tratamos de produções artísticas – levanta também a questão de uma possível falta de sensibilidade em relação às obras.

Em um artigo de 17 de setembro de 1944, Milliet responde a Lourival Gomes Machado, que criticou o racionalismo apresentado em uma conferência ministrada por Milliet:

Lourival Gomes Machado nada tem a opor às razões que apresentei. Subscrevo-as mesmo, porem aponta no racionalismo de minha conferência um perigo para o entendimento do artista. Em suma o que me censura é de cair assim numa especie de crítica de tendencias científicas que pode vir a tornar-se esteril se não francamente abafante.

Concordo. Em matéria de crítica de arte, o racionalismo serve apenas como instrumento de trabalho didático. Êle não nos leva a uma penetração, mas a uma classificação, e o essencial na crítica de arte é sem dúvida alguma, descer com o artista ao fundo de sua obra, quaisquer que sejam os meios de acesso, logicos ou não, retos ou tortuosos (MILLIET, 1982, v. 2, p. 257).

Milliet não evita tratar de aspectos mais subjetivos ou emocionais nas obras que analisa. Como veremos em outro momento, o aspecto sensível das obras é um dos eixos de seu modelo crítico. Para confirmar sua posição, podemos apresentar um comentário feito em uma crítica a um livro de Franz Boas sobre arte primitiva, do dia 02 de março de 1948.

A falha que eu noto nesses livros todos sôbre arte, escritos por sociólogos ou etnólogos, é a da sensibilidade artística. Não se racionaliza o irracional, não se explica por métodos científicos a emoção. Em que pesem as descobertas da psicanálise e do “behaviorismo” as soluções poéticas, e, principalmente, a fôrça encantatória dessas soluções nunca se explicam por completo e muito menos se criam conscientemente. Os sociólogos, psicólogos, etnólogos, porque aspiram à categoria de cientistas prendem-se aos aspectos mensuráveis da obra de arte e, generalizando suas observações, procuram chegar a determinadas leis. Na realidade, assim passam ao lado do problema ou o apreendem apenas superficialmente. E o que fica por explicar é que de fato importa (MILLIET, 1982, v. 6, p. 54).

Podemos identificar que há uma atenção à clareza nos textos de Milliet e um aspecto didático importante. Talvez essa condição cause em alguns a impressão de que o crítico se expressa de forma “fria”. Como vemos na declaração de setembro de 1944 (a resposta a Lourival Gomes Machado, citada acima), o racionalismo está relacionado ao trabalho didático na concepção de Milliet. Assim, não temos uma frequência tão alta de termos mais subjetivos ou “poéticos” em seus textos relativos à crítica de arte. Milliet trabalha dando grande importância à sensibilidade, mas não recorre com muita frequência ao “lirismo” - metáforas e outros recursos do gênero - para desenvolver seus textos.

A atenção dada ao caráter educativo na crítica de Milliet é um ponto importante. Lisbeth Rebollo Gonçalves define a “característica pedagógica” de seu projeto crítico como “a preocupação com a formação e a informação dos artistas e do público, com a educação do gosto da comunidade, de modo a abrir condições para o diálogo com a arte do presente” (GONÇALVES, 1992, p. 87). O crítico acreditava que a arte moderna no Brasil poderia se

fortalecer na medida em que o público fosse mais bem informado sobre as posturas estéticas modernas, frequentemente explicando suas posições de forma “pedagógica”. Vale ressaltar que a própria maneira como a arte moderna entra no país – de forma relativamente abrupta, a partir de influências externas – de fato aponta para a necessidade de informação para o público em geral.

Para Milliet, exercer crítica é um ato educativo. O crítico numa sociedade em transição, de mudanças aceleradas, perante as várias tendências emergentes, tem a cumprir uma tarefa de orientação. Sua missão não é a de transferir valores e conhecimentos, mas abrir caminhos para que sejam provocados novos valores nos outros (GOLÇALVES, 1992, p. 161).

Podemos exemplificar essa postura com um parágrafo de uma crítica literária sobre Nelson de Palma Travassos¹⁵ no qual Milliet caracteriza o escritor como “convencional”. O texto é do dia 06 de agosto de 1948:

Talvez estranhe o autor o uso do adjetivo “convencional”. Explico-me. O convencionalismo, como as moedas, tem duas faces: a positiva e a negativa, o verso e o reverso. Pode-se ser convencional de um modo positivo ou negativo, segundo se tenha ou não o pudor de acreditar no bom senso do que se diz. E o sr. Nelson de Palma Travassos tem não somente pudor do que pensa mas ainda pavor de ser vulgar. Daí a compensação do espírito a qualquer preço, do tom de farsa que empresta a suas palavras, mesmo nos momentos em que precisa (e no fundo quer) ser ouvido com seriedade (MILLIET, 1982, v. 6, p. 147).

Como podemos notar, o crítico detalha sua argumentação buscando explicar melhor seu ponto de vista. O caráter formativo da produção do crítico está também conectado à importância que Milliet dá à capacidade de comunicação. Como veremos em maior detalhe em análise adiante, ela ocupa um lugar importante não só na escrita de Milliet, mas também como parâmetro em sua crítica de arte.

¹⁵ Nelson de Palma Travassos (1903-1984), paulista de Santa Rita do Passa Quatro, foi escritor, jornalista e editor. A crítica citada é relativa ao livro *Nos Bastidores da Literatura*, de 1944.

7 A PESQUISA NO DIÁRIO CRÍTICO

Até esse ponto da pesquisa, discutimos o contexto de atuação de Milliet e características do autor e sua escrita. Portanto, munidos de um conjunto de conhecimentos relevantes, passaremos a discussões mais específicas de nossa seleção do *Diário Crítico*, considerando o abstracionismo e temas importantes para as análises de Milliet. No presente capítulo, apresentamos informações sobre o material abordado e o procedimento de pesquisa realizado.

Como já apontamos, nossa tese contempla o material presente no Diário Crítico em relação às artes plásticas. A grande maioria dos textos em foco é direcionada ao campo da pintura, com algumas referências à escultura. Pontualmente encontramos outros suportes técnicos como “fotomontagem” e “arte cinemática” - pouco relevantes em termos de volume de material. Mesmo considerando esse recorte temos um material volumoso. Podemos apresentar alguns dados sobre o material pesquisado, para que fique explicitado o procedimento metodológico.

Em nossa pesquisa levantamos, a partir do tema determinado, 179 artigos que somam aproximadamente 690 páginas da publicação. Foram selecionados textos cujo tema principal se situa no campo das artes plásticas ou – em alguns casos – possui informações relevantes sobre o tema no desenvolvimento do texto.

A distribuição por ano é a seguinte: três artigos sobre artes plásticas foram escritos em 1940, apenas um em 1941 e três em 1942. Treze artigos em 1943, dezesseis no ano de 1944, nove em 1945, onze em 1946 e doze em 1947. Dezoito textos são de 1948 e vinte e três constam como de 1949. Em 1950 temos dez artigos e em 1951, nove. Em 1952 e 1953 temos o mesmo número: encontramos dez artigos por ano. Em 1954 há seis artigos, em 1955 temos dez e em 1956 foram produzidos 15 artigos.

Para melhor compreensão e gerenciamento do material, foi feita uma categorização dos textos selecionados, agrupamentos, e uma pesquisa de recorrência de palavras. Apresentaremos aqui os parâmetros dos procedimentos e parte dos resultados obtidos.

A categorização dos artigos foi determinada após a seleção e primeira análise dos textos, para que os grupos fossem construídos de acordo com o conteúdo do material. A seguir, determinamos 5 categorias. Apresentamos aqui essas categorias e o tipo de material que abrangem:

Os artigos do grupo “Ofício do Crítico” são os de conteúdo relacionado à crítica de arte como atividade, ou seja, discutem o trabalho de crítica de arte. Abordando esse tema, temos 15 textos. A distribuição do tema por ano é a seguinte: em 1940 temos um artigo sobre crítica de

arte plásticas. Da mesma forma nos anos 1945 e 1953 apenas um artigo em cada ano abordou o tema no *Diário Crítico*. Em cada um dos anos 1943, 1944, 1946, 1949, 1951 e 1956 temos dois textos. Assim, podemos considerar que se trata de uma distribuição estável, variando pouco entre os anos.

A segunda categoria é denominada “Teoria”. Nela estão contidos os artigos nos quais Milliet debate alguma ideia relativa à arte sem partir de um objeto específico como um artista, um livro ou uma obra, por exemplo. Os objetos desses textos são temas como arte abstrata, composição, pintura primitiva e outros. Esse grupo soma 28 textos, distribuídos da seguinte forma: Um texto por ano em 1942, 1948, 1950, 1952, 1953, 1945 e 1955. Dois textos em cada ano de 1943, 1945, 1947 e 1951. Quatro textos nos anos de 1949 e 1956; cinco textos no ano de 1944.

O terceiro grupo é chamado de “Reflexão Mediada”. Foi criado depois de percebermos que Milliet frequentemente desenvolvia artigos a partir de referências de terceiros como livros, comentários, conferências e artigos. Essa categoria abrange tais textos, mas não foram incluídos nesses grupos textos que analisam obras de outros artistas, mesmo que feitas a partir de publicações. Assim, temos textos que debatem questões relacionadas às artes plásticas em geral, realizados a partir de uma outra produção de enunciado “não artística”. Essa categoria soma 68 artigos, sendo que nos anos de 1940 e 1941 temos a realização de um artigo anual, nos anos 1942 a 1944 dois artigos por ano, assim como em 1954. Em 1945, três artigos; em 1946 e 1951, quatro; cinco artigos por ano em 1950, 1951, 1952 e 1956. A maior quantidade de artigos nesse grupo aparece nos anos de 1947, 1948 e 1949, com a produção de sete, nove e oito artigos respectivamente em cada ano.

Por fim, temos duas categorias relacionadas à crítica de obras ou do corpo de trabalho de um artista. A categoria “Artista Nacional” abrange crítica de artistas brasileiros ou que atuavam prioritariamente em solo nacional. Da mesma forma, temos o grupo denominado “Artista Estrangeiro” abarcando críticas de artistas cujo trabalho ocorre eminentemente fora do Brasil. Nessas categorias são incluídos artigos que tratam de artistas específicos ou de grupos, exposições coletivas e etc., de acordo com a nacionalidade de seu campo habitual de atuação. Uma exposição de Calder, por exemplo, feita no Brasil, é considerada no grupo “artista estrangeiro”.

No grupo de críticas a artistas nacionais – de acordo com o parâmetro acima – temos 41 artigos, sendo que em quatro deles Milliet deixa claro que se trata de uma análise feita a partir de publicações como álbuns ou revistas. Foi realizado um artigo desse tipo por ano em 1947,

1954 e 1956. Dois textos por ano em 1951 e 1953; três em cada um dos anos de 1943, 1945, 1946, 1950, 1952 e 1955; quatro em 1944 e seis artigos anuais em 1948 e 1949.

Já no grupo de artistas estrangeiros temos um total de 27 textos, sendo que em cinco deles Milliet deixa claro que a análise partiu de publicações. A distribuição por ano é a seguinte: um artigo nesta categoria por ano em 1940, 1950, 1952 e 1953; dois em 1946, 1947, 1948 e 1954. Três artigos anuais nas datas de 1943, 1944, 1949, 1955 e 1956.

Sobre a divisão apresentada, é importante deixar claro que houve certa dificuldade em classificar alguns dos artigos a partir das categorias. Isso ocorre porque não é incomum que Milliet aborde diferentes assuntos em um texto. Eventualmente, também, o artigo pode ser um apanhado de notas separadas por um marcador (uma linha de asteriscos) ou mesmo um texto corrente que transita entre diferentes assuntos. Para solucionar esta situação, procuramos, inicialmente, identificar o objeto do texto, ou seja, o motivo inicial daquele texto. Caso ainda assim a classificação não estivesse suficientemente clara, o passo seguinte foi identificar a predominância de certos assuntos no artigo para considerar o de maior importância. Assim, consideramos salutar para fins de pesquisa lembrar que esses resultados são mais efetivos se considerados com cuidado, evitando considerações deterministas. Uma mesma ideia ou reflexão pode aparecer em artigos de categorias diferentes, dada a natureza da forma de expressão de Milliet. Por exemplo: um comentário teórico pode aparecer em uma crítica sobre um artista ou um artista pode ser citado em um artigo sobre o ofício do crítico.

Em relação a essa condição, o leitor pode perceber, no decorrer da presente pesquisa, que se fazem necessários uma série de entrecruzamentos entre artigos e temas para a realização de uma análise dos posicionamentos do crítico. Não raro, um mesmo artigo trata de mais de um dos temas abordados.

Esse tipo de análise nos serve mais seguramente como elemento de apoio, para ajudar a formar uma percepção acerca da produção de Milliet relativa às artes plásticas no *Diário Crítico*. Considerando o volume em cada período e a natureza dos artigos, temos indícios que, combinados a outras informações, podem esclarecer questões sobre interesses e forma de produção do autor, entre outros. Podemos perceber, por exemplo, que temos 68 artigos de crítica de arte direcionada a artistas – independente da nacionalidade – e outros 68 artigos categorizados como “reflexão mediada”. Essa situação pode apontar para um equilíbrio de interesses entre a realização de uma crítica “específica” e o diálogo com outros autores e produtores de conhecimento, mas para chegar a esse tipo de conclusão é importante que outras informações sejam analisadas e confirmem essa hipótese. Também podemos ver que o ano de 1949 foi o mais produtivo em termos de artigos sobre artes plásticas no *Diário Crítico* enquanto

a menor produção ocorreu em 1941, mas para uma compreensão mais adequada desses fatos é importante considerarmos a produção de Milliet em outras áreas nessa época, o contexto histórico e demais fatores. Assim, acreditamos que esse tipo de informação tem sua principal importância como parte de uma construção e funcionará de maneira mais eficiente quando combinada a uma análise de maior caráter qualitativo.

Da mesma forma, a quantificação de palavras nos textos pode servir tanto como outro elemento de construção de um quadro mais amplo quanto como uma informação adicional para a realização de uma análise específica. O levantamento dessas informações quantitativas foi realizado em uma primeira etapa via *software*, com a utilização do programa *World Frequency Counter*. Para tanto, foram processados todos os artigos da seleção, ou seja, os relativos às artes plásticas. Evidentemente, palavras que não ocupam papel importante na contagem – como “os”, “das”, “esse”, e várias outras - aparecem em grandes números e foram descartados por não evidenciarem nenhuma informação relevante. Os dados desse tipo de levantamento são relativos à quantidade de vezes que cada palavra aparece na totalidade de nossa seleção. Apresentamos aqui alguns desses números: “pintura” aparece 553 vezes na seleção, enquanto “escultura” apresentou 59 ocorrências. “Obra” aparece 378 vezes, “artista” tem 371 ocorrências, “artistas” tem 185, “pintores” tem 125 e “desenho” aparece com 107 instâncias. A palavra “expressão” tem 322 ocorrências e “sensibilidade” aparece 180 vezes, “forma” 147 vezes e “crítica” 139. “Poesia” aparece em 136 casos, “assunto” em 115, “composição” em 109, “estilo” 89 vezes, “abstracionismo”, 87, “técnica” 83 vezes, “harmonia” 36 vezes. “Picasso” aparece 71 vezes, “Braque” tem 65 ocorrências, “Matisse” tem 33 e “Cezanne” 21 instâncias. “Cavalcanti” aparece 14 vezes, “Tarsila” 19 vezes.

Mais uma vez fica claro que o dado isolado contribui pouco para a compreensão do material, mas na medida em que podemos fazer comparações e contextualizações as informações passam a ter maior relevância. Também é importante apontar que é necessário que se considere a variedade de sentidos de uma mesma palavra. “Assunto”, por exemplo, pode significar “tema”, mas pode, dentro do contexto da pintura, apontar para arte figurativa. Assim, temos a contagem de palavras como mais uma peça de apoio para a compreensão do material.

Também realizamos um levantamento – por contagem manual - que contempla a frequência de referências a artistas e intelectuais por artigo. Gide, por exemplo, aparece em 13 artigos e Montaigne em 4, Péguy em 3, Benda em 2. Mário de Andrade é citado em 16 artigos enquanto Lourival Gomes Machado aparece em 13 textos. Picasso é o artista mais citado no material, com 29 instâncias. Não aparece antes de 1943 nos textos selecionados e tem o maior número de ocorrências em 1949: seis vezes. Braque é o segundo, com 24 ocorrências totais e

também seis no ano de 1949. Cezanne é citado em 18 artigos - aparecendo mais entre 1943 e 1946 - Matisse aparece 14 vezes e Da Vinci em 13 textos.

Não é nossa intenção, aqui, apresentar a totalidade dos dados obtidos. Procuramos mostrar alguns pontos importantes como referência para a compreensão de parte das ferramentas utilizadas. A análise qualitativa realizada a partir da leitura atenta dos artigos constitui o cerne de nosso processo de pesquisa e demais dados específicos desse levantamento quantitativo serão usados como apoio quando relevantes.

Vale ressaltar, também, que, não só os parâmetros de categorização, mas também os temas abordados nesta pesquisa foram selecionados dando grande valor ao que o material analisado suscita. A partir da própria análise, observando a discussão e a relevância dada pelo crítico a certos temas, nossa tese foi direcionada. Assim, procuramos evitar conclusões teleológicas e a desvalorização de informações importantes.

8 MODELO CRÍTICO

A crítica de arte de Milliet conjuga uma série de elementos em sua formulação, como já foi comentado. Parâmetros gerais de análise de obras de artes plásticas utilizados pelo autor serão discutidos neste texto. É importante deixar claro, porém, que alguns outros temas importantes para compreendermos a abordagem de Milliet – como a questão do “público” e do “assunto” - se encontram analisados em seções específicas dessa pesquisa e são complementares à presente discussão.

O conhecido e já mencionado texto de Antonio Candido - *Sérgio Milliet, o Crítico* – presente na introdução do primeiro volume do *Diário Crítico*, aparece reeditado no livro *A Educação pela Noite e Outros Ensaios* (1989) sob outro título: *O Ato Crítico*. Na introdução do livro, Candido escreve, se referindo ao texto: “‘O ato crítico’ é consagrado a Sérgio Milliet, analista sensível, que transformava o estudo das obras num certo tipo de engajamento da personalidade” (CANDIDO, 1989, p. 7). Mais adiante, já no referido texto, Candido caracteriza o “ato crítico” da seguinte forma:

O ato crítico é a disposição de empenhar a personalidade, por meio da inteligência e da sensibilidade, através da interpretação das obras, vistas sobretudo como mensagem de homem a homem. O ato crítico se beneficia com a sistematização teórica, mas não se confunde com ela, nem um substitui o outro. A obra de Sérgio Milliet foi um grande ato crítico, uma penetração da personalidade nos problemas literários e nos textos do seu momento, para torná-los inteligíveis aos leitores e avaliar o seu significado no quadro dos esforços do homem (CANDIDO, 1989, p. 128-129).

Como podemos perceber, o foco de Candido no trecho é a crítica literária, mas o estudo da produção de Milliet faz crer que os pontos levantados na afirmação podem ser aplicados também às artes plásticas. Assim, consideramos a declaração um bom ponto de partida para a análise da forma de aproximação de Milliet.

No texto citado notamos que o “ato crítico” está relacionado à disposição do crítico em se envolver com a obra, assumindo a posição de intérprete do trabalho. Podemos notar também - além da referência humanista, que chama atenção para a conexão via “mensagem” - a ideia de uma combinação entre “sistematização teórica” e interpretação via sensibilidade.

Vamos nos deter, inicialmente, à questão do envolvimento com a obra: como vimos, segundo Candido, Milliet acredita que a crítica deve se adequar à obra analisada (CANDIDO, 1989, p. 132). Essa postura passa pela já explicitada atitude de “simpatia”¹⁶ do crítico em

¹⁶ Desenvolvemos o conceito no capítulo sobre o pensamento de Milliet.

relação às obras abordadas. As críticas sobre a produção são feitas considerando o contexto do artista, seu estilo e objetivos. Candido justifica a proposição da seguinte forma:

Será errado criticar um impressionista do ângulo naturalista, porque o autor não quis realizar a sua obra conforme as normas deste. Se o crítico as impõe à obra estudada, estará obedecendo, não à natureza do produto que o artista ou escritor teve em mira, mas ao que uma corrente de gosto reputa necessário para configurar adequadamente a obra. O crítico deve, portanto, se situar conforme o ângulo do autor, que determinou a obra, não do público, que espera que ela seja conforme à sua expectativa ditada pela moda (CANDIDO, 1989. p. 132).

Podemos identificar essa forma de aproximação nos escritos de Sérgio Milliet. Em resposta a um artigo do escritor Léo Vaz¹⁷ em relação ao que chama de “ângulo certo” – a postura adequada ao se abordar uma obra - diz em 11 de maio de 1945 que:

O ângulo certo consiste apenas em uma certa simpatia pela produção alheia, principalmente se essa produção comporta alguma inquietação, alguma curiosidade, algum desejo de descobrir algo novo. Mas não há dúvida de que essa seriedade na análise do novo é menos divertida que o cepticismo sorridente e de menor efeito sobre o público (MILLIET, 1982, v. 3 p. 78).

No comentário, o intelectual considera que uma postura menos empática – o “cepticismo sorridente” – causa mais interesse no público, mas defende que se alinhar ao autor da obra em algum grau seria a postura adequada. Esse posicionamento respeitoso em relação ao ponto de vista dos autores acaba por promover em Milliet uma tendência à abordagem mais favorável em relação ao objeto de análise. Candido comenta essa condição:

Uma conseqüência interessante é que, como o ato crítico comporta uma “revelação”, nascida da “identificação” afetiva e intelectual com a obra, a crítica mais autêntica se confunde com a apologia. Ela não é necessariamente apologética, nem a crítica apologética é boa em si; mas a atitude apologética pode ser o fruto natural e justificado da identificação, que não ocorre senão com as obras em relação às quais o crítico tem afinidade, e das quais, portanto, é levado quase necessariamente a gostar (CANDIDO, 1989, p. 133-134).

Assim, segundo Candido, o resultado produzido não é necessariamente apologético, mas a postura de identificação com a obra tende a colocar o crítico nessa direção. Encontramos alguns comentários de Milliet no *Diário Crítico* que mencionam a “crítica apologética”. Dois

¹⁷ Leonel Vaz de Barros (Capivari, 6 de junho de 1890 — São Paulo, 5 de março de 1973), mais conhecido como Léo Vaz, foi escritor e jornalista. Escreveu Professor Jeremias em 1920 e outras obras. Foi diretor do jornal O Estado de S. Paulo.

deles são notas pequenas, portanto de contextualização geral mais difícil. Aqui apresentaremos ambas na íntegra. A primeira data de 20 de outubro de 1949:

Encontro em Jules Lemaitre uma definição da crítica que me seduz e que adoto: a arte de gozar os livros.

Lemaitre recusa-se a estabelecer qualquer diferença entre gostar e julgar. Não era outra a opinião de Mário de Andrade, que só admitia uma crítica apologetica. Creio impossível a imparcialidade na crítica. As tentativas que fazemos para julgar sem amor, malogram de encontro à condição humana. A objetividade só se admite em relação aos fatos concretos da ciência. Desde que toca o homem, o juízo carrega-se de paixão. E as palavras de sereno equilíbrio, que podemos por vezes proferir, são, no fundo, palavras de orgulho, sublinhando um sentimento insopitavel de superioridade. Bem o sentem os criticados, que preferem a descompostura á irritante distancia do critico dito imparcial (MILLIET, 1982, v. 7, p. 89).

Podemos identificar que o crítico não acredita na possibilidade de uma crítica imparcial, se posicionando em concordância com Mário de Andrade e Jules Lemaitre. O envolvimento emocional com a obra, portanto, integra a crítica de arte necessariamente. A segunda nota, ainda mais curta, aparece em 28 de maio de 1956, entre uma série de pequenos comentários. Mais uma vez Andrade é mencionado: “Mário de Andrade só acreditava na crítica apologetica. Eu cheguei a pensar de igual modo, tanto mais quanto via algo generoso na louvação: nela não cabe inveja, nem mesquinhez. Mas cabe a injunção da amizade, e ei-la falhando lamentavelmente” (MILLIET, 1959, v. 10, p. 172). Como não há contextualização nesse texto, não foi possível determinar especificamente em que a “injunção da amizade”, segundo o autor, falha. Mas podemos interpretar que Milliet provavelmente se refere a alguma produção artística à qual tenha sido desfavorável. Note-se que no comentário o crítico diz que chegou a pensar de tal modo, dando a entender que naquele momento não acreditava mais. Nos parece, pela análise geral da produção de Milliet, que se trata de um comentário momentâneo.

Vale destacar uma percepção sobre o uso do termo “crítica apologetica”: acreditamos que nos casos citados o termo é usado para identificar, de forma prosaica, a postura descrita acima por Candido, e não em um sentido literal de obrigatoriedade da exaltação do objeto de crítica.

Nesse sentido, temos um comentário mais completo, datado de em 17 de setembro de 1944, em um artigo escrito em resposta a Lourival Gomes Machado sobre a relação entre crítica e artista. No texto, Milliet usa o termo “crítica apologetica”, mas explica mais detalhadamente o funcionamento entre crítico e obra, assumindo a condição de “comunhão” com o artista, mas que o racionalismo cumpre um papel importante:

Em suma o crítico só atinge o sentido da obra de arte, e portanto só lhe entende o alcance, quando cai em estado de graça, quando comunga com o artista em virtude de

uma dessas “polarizações obscuras”¹⁸, quando, como costume repetir, êle é electrocutado pela centelha expressiva, quando é virado no avesso. Em outras palavras: quando perde o controle da razão fria. O crítico feliz é o que serve de trampolim para a obra do artista.

Mas então só existe uma crítica possível: a crítica apologetica? Não é bem isso, muito embora a partir de um dado nível de excelencia assim ocorra realmente. A partir daquele ponto crucial a que me referi, o ponto da interpenetração “crítico — obra de arte”. Antes porem desse marco que já por si assinala o valor de uma obra, o racionalismo joga eficazmente, estabelecendo uma seleção inicial, peneirando, classificando, situando, pondo de banda todo um conjunto de produções primarias. O trabalho pesado da crítica deve sempre caber à razão. E a esta deve o crítico se apegar de unhas e dentes até o momento da revelação. Que se entregue então á obra, ainda que para se tornar apologetico, pois de nada lhe servirá mais o simples raciocínio. Quando muito lhe caberá então um esforço de exegese que o levará antes a justificar e mesmo arraigar o entusiasmo e o amor, que a classificar e premiar (MILLIET, 1982, v.2 p. 258).

O artigo de Milliet se mostra de acordo com as afirmações de Candido supracitadas, na ideia de “revelação” a partir da conexão com a obra e na visão que relativiza a “crítica apologética” gerada por essa postura (CANDIDO, 1989, 133-134). Apesar de não termos comprovações, podemos considerar até mesmo a possibilidade de que Candido tenha produzido seu texto a partir da declaração de Milliet, dadas as informações coincidentes e datas aparentemente compatíveis.

Em relação ao material aqui apresentado até aqui sobre o “ato crítico”, podemos perceber que ao menos parcialmente a discussão se baseia na crítica literária, como podemos perceber facilmente na nota de 20 de outubro de 1949 (MILLIET, 1982, v. 7, p. 89), mais acima. Dando sequência à análise, apresentamos aqui nossa percepção acerca das críticas relativas às artes plásticas nesse aspecto.

Em 69 artigos do *Diário Crítico* pesquisados – os classificados como críticas a produções artísticas específicas, em artes plásticas nacionais e estrangeiras – percebemos ser possível identificar que a grande maioria dos textos de Milliet pode ser considerada favorável em relação às obras. Seria temerário caracterizar suas críticas de forma absoluta ou em números quantitativos, já que nem sempre é possível identificar claramente se o crítico aprova ou desaprova a obra analisada. É frequente encontrar artigos nos quais Milliet levanta tanto os aspectos que o agradam quanto os que o desagradam no material criticado. Mas podemos dizer que de uma forma geral o crítico prefere o elogio e que críticas de tom geral predominante de desaprovação são mais raras.

¹⁸ A expressão é explicada por Milliet no mesmo artigo, da seguinte forma: “Alguem falou, referindo-se à poesia de Lawrence, de polarizações obscuras”. E a expressão é feliz. O que caracteriza a obra de arte é exatamente essa capacidade de “polarização” quase sempre obscura mas indiscutível, como o que revela o bom crítico, o crítico inteligente (no sentido de compreensivo) é a sua aptidão para intuir, e arrancar assim do domínio do irracional a verdade recôndita, a mensagem fecunda” (MILLIET, 1982, v. 2 p. 258).

Para uma compreensão mais precisa da informação apresentada, traremos a seguir citações de dois textos críticos produzidos por Milliet. Os artigos figuram entre os que contém um tom predominante de desaprovação em relação aos artistas, para que se constate a forma de abordagem do crítico nessa situação.

Uma das críticas mais combativas foi a publicada em 13 de dezembro de 1952, em relação ao grupo Ruptura. O artigo foca principalmente no manifesto do grupo e o crítico declara sua contrariedade:

A não ser pela disposição gráfica, seu manifesto não difere em nada de tantos outros manifestos lançados nos meios artísticos por jovens ainda imaturos, mas desejosos de revolucionar a arte. Esses manifestos têm sua função e merecem nossa simpatia. São afirmações, assinalam pontos de partida polêmicos possivelmente fecundos. Infelizmente falham quase sempre em relação a seu objetivo de esclarecer o público e até de chocá-lo (MILLIET, 1982, v. 8, p. 295).

Mesmo assim, Milliet tece comentários comedidos em relação aos artistas ao dizer que “Uns revelam boa técnica, domínio do instrumento de expressão, gosto e inteligência. Outros são menos maduros, menos imaginativos” e ao final do artigo, escreve: “O caminho que vão seguindo é rico. Algumas de suas telas podem ser consideradas simples experiências, outras porém já nos dão uma sensação confortável de coisa acabada e estável” (MILLIET, 1982, v. 8, p. 297).

A crítica a seguir, de 09 de maio de 1948, contém uma das análises menos favoráveis encontradas. Como o crítico comenta uma artista a que é favorável e uma a que é desfavorável, acreditamos que se trata de uma boa amostra de abordagem. Milliet escreve sobre uma visita à galeria Prestes Maia, e observa obras de Elisabeth Nobling e Pola Rezende. Em geral, é favorável em relação à Nobling – o cerne do comentário sobre a escultora é o seguinte:

Creio que de 1936 a esta data a escultura de Nobling evoluiu num sentido extremamente simpático de maior verdade essencial, de menor estilização, de fidelidade à concepção de vida da artista. Não há, no que nos apresenta, nenhuma intenção de efeito, nenhuma literatura. Nem esforço de simplificação, de primitivismo, nem desejo de descobertas formais intelectualistas. Sua obra é por isso mesmo repousante e atraente. Sente-se nela o resultado de uma íntima ligação da escultura com a coisa esculpida, o resultado de uma observação tão atenta e amorosa que se torna participação (MILLIET, 1982, v. 6 p. 90).

A análise contempla o desenvolvimento do trabalho da escultora até o momento e levanta características, com alguns pontos mais favoráveis. Já em relação à Pola Rezende temos um comentário severo:

Na Galeria Prestes Maia expõe também uma escultora, Pola Rezende, de todos os pontos de vista diferente de Elisabeth Nobling. O que predomina na arte de Pola Rezende é o instinto e o resultado alcançado, como nas esculturas de crianças, vai do primitivo e da deformação expressiva ao simples êrro, à incongruência. Desnorteante por isso essa exposição, chocante mesmo para o leigo. Já disse a respeito de Pola Rezende a minha opinião repetidas vezes. Quero entretanto deixá-la bem clara, reproduzindo algumas considerações que aparecem no seu catálogo com a minha assinatura: “em nossa época muito estranho se afigura o caso de uma possível impermeabilidade aos formulários do momento... Resistir ao assalto dessa sabedoria é difícil”. Todo o segredo do interesse de sua escultura está nessa resistência e na fé com que se lança à aventura artística. Nas ocasiões em que se deixa vencer pelos ensinamentos alheios Pola Rezende malogra. Suas estilizações são frágeis e primárias. Seu desenho inexistente. Fora do entusiasmo criador que a domina espontaneamente e a leva a realizações perturbadoras, Pola Rezende é uma aluna muito pouco hábil, quase bisonha (MILLIET, 1982, v. 6 p. 90).

Aqui apresentamos todo o trecho relacionado a Rezende no artigo. Como podemos ver, o fechamento do texto mostra grande desaprovação. Esse talvez seja o momento mais desfavorável a uma produção de artes plásticas encontrado no *Diário Crítico*, mas é importante reiterar que o tom mais positivo – próximo ao dedicado à Nobling - é mais habitual no autor.

Como já apontado, a partir da leitura das críticas de artes plásticas da publicação, podemos afirmar com segurança a predominância de um tom elogioso nas abordagens de Milliet. Portanto, podemos concluir que as considerações sobre o “ato crítico” podem ser observadas no caso específico da crítica de artes plásticas.

Também devemos reforçar que nos referimos aqui a críticas relativas à produção de artistas específicos, já que em outras modalidades de artigo – que tratam de teorias, artigos de pensadores, de produções artísticas mais amplas – temos um número considerável de manifestações combativas em relação às questões discutidas.

Pelo exposto, percebemos que Milliet adota essa tendência mais elogiosa, caracterizada pelo envolvimento com o objeto de crítica, de forma consciente. O posicionamento talvez passe, inclusive, pela escolha dos objetos críticos, já direcionada a produções que o intelectual tende a admirar. A categoria “artista estrangeiro” selecionada nesta pesquisa, apresenta uma tendência nesse sentido: os artistas comentados são em geral parecem ser escolhas de artistas que Milliet admira, com raras exceções, como no caso de Salvador Dali em um artigo de 27 de março de 1943 (MILLIET, 1982, v. 1 p. 105-106) ou alguns artigos de visita a eventos como a Bienal de Veneza, nos quais o autor comenta diversas obras em um mesmo texto. A maior parte da crítica a artistas que não atuam no cenário brasileiro, em Milliet, se direciona a artistas de grande renome. Os artigos costumam abordar a produção artística geral e há um peso maior na contextualização histórica.

Sobre a tendência “apologética”, devemos ressaltar que essa característica não diminui a capacidade analítica ou a importância da crítica de Milliet. Normalmente o crítico opera análises cuidadosas nas quais procura apontar o que interpretou como problemático ou como “acerto”. O tom, porém, não costuma ser agressivo e não raro os problemas encontrados são contrabalanceados com pontos positivos.

O ângulo de aproximação de Milliet convive com o aspecto cético, ponderado, do crítico¹⁹. Podemos observar que as críticas do autor não buscam uma “apologia gratuita” ou sem embasamentos. A análise parte de uma posição empática, mas o desenvolvimento da crítica funciona de forma criteriosa, considerando fatores formais, expressivos e outros. Analisaremos esses fatores a seguir.

8.1 Aspectos técnicos, formais e expressivos

Observações relativas a questões formais pontuam toda a extensão do *Diário Crítico* no que diz respeito às artes plásticas. O uso de cores, composição e outras questões pictóricas e técnicas recebem grande atenção do crítico. Podemos comprovar essa condição com trechos de uma crítica à obra de Carlos Prado, datada de 4 de setembro 1943 após uma visita à exposição do pintor:

O que parece caracterizar a obra de Carlos Prado é a sua honestidade técnica. Uma grande procura, permanentemente em ação, de matéria e de cor, justifica as telas menos convincentes como inspiração ou sensibilidade. Por vezes mesmo, como no caso da “Procissão” ou do “Futebol” sensibilidade e inspiração se apresentam dentro de um convencionalismo aborrecido, triste concessão a um público que, por outro lado, se despreza. A pesquisa técnica entretanto desculpa tudo isso. E quando essa pesquisa se une à sensibilidade, caos em que o tema toca de perto o artista, em que é uma mensagem pessoal (retratos em geral e auto-retrato em particular), a obra se defende como definitiva, assentada, boa. [...] Curioso esse fenômeno de Carlos Prado. A medida que progride a sua técnica, desbota a sua intensidade expressiva. [...] hoje o artista diz menos embora fale mais certo. [...] A pintura de Carlos Prado agrada. Ao contrário da melhor pintura atual que comove pela tortura de que se acham possuídos os pintores, a sua acaricia, quase embala a vista. Seu colorido, obtido com poucas cores puras, é rico de matizes, voluptuoso, sensual. A composição é firme mas o desenho não convence (MILLIET, 1982, v. 1, p. 201).

Podemos observar que o crítico se refere à técnica utilizada, considerando a pesquisa do pintor, o uso de cores e o tipo de desenho. Se preocupa também com as qualidades expressivas e sensíveis da obra – assunto do qual trataremos adiante, nesse texto – e comenta o

¹⁹ Não nos referimos aqui ao ceticismo de Milliet no mesmo sentido do “ceticismo sorridente” da citação anterior (MILLIET, 1982, v. 3 p. 78), mas como a postura analítica e pouco “apaixonada” do crítico que, como vimos, parte do racional para posteriormente se dedicar a questões do campo sensível.

desenvolvimento da obra do artista no tempo. A partir do conjunto de parâmetros utilizados, Milliet traz características das obras e aponta quando o pintor “erra” ou “acerta”: elogia o uso de cores e a composição, diz que a obra em geral “agrada”, mas que não foi convencido pelo desenho. Podemos dizer a partir da pesquisa no *Diário Crítico* que a forma de abordagem do texto citado traz uma série de características frequentes na crítica de arte em Milliet.

Há uma concepção teórica que acompanha essas observações. Uma de suas características é que Milliet parte da premissa de que há “leis universais”, constantes estruturais que seriam válidas para toda a história da arte. Em 29 de janeiro de 1952, por exemplo, escreve, em um artigo cujo tema é a crítica psicanalítica de arte:

Julgamos, portanto, atentando para critérios estéticos aceitos universalmente, observando a presença, na obra analisada, de “constantes”, de “invariáveis”, que o estudo das artes plásticas do passado ou de outras civilizações põe em evidência em todas as chamadas “obras-primas”, isto é, obras perfeitas, ou obras significativas (MILLIET, 1982, v. 8, p. 155).

Não faltam momentos no *Diário Crítico* em que Milliet se refere a essas constantes. A proporção áurea – ou “corte de ouro”, como o crítico costuma dizer - por exemplo, é uma referência frequente, tendo menções em todos os volumes da publicação, exceto o primeiro. Vejamos um comentário feito em 6 de junho de 1954, enquanto Milliet discute um ensaio de Pierre Sichel sobre pintura e metafísica:

A pintura será pois um meio de conhecimento. [...] ela revela a ligação misteriosa entre o homem e o universo, não mediante o tratamento de dados temas mas, como a música, através da apropriação pelo artista de certos ritmos e equilíbrios, de certas linhas melódicas e acordes cromáticos. É, em suma, o que os esteticistas deste século vêm afirmando em estudos que visaram a ultrapassar os dados da crítica acadêmica e penetrar a interação observável entre os elementos cósmicos. Quando se percebe que o famoso corte de ouro corresponde a uma harmonia existente em toda a natureza, desde o átomo até o universo, tem-se um conhecimento mais aprofundado da vida e compreende-se melhor um momento de euforia até então sem justificação lógica (MILLIET, 1982, v. 9, p. 169).

No artigo de 02 de agosto de 1947, Milliet discute sobre “princípios de equilíbrio” que seriam comuns a diversas manifestações artísticas. Se além principalmente a relações entre pintura e arquitetura, e declara:

O princípio geral dessa harmonia de proporções encontra-se na própria natureza, mostra da vida e da arte, que é essência da vida. Assim, sabemos que a altura média total do indivíduo em relação à altura de seu umbigo obedece a uma proporção que varia de 1,6 a 1,626. Ora o corte de ouro se encontra exatamente a 1,618. É essa a proporção mais pura dentro da divisão assimétrica de um determinado espaço, porque é aquela que nos dá melhor a sensação de equilíbrio entre as partes e o todo (MILLIET, 1982, v. 5, p.153).

Os comentários do crítico mostram que detém não só conhecimento técnico, mas capacidade apurada de instrumentalização de aspectos teóricos formais. Nesse mesmo texto temos um trecho em que o crítico avisa que a explicação dada sobre a proporção áurea é “esquemática” e “Na realidade da execução as coisas se complicam” (MILLIET, 1982, v. 5, p. 154). Nesse ponto, Milliet apresenta uma explicação didática que aborda o equilíbrio cromático, mostrando novamente seu domínio sobre o tema:

A intensidade equilibra a quantidade, isto é, um espaço pode ser compensado por outro espaço menor, fora do corte de ouro, desde que esse espaço menor apresente um grau de intensidade capaz de anular o excesso do espaço maior. Exemplifico: uma superfície de tom neutro, embora desproporcional, pode ser equilibrada por uma simples nota vermelha colocada na superfície menor. A intensidade da côr restabelece o equilíbrio que a falta de proporção quebrara (MILLIET, 1982, v. 5, p. 154).

A ideia de um conjunto de leis gerais para a pintura permeia a crítica do intelectual e é usada, inclusive, como argumento contra a ideia de nacionalismo e em defesa de uma arte como linguagem universal. Contudo, trata-se, para o crítico, de um princípio, uma espécie de base sobre a qual as artes plásticas se desenvolvem. Para explicar essa ideia, Milliet recorre à imagem do corpo humano, no qual o esqueleto²⁰ seria relativo às regras universais.

As leis biológicas permanecem; assim também as regras intrínsecas da arte, qualquer que seja a sua função no momento. Há uma lei em moral; a do bem como expressão do que é conveniente à coletividade e do mal como o que lhe é nocivo. Em torno desse princípio imutável é que se constróem as doutrinas e as éticas. Do mesmo modo é em volta do esqueleto da eurritmia, das proporções e dos ritmos, que se forma a carne artística de aparências e intenções diversas (MILLIET, 1944, p. 16).

A metáfora utilizada procura conciliar a noção de arte como linguagem universal à criação e inventividade – conceitos caros à Milliet. A eurritmia²¹ constitui um princípio fixo geral sobre o qual o artista trabalha de formas variadas e alcança diversos resultados. Nesse sentido, temos uma característica importante na aproximação crítica do intelectual: a objeção constante ao uso de “fórmulas”. O termo aparece normalmente em sentido negativo, contrapondo-se à inventividade e rumo à estagnação artística.

O artista, escritor ou pintor, que descobre repentinamente, ou após longos esforços, a sua forma, logo se sente levado a repeti-la, transformando-a em fórmula. E esta barra-

²⁰ O trecho citado é proveniente do livro *Pintura Quase Sempre* (1944), mas aparece também do *Diário Crítico* – com pequenas diferenças - datado de 21 de janeiro de 1940 (MILLIET, 1982, v. 1, p. 9) como citação do próprio autor a partir do livro *O Sal da Heresia* (1941).

²¹ O termo, que aparece nos textos de Milliet tanto grafado como “euritmia” quanto “eurritmia”, se refere a equilíbrio formal, ritmo e harmonia, ou seja, está relacionado ao que o crítico considera como “leis gerais” da arte. A palavra existe a partir do *Cânone do Policleto* (440 a.C.) e é usada também na dança e na arquitetura.

lhe então o caminho da evolução, do enriquecimento pelas novas experiências; pouco a pouco passa a domina-lo, a dirigi-lo, a influir em suas idéias, a amarra-lo a uma originalidade gratuita, sem valor interior, a prende-lo a uma estatica (*sic*) satisfeita. [...] O verdadeiro artista é o que jamais se submete á formula, ainda que à sua formula própria, e passa a vida numa procura incessante da sua forma, que é a forma do instante presente mas já não o é do instante seguinte (MILLIET, 1982, v. 1, p. 132-133).

A afirmação acima, datada de 11 de julho de 1943, descreve o processo que pode levar o artista à falta de originalidade e afirma o valor dado pelo crítico ao artista que não se submete às “fórmulas”. A questão é abordada com frequência no *Diário Crítico*, às vezes de forma mais direta, como em 13 de novembro de 1952, quando, em notas curtas, declara: “O que vale é a presença de um traço, linha, acorde que seja insubstituível. A impostura, a esperteza, a mentira das formulas podem fazer passar gato por lebre; não criam jamais uma verdade” (MILLIET, 1982, v. 8, p. 276-277)

Eventualmente Milliet usa a expressão “farmacêutico” para caracterizar artistas que se valem do uso repetitivo de “receitas” para produzir suas obras. O termo - ou afins, como “farmacopéia sintáxica” (MILLIET, 1982, v. 1, p. 132) - aparece no *Diário Crítico* com esse sentido em cinco ocorrências, na nossa seleção que abrange a totalidade dos artigos sobre artes plásticas, sendo que duas delas são usadas para caracterizar Cabanel²². Já no livro *Pintura Quase Sempre* (1944) a referência à “farmacêuticos” e expressões semelhantes aparece 13 vezes, incluindo o título de um capítulo denominado “Farmacêuticos e Artistas” no qual o crítico discorre sobre a questão, como podemos constatar no trecho a seguir:

Trata-se da descoberta da fórmula e a fórmula é o que caracteriza melhor a pior pintura. O verdadeiro artista é como o rato. Para êle não existem problemas idênticos, não ocorre repetição nas situações e tudo está sempre por ser resolvido. O mau artista, ao contrário, é como o homem; é aquêle que, sabidamente, vive no mundo dos conceitos, traz no bôlso do paletó regrinhas de bela lógica arquitetada sôbre falsas premissas para atender a todos os casos de sua clínica plástica (MILLIET, 1944, p. 40).

Dentro da mesma preocupação com a inventividade artística, Milliet usa frequentemente termos relacionados à arte acadêmica em sentido desfavorável. Expressões como “academismo” ou “acadêmico” (relacionados a artes plásticas) tendem a aparecer quando o crítico se refere a algo falso, repetitivo ou estéril – reafirmando, mais uma vez, a coerência de Milliet com a postura artística moderna.

No dia primeiro de abril de 1944, a partir do livro *A Filosofia da Arte*, de Taine, Milliet explicita sua visão sobre a relação entre as fórmulas e a academia: “A formula nasce do

²² Cabanel foi mestre da Almeida Junior, e nesse sentido Milliet se refere a seus ensinamentos como responsáveis pelo estilo da representação da luz nas telas do pintor brasileiro em ambas as ocorrências.

entusiasmo pelas soluções ótimas que aos poucos se tornam padrões acadêmicos. E tudo pode transformar-se em fórmula por mais inesperada e penetrante que seja a invenção. Daí a necessidade de desconfiar sempre e sempre dos achados alheios” (MILLIET, 1982, v. 2, p. 115). Assim, o crítico relaciona diretamente as “fórmulas” e o “academismo”, considerando uma linha de desenvolvimento: a invenção se transforma em “fórmula” e esta se transforma em “academismo” na medida em que vai sendo reproduzida em maior quantidade.

No dia primeiro de junho de 1946, Milliet comenta sobre uma palestra na qual Pedro Alcântara antagonizava a arte moderna:

O erro do sr. Pedro de Alcântara está na distinção contínua entre moderno e acadêmico, dando a moderno a significação de estranho, inesperado, original, e a acadêmico o conteúdo de clássico, equilibrado, sensato. O antagonismo real é de outra ordem; deve-se observá-lo entre a arte verdadeira, de todos os tempos, e a arte falsa, também de todos os tempos, e que rotulamos de acadêmica (MILLIET, 1982, v.4, p. 127).

No comentário podemos identificar a definição do que o crítico nomeia como “arte acadêmica”: a “arte falsa de todos os tempos”. Aparentemente essa “falsidade” está relacionada com o uso de fórmulas. Também vemos a recusa da ideia de que o acadêmico está relacionado ao clássico. Essa ideia de “clássico” aparece discriminada em uma crítica cujo objeto é a produção artística de Bruno Giorgi, datada de 2 de outubro de 1944:

Com tais bases fácil fora já então prever o ponto de chegada de Bruno Giorgi. Ele seria um clássico. Um puro clássico *dentro da melhor definição e da mais ampla e não do pobre entendimento acadêmico*. Clássico porque teria como objetivo a depuração, a síntese, a composição, o equilíbrio, a ideia geral, a filosofia de vida; clássico porque não barroco, mas anti-personalista; clássico porque fiel ao conceito do todo e à concepção da escultura dentro do todo; clássico finalmente porque representativo de uma cultura (MILLIET, 1982, v. 2, p. 271, grifo nosso).

No comentário apresentado a ideia de “clássico” não está relacionada à repetição de cânones, mas à uma espécie de pureza sintética, representativa de um contexto. O crítico aponta essa como a “definição mais ampla” e “melhor” do termo. Percebemos, também, uma relação com a já apresentada noção de arte como linguagem universal. Com isso, a definição do termo “acadêmico”, caracterizada aqui como “pobre”, mantém seu caráter negativo, relacionada à repetição de “fórmulas” - no pensamento do crítico.

A discussão apresentada acima pode solicitar uma diferenciação específica entre o que Milliet chama de “fórmula” e o que considera como “leis universais da arte”, uma vez que ambos os fatores podem ser considerados como sugestivos de uma espécie de padrão.

Essa diferenciação pode ser observada na já citada alegoria que se refere ao “esqueleto” como as regras da arte universal e à “carne artística” como o trabalho variável do artista que se constrói sobre ele (MILLIET, 1944 p. 16). As leis universais (como ritmo, equilíbrio e harmonia) funcionam como constantes estruturais e o artista trabalha para atingi-las. Como já comentado, as chamadas leis universais são um “princípio”, ou um “método”, e não uma “fórmula” (MILLIET, 1982, v. 5, p. 153).

Para produzir arte de acordo com as leis universais o artista pode fazer uso de “fórmulas” - repetição de procedimentos anteriores, que desagradam Milliet - ou buscar uma maneira inventiva e específica para a obra em questão.

Milliet também usa uma alegoria - também já citada - para se referir a essa escolha: o “verdadeiro artista” seria como o “rato” que procura sempre uma nova solução para os problemas que se apresentam enquanto o “mau artista” se assemelha ao homem por trazer consigo regras predefinidas (MILLIET, 1944, p. 40). Assim, Milliet defende saídas inventivas para que sejam atingidas as condições desejadas em fatores como ritmo, equilíbrio e harmonia.

A solução para essa equação que envolve inventividade artística e as chamadas “regras universais” passa, na concepção do crítico, pela esfera mais sensível ou emocional. Nesse sentido, as qualidades expressivas das obras analisadas são de grande importância.

Quanto ao artista moderno, sua carência de lógica aparente provem sobretudo de que o vasto domínio do subjetivo lhe foi franqueado pelas investigações e descobertas da psicologia moderna. O artista moderno explora as regiões do seu mundo interior à cata de uma expressão essencial que ele sabe se apresentar mascarada no universo objetivo. O artista moderno não desconhece que a arte precisa exprimir a vida, as emoções, os sentimentos e comunicar a outrem essa expressão. Ora, a vida, as emoções, os sentimentos, são alógicos e qualquer convenção expressiva os deturpa (MILLIET, 1982, v. 2, p. 240).

O trecho apresentado acima é de 26 de agosto de 1944, ocasião em que o crítico debate sobre analogias feitas entre arte moderna e as “obras das crianças, dos loucos e dos primitivos”²³ (MILLIET, 1982, v. 2, p. 236). Em outra passagem, datada em 16 de junho de 1945, ao analisar a estética existencialista de Kierkegaard, podemos ver uma declaração que propõe o “mergulho no irracional” como saída para o “academismo” e a busca de novas soluções estéticas:

²³ No referido artigo, Milliet responde ao argumento de que a produção de arte moderna se assemelha à destes grupos. Em resumo, considera que, apesar da existência de deformação na produção de todos, as formas de produção são distintas. “Nada tem em comum com a solução do artista moderno tudo isso. Para este a deformação não é nem ignorância, nem desequilíbrio, nem aceitação de uma escala específica de valores. Ela é intenção expressiva. É exatamente porque conhece as leis de proporção que o artista deforma, desobedecendo voluntariamente à regra” (MILLIET, 1982, v. 2, p. 237).

Do ponto de vista estético, o racional leva ao simples artesanato, às generalizações e aos conceitos sem realidade essencial, ao jôgo de palavras, ao academismo, ao esquematismo satisfeito. Por isso o mergulho no irracional tentou de imediato o artista, o criador. O manancial de novas soluções é impressionante e delas brota, por vêzes, não apenas aquêle conhecimento erudito e estéril a que nos habituaram e com o qual nos esgotaram alguns séculos brilhantes, mas principalmente a compreensão do que carecíamos (MILLIET, 1982, v. 3, p. 104).

Em algumas ocasiões Milliet deixa claro que nessa conjugação de valores entre características formais e expressividade poética, se importa mais com a segunda. Em uma nota de em 13 de novembro de 1952, temos:

Em pintura não reside, o que importa, no resultado mais ou menos feliz da reprodução objetiva, ou da interpretação do real, nem na habilidade do jogo cromático (cujos segredos e modelos se encontram em qualquer tratado), nem mesmo na geometria inteligente da composição, mas sim naquilo que a pintura exprime do homem de carne e osso, de alegria e sofrimento, de sensibilidade, angustia, amor (MILLIET, 1982, v. 8, p. 276).

A posição fica bastante clara também em um comentário de 15 de março de 1942, ao debater sobre o “assunto” em pintura:

E embora a grande arte seja a que une ambos os problemas numa só solução, colocados dentro do dilema: emoção e assunto ou inteligência e eurtmia, escolheremos sempre emoção e assunto (igual poesia, humanidade, arte) porquê mais fecundos do que a inteligência e eurtmia (igual filosofia, metafísica, habilidade) (MILLIET, 1982, v. 1, p. 47).

A importância do “assunto”, em Milliet, está ligada à questão da “comunicação” na arte – tema caro ao crítico, que chega a dizer - em 27 de março de 1943 - que “Arte é expressão-comunicação” (MILLIET, 1982, v. 1 p. 105). Sobre este tema temos um texto específico. Portanto, aqui basta considerarmos que o crítico prefere o binômio relacionado à “poesia” do que o ligado à “habilidade técnica”. Também interessa notar que Milliet trabalha aqui com uma situação hipotética com o objetivo de mostrar sua escala de valores, mas acredita que a “grande arte” é capaz de resolver os dois parâmetros simultaneamente.

Mesmo com a valorização dos aspectos emocionais, a crítica de Milliet normalmente procura conjugar os quesitos técnicos e expressivos, ou os de ordem racional e os de ordem sensível. O próprio crítico explica essa conjugação de forma bastante didática no texto em que debate racionalidade e crítica com Lourival Gomes Machado²⁴ (em 17 de setembro de 1944):

²⁴ No mesmo texto, posteriormente, Milliet inclui um terceiro parâmetro: o grau de comunicação da obra de arte – que será discutido separadamente.

Em duas fases distintas se divide a crítica. A primeira de julgamento e escolha, sob a égide da razão e da cultura; a segunda da participação sob o impulso da descoberta, e as injunções da sensibilidade. De modo nenhum porém será um crítico fecundo e completo se não conseguir um entrosamento de ambas as soluções. Racionalista em excesso ficará aquém da simpatia e perderá o contato com a essência. Intuitivo apenas, arriscar-se-á uma super valorização de pormenores insuficientes.

Um ditado popular afirma que é preciso confiar desconfiando. Pois essa será a melhor orientação do crítico. Confiar na razão desconfiando dela, e desconfiar da intuição nela confiando entretanto. Esse relativismo é difícil, mas pequeno é também, e por isso mesmo, o número de bons críticos (MILLIET, 1982, v. 2, p. 258-259).

Antonio Candido, no texto já mencionado, se refere a esse artigo de Milliet ao escrever sobre o “ato crítico” do intelectual, dizendo que nele o crítico “distingue dois momentos necessários, vinculados intimamente numa espécie de relação reversível, de cuja intensidade e riqueza dependia a qualidade do ato crítico: o momento racional e o sensível” (CANDIDO, 1989, p. 132). A conciliação entre esses dois aspectos é uma questão abordada por Milliet também em um comentário sobre a pintura francesa, feito em 18 de julho de 1947:

Certas soluções da pintura moderna talvez nos penetrem mais a inteligência do que o coração. Iremos assim até a charada. É um erro? Sem dúvida. Mas os que visam apenas o coração são de uma tal vulgaridade! “À vous degoûter du coeur... et de la peinture”. O grande mérito dos franceses foi conseguir um justo equilíbrio. Com isso tornaram a pintura aquilo que Leonardo desejava que fôsse: “una cosa mentale”. Sem que perdesse entretanto a carne e o sentimento na intelectualização (MILLIET, 1982, v. 5, p. 138).

Na declaração temos explícita uma tensão entre a “vulgaridade” da abordagem excessivamente emocional e o “erro” das pinturas que apelam mais à razão. Segundo o crítico, a pintura francesa teria sido capaz de atingir o almejado equilíbrio. No já citado texto de 11 de maio de 1945, no qual Milliet debate com Leo Vaz, temos outro trecho sobre o tema, mais objetivo:

Poderá perguntar-me agora meu amigo Léo Vaz se a sensibilidade e a imaginação se coadunam com o rigor das regras. Eu lhe direi que sim. Na própria desobediência às regras, observada em inúmeros painéis e também dentro das variações permitidas. A tragédia clássica francesa obedece à regra rigorosa das três unidades de tempo, de espaço e de ação. E no entanto ninguém confunde Corneille com Racine. São sensibilidades e imaginações diferentes. Aliás, o talento se caracteriza pela independência criadora. E o que não se permite aos medíocres, dos gênios se aceita sem discussão. E se exalta (MILLIET, 1982, v. 3 p.78).

Essa declaração também pode ser relacionada à “metáfora do esqueleto” referenciada anteriormente. O exemplo da tragédia clássica francesa, que tem regras fixas, mas permite a criação com “sensibilidades e imaginações diferentes” segue a premissa de que há uma estrutura básica sobre a qual o artista desenvolve sua criação. Nesta citação temos, também, um outro elemento importante no modelo crítico de Milliet: a “desobediência às regras”. A atitude de

quebrar certas normas aparece no pensamento do intelectual como ponto de contato entre eúritmia e expressão, ou seja, entre o racional e o sensível. Em 24 de novembro de 1956, em texto que discute um texto do pintor Francisco Nieva, o crítico escreve:

Mas, indago, estabelecida a presença, em dado quadro, dessas constantes peculiaridades à obra de arte, teremos a obra de arte? Em outras palavras, com a obediência cega a certos princípios — e somente com ela — já teremos a obra-prima? Evidentemente não, pois, na afirmativa, a produção artística passaria a resultar de uma lógica precisa e de sua aplicação mecânica.

E eis que a coisa se complica. Qual o elemento a mais, que acrescentando às constantes, provoca a criação da obra de arte? A meu ver, a expressão, que decorre da desobediência, instintivamente eficaz a uma das regras, sem contudo perturbá-las em seu conjunto (MILLIET, 1959, v. 10, p. 245).

Podemos notar, portanto, que a “expressão” decorre da “desobediência” segundo a afirmação de Milliet. Essa “desobediência”, ainda que possa ser instintiva, não é “gratuita” e depende do domínio das regras. No já citado artigo de 02 de agosto de 1947, o crítico declara: “A desobediência à lei não anula a lei” (MILLIET, 1982, v. 5, p. 153). Essa forma de transgressão das normas ocorre, portanto, dentro de uma certa estrutura. Em um artigo de 26 de agosto de 1944, o crítico difere a criação “deformada” do artista moderno em relação à de crianças, “loucos” e primitivos:

Nada tem em comum com a solução do artista moderno tudo isso. Para este a deformação não é nem ignorância, nem desequilíbrio, nem aceitação de uma escala específica de valores. Ela é intenção expressiva. É exatamente porque conhece as leis de proporção que o artista deforma, desobedecendo voluntariamente à regra afim de provocar uma reação de antemão calculada. Quando digo calculada exagero até certo ponto. Deveria explicar melhor dizendo calculada consciente ou inconscientemente pois o processo expressionista pode ser espontâneo em indivíduos excepcionais e resultar do inconformismo, da revolta mesmo, mas nunca da ignorância da lei (MILLIET, 1982, v.2 p. 237).

A ideia de uma “desobediência voluntária”, que ocorre a partir do domínio das regras da arte “universal”, parece fechar a equação que constrói o modelo crítico de Milliet. Trata-se aqui de um vetor de expressão inventiva que conecta os aspectos racionais e emocionais, construindo as características singulares de uma determinada produção.

Sem dúvida a arte é feita de expressão comunicável, mas também, necessariamente, de eúritmia, de equilíbrio, de riqueza inventiva no jogo das cores, dos planos, dos volumes, o claro-escuro. Ela é feita de obediência e desobediência a um tempo, por esta última se conseguindo a expressão e pela primeira se obtendo o contrapeso do enquadramento as formas e cores dentro de um dado espaço (MILLIET, 1982, v. 8, p. 155).

A citação acima, retirada do já citado texto de 29 de janeiro de 1952, ocorre em meio a comentários sobre arte e psicanálise. Podemos dizer que de certa forma esse trecho resume a estrutura aqui apresentada. Também chama a atenção para a forma de composição do modelo, que funciona baseado em relações de equilíbrio. São articulações entre expressão e capacidade de comunicação, obediência e desobediência, razão e sensibilidade. Portanto, temos uma estrutura dinâmica, complexa, passível de adaptação a diferentes contextos. Podemos dizer que é um sistema coerente com a postura de Milliet, já que preza o contexto e permite a análise dos objetos de crítica em sua singularidade.

9 NACIONALISMO E INTERNACIONALISMO NA ARTE

A partir do que já foi apresentado no capítulo sobre a arte moderna brasileira, podemos considerar que durante todo o período de atuação de Milliet como crítico a questão do desenvolvimento de uma arte singularmente brasileira foi praticamente uma constante. Passaremos a discutir a postura do intelectual em relação ao tema.

Como já vimos em comentários sobre o período da semana de 1922, Milliet não compartilhava da visão ufanista sobre a arte nacional presente no campo artístico brasileiro da época, apresentando um ponto de vista atípico. Podemos reiterar essa condição com um comentário de Renata Rufino da Silva:

Apesar de se tratar de um grupo heterogêneo, o que destoava Milliet de outros modernistas parece ter sido o seu não atrelamento integral ao “paradigma nacionalista”, algo tão caro a maior parte dos modernistas. Embora o nome de Sérgio Milliet figure entre os participantes do modernismo em trabalhos de história e crítica literária, raramente é caracterizado como um protagonista (SILVA, 2019, p. 7).

Milliet chega a comentar no prefácio do segundo volume do *Diário Crítico* (1944), que participou da Semana de Arte Moderna de 1922 “Mais como admirador de Mario e Oswald de Andrade que como militante ativo” (MILLIET, 1982, v. 2, p. 8). A ação de Milliet na Semana de 1922 está mais relacionada à área da literatura, mas a situação em relação às artes plásticas não é muito diferente.

Nos também já expostos argumentos de Milliet sobre a especificidade de uma luz na pintura brasileira (ao debater a questão na obra de Almeida Júnior) percebemos que não há um esforço do crítico no sentido de caracterizar algo como genuinamente brasileiro para exaltar a arte nacional. Essa postura cética, pouco apaixonada, em relação à celebração da arte nacional é uma característica marcante do crítico, se considerarmos o momento histórico Brasileiro.

Podemos encontrar no *Diário Crítico* outros momentos em que Milliet deixa clara sua postura em relação ao tema. Em artigo de 08 de outubro de 1949, Milliet discute um texto de Fernando Jorge²⁵ sobre Aleijadinho. Diz que o material merece sua “simpatia”, mas aponta uma série de reparos. Nesse contexto, temos o seguinte trecho:

O sr. Fernando Jorge não acredita na arte brasileira porque os artistas de nossa terra não conseguiram ainda "apresentar obras de cunho nacionalista". Mas estará no aspecto nacionalista a qualidade da pintura ou da escultura? E, mais ainda: que quer dizer arte de cunho nacionalista? Estará esse cunho no tema ou no estilo? E se estiver

²⁵ Fernando Jorge (Petrópolis - RJ, 1928): Escritor, crítico, jornalista e enciclopedista. Escreveu o livro *O Aleijadinho: sua vida, sua obra, sua época, seu gênio* - vencedor do Prêmio Jabuti de 1961.

no estilo quais as características dele? Como defini-lo? Por que critério julgá-lo? Tais problemas, em verdade insolúveis, deveriam bastar para que o sr. Fernando Jorge não se abalanchasse a afirmações tão peremptórias (MILLIET, 1982, v. 7, p. 77).

Aqui, Milliet aponta para a dificuldade em se definir especificamente uma “arte de cunho nacionalista” e questiona se isso é um parâmetro para qualidade de uma obra. Trata-se de uma declaração que toca em um ponto central do debate: o “nacionalismo” de uma produção artística como valor. Assim, Milliet, mais interessado nas características estéticas da obra de arte, recorre aos questionamentos como forma retórica de argumentação. Já em artigo de 23 de outubro de 1948 – no qual o crítico debate uma série de questões presentes no campo artístico da época - temos uma declaração bastante objetiva:

O argumento nacionalista é sempre um argumento pobre, quando invocado para justificar proteções e condescendências especiais. A competição artística deve verificar-se no terreno mais vasto do espírito, da sensibilidade, da imaginação. Que pelo menos nesse campo não haja política... nem lei dos dois terços. Alega-se que a arte está presa à terra em que surge. É possível, por certos aspectos menos importantes. Entretanto, mesmo assim, não estará ligada ao país nos seus limites administrativos, porém à geografia, que só muito raramente coincide nas suas peculiaridades com a organização política (MILLIET, 1982 v. 6, p. 212-213).

Mais uma vez o crítico rechaça a postura de celebração de uma arte por seu “nacionalismo” e reforça seu foco em questões estéticas – no caso, as qualidades expressivas e criativas. Deixa mais claro, também, que percebe a questão como de tendência política. Aceita a possibilidade de uma ligação “geográfica”, mas deixa claro que os “limites administrativos” não costumam contribuir muito para esse tipo de ligação.

A postura de Milliet sobre o “nacionalismo” na pintura brasileira não significa, naturalmente, que o crítico negue a existência de uma pintura nacional – no sentido de uma produção vinda da região específica – como podemos perceber em diversos textos. Em uma crítica datada em 08 de julho de 1945 acerca de obras de Lula Cardoso Ayres²⁶, por exemplo, podemos ler: “A pintura moderna brasileira, salva algumas exceções que ninguém ignora, carece seriamente de imaginação” (MILLIET, 1982, v. 3, p. 105). A frase ajuda a confirmar tanto o reconhecimento de uma “pintura brasileira” quanto a falta de preocupação em exaltá-la.

A leitura dos textos de Milliet sobre o tema mostram que a nacionalidade de uma obra não costuma aparecer como um valor, mas como um elemento para análise. Talvez devido aos conhecimentos em sociologia, o contexto regional é um fator que pode chamar a atenção do

²⁶ Lula Cardoso Ayres (26 de setembro de 1910, Rio Formoso, Pernambuco - 30 de junho de 1987, Recife, Pernambuco) foi pintor, ilustrador e trabalhou com outros suportes técnicos. Participou de três Bienais de São Paulo (1951 a 1955). Os temas sociais ocupam lugar importante em sua produção artística.

crítico. Vejamos um comentário sobre uma exposição de arte cubana realizada no Museu de Arte Moderna de Nova York, realizado a partir do catálogo:

A grande característica linear dessa pintura cubana moderna é a reta. E em particular a vertical e a oblíqua, o que já por si indica o sentido ascético e doloroso da expressão. Nada de curvas voluptuosas, aconchegantes como em Rafael, em Da Vinci, em Luini. Mas uma permanente rigidez de resistência à pressão econômica, de entezamento decidido contra a melancolia e a doçura da entrega. Uma arte de participação e de presença em suma (MILLIET, 1982, v. 2, p. 201).

No mesmo texto, de 13 de julho de 1944, Milliet diz ter se impressionado com a “mensagem poética” das obras e, considerando as qualidades técnicas, declara o seguinte:

Do ponto de vista técnico pouco nos surpreende essa arte saída das escolas de Paris e, também em parte, do movimento mestiço mexicano com passagem pelo “magic-realism” de Nova York. Alguma observação e um pouco de espírito didático facilmente nos permitiriam apontar os ascendentes diretos de cada artista, o que seria joguinho bem mais difícil em relação aos modernos brasileiros (MILLIET, 1982, v. 2, p. 200).

Podemos perceber que a procedência geográfica é considerada no sentido de ser um fator relacionado a movimentos artísticos ou escolas, passíveis de características típicas e agrupamentos. É interessante notar que nos trechos aqui apresentados o crítico não considera as produções de forma totalmente generalizada por nacionalidade: ela não se refere às obras como “a pintura cubana”, mas como “essa pintura cubana”. Não usa como exemplo a “pintura mexicana”, mas o “movimento mestiço mexicano”. Ainda que eventualmente caracterize uma produção artística pela simples nacionalidade, o crítico parece não se interessar necessariamente pela procedência em termos de país, mas em sua inserção em um movimento ou contexto. Um artigo que aborda a paisagem brasileira, encontrado no livro *Pintura Quase Sempre* (1944), também nos dá uma boa indicação da preocupação de Milliet com a generalização de uma pintura como “nacional”, considerando a pluralidade de possibilidades no Brasil:

Tentar definir a paisagem brasileira pela luz seria o mesmo que classificar o brasileiro pela cor da pele. Várias raças aqui se unem como aqui se encontram diversas paisagens. Ao carioca das praias luminosas, do mar atordoante de reflexos, o cinzento paulista, o neutro de nossas telas, parece estranho senão pretensioso (MILLIET, 1944, p. 72).

No mesmo sentido encontramos outro trecho no livro *Fora de Forma*, de 1942:

Já analisei longamente esse caso da paisagem brasileira, que eu nego, porque a paisagem é geográfica e nós temos todos os tipos de climas e de topografias. E haverá

qualquer semelhança, qualquer traço comum entre a caatinga do Nordeste e os pagos do Rio Grande do Sul?

É certo que podemos dar à expressão paisagem brasileira um sentido mais lato, menos geográfico; considera-la até do ponto de vista sociológico, aceitando, para defini-la, costumes e tradições, raça e economia (MILLET, 1942, p. 97-98).

Em ambos os comentários temos o mesmo argumento: a dificuldade da generalização em relação a uma produção nacional. No segundo, podemos perceber, também, a ideia de um contexto sociológico como fator para análise de obras.

9.1 O nacionalismo caricato

Para Milliet, essa a caracterização geral do que é nacional não é problemática apenas no sentido geográfico ou sociológico. A forma como a “brasilidade” é representada nas pinturas abre caminho para a “caricatura”, para a imagem de país exótico, para o folclore:

A arte tende, em verdade, para o universal e tudo quanto foge às tendências universais cai no folclore, na arte menor, no exotismo. Pode agradar em virtude de circunstâncias fortuitas e exteriores, mas passa com essas circunstâncias, enquanto a grande arte, a arte simplesmente humana, fica. Ninguém negará a possibilidade de se conciliar a expressão artística ao assunto nacional; mas ninguém poderá negar tão pouco a independência existente entre uma coisa e outra (MILLIET, 1942, p. 96).

O trecho, retirado do livro *Fora de Forma*, deixa claro que Milliet considera possível o uso de temas baseados no Brasil na obra de arte, mas há o risco de uma interpretação “pobre”, que normalmente está relacionada com uma imagem estrangeira do país. Em 2 de janeiro de 1946, Milliet escreve sobre um comentário no *The Observer* que aborda uma exposição de pintura brasileira e diz estranhar a ausência de características esperadas nas obras:

O exotismo como característica dos trópicos é quase uma tradição na Europa, um preconceito fortemente enraizado pelo menos. [...] E o mais estranho é que nós mesmos, buscando a nossa cultura nas fontes europeias, dessa literatura nos valem e a ela condicionamos o nosso pensamento. Também acreditamos no exotismo tropical e com ingenuidade classificamos os brasileiros em relação à obediência aos tabus criados pelo estrangeiro. Pintor do Brasil deve pintar cactos e abacaxis, negros e favelas. Não vejo o que haja de caracteristicamente brasileiro nisso tudo, pois tanto no México como na África ou na Ásia encontramos idênticos elementos. Por outro lado, a uva e o pêssego são hoje em S. Paulo frutas nacionais. Assim também o louro é comum no Sul e a cidade-jardim faz parte integrante do nosso urbanismo. Por que, se tudo leva atualmente a uma sempre maior padronização da cultura, teimarmos em manter um isolamento pernicioso, e tanto mais difícil quanto na verdade não nos caracterizam essas marcas exteriores, êsses rótulos cômodos? (MILLIET, 1982, v. 4, p. 7-8).

O texto acima traz mais uma vez o problema das características específicas de cada região, mas chama a atenção para a adesão do próprio brasileiro (“nós mesmos”) à ideia de “exotismo tropical” aplicada ao país. O “exotismo”, em Milliet, é apresentado outras vezes como uma característica negativa no *Diário Crítico* – como podemos ver em um comentário sobre Volpi, de 30 de abril de 1944, ao dizer que o pintor “Ignora a demagogia pequeno-burguesa que procura o drama da miséria numa ânsia de exotismo somente comparável à do estrangeiro à caça do negro e do cactus entre nós” (MILLIET, 1982, v. 2, p. 137)

É possível, em certo grau, construir aqui um paralelo entre a posição de Milliet e o emblemático texto *Vanguarda e Kitsch* de Clement Greenberg (1939). Embora não tenhamos encontrado menções ao artigo – ou mesmo a Greenberg – nos escritos de Milliet disponíveis, podemos perceber a mesma ideia de *kitsch* como “imitação da imitação” (GREENBERG, 2001c, p. 30), visto, como disse o crítico brasileiro, pela “demagogia pequeno burguesa” como algo a ser exaltado. Nos diz Greenberg:

não se trata de uma questão de escolha entre o meramente antigo e o meramente novo, [...] mas de urna escolha entre o antigo e o atualizado de má qualidade e o genuinamente novo. A alternativa a Picasso não é Michelangelo, mas o kitsch (GREENBERG, 2001c, p. 30).

Comparativamente, poderíamos interpretar que o “atualizado de má qualidade” é ocupado em Milliet pela pintura moderna que coloca essa brasilidade exótica, falseada por uma visão distorcida, relacionada a uma produção ligada à aceitação de um público menos erudito. Em um texto sobre a pintura “americana”, datado de 5 de novembro de 1945, Milliet diferencia o “nacionalismo” na arte da “arte popular”:

O primeiro, o nacionalismo, leva à procura do pitoresco, quando não à simples caricatura; a segunda, a arte popular, exprime o sentimento mais profundo e verdadeiro de um povo. A dificuldade está em evitar que o nacionalismo se aproveite do popular para sistematizá-lo e impô-lo agressivamente como o único padrão artístico desejável. Por outro lado nada mais perigoso para a própria arte popular que a admiração das falsas elites que se guiam pela moda (MILLIET, 1982, v. 3, p. 172).

Podemos perceber a separação proposta pelo crítico: a “arte popular” é genuína, exprime “o sentimento mais profundo e verdadeiro de um povo”, enquanto a arte “nacionalista” está ligada à uma padronização caricatural ligada à moda e admirada pelas “falsas elites”.

Milliet é atento em relação à cultura envolvida na produção artística do ponto de vista da procedência dessas obras e considera a maneira como isso ocorre. Naum Simão de Santana comenta essa condição a partir da maneira cética de abordagem de Milliet. O texto se refere aos

anos 40, mas acreditamos que é possível considerar o período coberto pelo Diário Crítico (1940-1956):

O forte traço de cepticismo que permeia muitos dos textos de Milliet dos anos 40 foi uma das marcas do seu internacionalismo crítico. [...]

A dúvida que emprega e leva consigo a seus temas não permite que ele repouse em conclusões apressadas, imediatas, ansiosas, como a concepção de identidade brasileira que se configurara até então. Desse modo, não se transforma em um antropófago ou macunaímico teórico das virtudes nascentes, um suposto visionário da Brasil Moderno, batedor da causa, embaixador por excelência da tão exaltada Pindorama. Sua disposição crítica duvidou de um projeto de afirmação identitária regional, pensando um rumo não delirante para a cultura nacional, pautado mais na seriedade e experiência humanista européia do que no novo entusiasmo brasileiro (SANTANA, 2005, p. 91).

O comentário de Santana nos dá a entender que Milliet, portanto, não aderiu à uma espécie de “militância nacionalista” artística por sua forma de abordagem intelectual. É uma afirmação que faz sentido se considerarmos a referida postura humanista do crítico e sua forma de aproximação menos apaixonada. Vale destacar que Santana denomina a maneira de criticar de Milliet de “internacionalismo crítico”. Passaremos, a seguir, à discussão em torno desse caráter “internacionalista” do crítico.

9.2 Arte internacional

O contato com a cultura europeia e os estudos na Suíça parecem ter sido fatores significativos para a formação dos posicionamentos de Milliet em relação às artes plásticas. Ainda na fase do intelectual direcionada à literatura já temos indícios de uma vocação para uma visão mais internacional: “A atividade literária de Milliet, como poeta, iniciou-se na revista *Le Carmel*, de postura pacifista e *internacionalista*, editada em Genebra entre os anos de 1916 e 1918, da qual Romain Rolland²⁷ era diretor, Stefan Zweig²⁸ e Charles Baudoin²⁹ colaboradores (VIEIRA, 2009, p. 17, grifo nosso). Segundo Lisbeth Rebollo Gonçalves, Rolland – vencedor do Prêmio Nobel de Literatura de 1915 - foi uma “pessoa a que Sérgio Milliet foi diretamente ligado” e sustentava uma concepção de cultura voltada ao internacional, “crente na civilização ‘como tesouro comum de humanidade’” (GONÇALVES, 1992, p. 19).

²⁷ Romain Rolland (1866, Clamecy, França - 1944, Vézelay, França) foi escritor, músico e professor. Recebeu o Prêmio Nobel de Literatura em 1915 pelo conju.

²⁸ Stefan Zweig (1881, Viena, Áustria - 1942, Petrópolis, Rio de Janeiro), autor de diversas obras literárias, se estabeleceu no Brasil em 1941. Foi autor do livro *Brasil, País do Futuro* - que deu origem à expressão amplamente conhecida no país.

²⁹ Charles Baudoin (1893, Nancy, França – 1963, Genebra, Suíça) foi uma figura importante na área de psicanálise. Também estudou literatura e filosofia. É autor de um grande número de obras.

A expressão “internacionalismo” inspira cuidados. Para explicitar a questão, podemos recorrer ao mesmo texto de Gonçalves, no livro *Sérgio Milliet, Crítico de Arte*, em uma nota de rodapé:

É preciso observar que a postura internacionalista, de um lado, está correlacionada ao fomento dos partidos de esquerda na Europa, e de outro, pode ser vista como decorrência da idéia de expansão do mundo capitalista e da tomada de consciência do proletariado como camada social comum aos diferentes países. O mercado expande-se, torna-se internacional, sendo suas repercussões correlacionadas de país para país, havendo tendência à homogeneização das técnicas de produção (GONÇALVES, 1992, p. 19).

A ideia de “internacionalismo” tende a aparecer no campo artístico brasileiro como uma espécie de antítese da postura artística “nacionalista”, talvez pela importância dada ao tema da “arte genuinamente brasileira”. Dito de outra forma: onde o “nacional” tem uma atenção maior, específica, o “internacional” passa a ocupar importância como seu oposto. Portanto, é relevante esclarecer que aqui nos referimos à “internacionalização” ou “internacionalismo” como uma ideia relacionada ao compartilhamento de cultura entre países, considerando o diálogo entre as produções artísticas e contaminações mútuas. Podemos perceber que esse sentido tende a ser o mais adequado ao ler o material produzido sobre a arte moderna brasileira e sobre Sérgio Milliet, como podemos perceber nas citações acima de Santana (2005, p. 91) sobre “crítica nacionalista” e de Gonçalves (1992, p. 19) sobre a postura da revista *Le Carmel*. Em Milliet, essa noção está, de certa forma, ligada à ideia de arte como “linguagem universal” - noção defendida pelo crítico. Vejamos uma declaração de 23 de outubro de 1948, no Diário Crítico. No contexto, o intelectual está debatendo sobre argumentos utilizados pela intelectualidade da época:

Não me agrada tão pouco descobrir entre os argumentos apresentados em defesa de certa concepção artística, o de ordem nacionalista. A grande beleza das artes plásticas está em constituírem elas uma linguagem universal, uma linguagem que não precisa de tradução. Numa época de amesquinamento contínuo do homem, elas ampliam as possibilidades de confraternização (MILLIET, 1982, v. 6, p. 213).

A ideia de arte como “linguagem universal” se relaciona à de “internacionalismo” por permitir que as produções artísticas se conectem. Se a linguagem é universal, é possível que o diálogo entre obras de arte de diferentes locais ocorra e que se influenciem mutuamente.

Essa visão da arte como linguagem universal não cria um atrito com a já mencionada consideração de Milliet em relação ao contexto cultural de procedência das obras de arte. O crítico considera que há uma espécie sintaxe artística comum que é utilizada de diferentes formas em diversos movimentos.

Pode-se considerar que não existem artes nacionais, mas tão-somente escolas que se expandem por toda parte e fazem discípulos em todos os países do mundo. Eu mesmo sou dessa opinião e acho que o nacionalismo artístico, muito mais do que o nacionalismo político, é pernicioso e limitado (MILLIET, 1982, v. 3, p. 175).

O texto supracitado, de 5 de novembro de 1945, além de apresentar mais uma vez a posição contrária ao “nacionalismo artístico”, deixa clara a visão de arte como “linguagem universal” do crítico. Segundo essa posição, as escolas artísticas ocorrem em diferentes culturas, produzindo obras com características próprias – mesmo com uma “sintaxe” em comum - e se expandem, entrando em diálogo.

No livro *Pintura Quase Sempre* o crítico nos diz que “essa idéia de uma arte ‘nacional’ não pode assentar noutra coisa que não no assunto. Com referência ao equilíbrio, à composição, à harmonia, os padrões são universais” (MILLIET, 1944, p. 72). O trecho coloca o “assunto”, ou seja, o conteúdo figurativo, como a única possibilidade de abordagem da “arte nacionalista”. A partir da afirmação é possível interpretar que isso ocorreria porque as questões formais fariam parte dessa linguagem artística universal.

Vejamos um comentário de Milliet em um texto sobre o trabalho de Tarsila do Amaral, datado de 5 de novembro de 1950, por ocasião do anúncio de uma exposição da pintora no Museu de Arte Moderna. A partir de textos de Paulo Prado e Oswald de Andrade relativos aos objetivos do movimento Pau Brasil, incluindo trechos do manifesto de Oswald de Andrade - como “contra a cópia, pela invenção e pela surpresa” (ANDRADE, 1978, p. 8)³⁰ - Milliet escreve:

Não é esse programa da nova escola literaria o mesmo da escola pictorica? Não se resume ele numa procura de expressão brasileira realizada pelos artistas entediados com a sabedoria européia? Só que esses artistas não esqueçam as lições da Europa... Dai a fase "Pau Brasil" de Tarsila, se exprimindo em linguagem cubista. Dai a compreensão que logo tiveram da novidade os críticos europeus, unanimes na demonstração de interesse pelas pesquisas da pintora, e a incompreensão do publico brasileiro que mal reconhecia seus proprios motivos, que renegava a propria alma (MILLIET, 1982, v. 7, p. 366-367).

No texto podemos perceber que Milliet levanta as relações entre a obra de Tarsila e a arte europeia não só pela linguagem “cubista”, mas argumentando que os críticos europeus se

³⁰ Há algumas diferenças entre a citação de Milliet e o que encontramos no livro de Mário de Andrade. Milliet escreve: “Língua sem arcaísmos. Sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionaria de todos os erros... contra a argucia naturalista, a síntese. Contra a cópia, a invenção e a surpresa” (MILLIET, 1982, v. 7, p. 366) enquanto encontramos em Andrade (1978) esses trechos da seguinte forma: “A língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. [...] O trabalho contra o detalhe naturalista — pela síntese; contra a morbidez romântica — pelo equilíbrio geométrico e pelo acabamento técnico; contra a cópia, pela invenção e pela surpresa”.

interessaram pelo trabalho enquanto o público brasileiro não a compreendeu bem. A informação serve como argumento para constatar que talvez os artistas brasileiros não estivessem assim tão distantes da arte europeia quanto gostariam. Ao mesmo tempo, podemos considerar que Milliet aproxima a produção brasileira da europeia pelos elementos formais (a “linguagem cubista”), ou seja, pela “sintaxe artística universal”.

A forma de aproximação crítica de Milliet em relação ao tema da nacionalidade da arte, aliada à formação europeia e sua rede internacional de relações, o coloca em uma posição oportuna para atuar no diálogo entre a arte moderna brasileira e o campo da arte no mundo. Nesse sentido, o estudo da atuação de Milliet mostra que em praticamente todo o seu período de atividade há um esforço objetivo tanto em divulgar a arte brasileira no exterior quanto em aumentar o contato dos brasileiros com a produção estrangeira.

A posição do intelectual, como já vimos, funciona no sentido do aumento de contato entre as diferentes correntes de produção artística. Milliet não é contrário à produção artística brasileira - sua discordância ocorre em relação à postura de se exaltar a nacionalidade da produção como valor em si próprio. Em suas críticas a “brasilidade” pode aparecer como característica, mas os parâmetros de valorização ou desvalorização são de outra categoria. Milliet, evidentemente, tem uma forte ligação com o Brasil – em especial com São Paulo, como deixa claro em alguns artigos – e com a produção artística e intelectual local. Nesse sentido, mostra, não só nas relações internacionais, mas em sua atuação em geral, disposição para dar apoio a seu círculo de contatos em geral. Antonio Candido comenta sobre a atuação de Milliet:

Dirigindo revistas, redigindo jornais, dando aulas, presidindo associações de cultura, como a Associação Brasileira de Escritores (ABDE), e instituições, como a Biblioteca Municipal, esteve sempre envolvido com a prática da vida intelectual e artística, em posição de ajudar, influir, divulgar escritores e artistas, contemporâneos e mais moços. Além disso, a sua serena coragem de viver, a sua disposição para participar das lutas mais diversas, emprestaram uma rara eficácia ao seu modo de exercer a cultura.[...] Sem nunca ter sido um mestre (o que seria contra o seu temperamento), foi com certeza um modelo que antecipava a atuação de grupos como aquele ao qual eu pertencia, o primeiro formado pela Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo.[...] Não espanta, pois, que nos tenhamos ligado a ele, como tantos outros rapazes de formação diversa, também atraídos pela sua personalidade reta e cordial. Sérgio Milliet se ligou a várias constelações intelectuais de São Paulo; eu pertenci à dos que participaram com ele da ABDE (CANDIDO, 1989, p. 122-123).

O comentário de Candido explicita a forma geral de atuação do intelectual em termos de seu envolvimento com a esfera cultural de seu meio. Já Regina Campos, ao pesquisar a relação de autores franceses com Milliet - portanto, a partir da literatura - corrobora com essa

posição e desenvolve comentários acerca da condição de Milliet relacionada à sua aproximação com o continente europeu:

A importância de Milliet em seu meio se deve, primeiramente, à sua perfeita integração no ambiente intelectual em que atua, o que lhe garante respeitabilidade não só dos contemporâneos, mas sobretudo dos mais jovens, acolhidos por ele com simpatia e compreensão. Milliet representa em elo entre duas gerações de críticos. Sua abertura para o novo, sua sensibilidade e respeito pelo diferente garantem-lhe um prestígio e uma aceitação que o distinguem dos demais.

Além disso, num segundo aspecto, Milliet atua como traço de união entre a cultura francesa e a brasileira. Esse papel de divulgador e mantenedor dessa presença na cultura brasileira, insere-se com perfeição na realidade nacional. Por um lado, sua formação européia lhe garante uma credibilidade imediata; por outro, ele é o alvo perfeito para a crítica que visa uma equidistância de modelos importados (CAMPOS, 1996, p. 365).

Tanto na citação de Candido quanto na de Campos, podemos perceber a referência a Milliet como um ator produtivo na divulgação da cultura nacional. Mas podemos também levantar momentos específicos para a constatação dos esforços do intelectual em relação à “internacionalização” da arte brasileira.

Ainda que a natureza das atividades como agente cultural seja distinta da função de crítico de arte, podemos perceber a disposição de Milliet para de ampliar o contato entre a produção brasileira e a de outros países.

Sabemos que Sérgio Milliet foi um colaborador importante na divulgação dos feitos da Semana de 1922. Renata Rufino da Silva nos traz as seguintes realizações:

Além de receber os brasileiros chegados em Paris, Milliet foi um divulgador de obras de autores brasileiros. Publicou na revista belga *Lumière* (1919-1923), o texto “Une semaine d’art moderne à São Paulo”, em abril de 1922. Nessa mesma época, Milliet intermediou a colaboração de Charles Baudouin, seu companheiro na revista *Le Carmel*, e de Roger Avermaete, que conheceu na *Lumière*, como correspondentes de *Klaxon*, considerado o primeiro periódico de divulgação das ideias modernistas pós-1922, na França e na Bélgica, respectivamente. Atuando como *porteur*, Milliet investiu igualmente na atividade de tradução que, aliás, foi marcante na sua trajetória (SILVA, 2014, p. 1).

A pesquisadora caracteriza o papel de Milliet como um *porteur*, ou seja, um facilitador ou mediador, alguém que ajuda a vencer algum obstáculo. Em outro texto, a mesma autora o caracteriza também como um “‘embaixador não oficial’ dos modernistas em Paris”, adicionando que “isso não se configurou como um projeto estético organizado, por parte de Milliet, podendo ser considerado, nesse sentido, mais como parte de um programa intelectual que priorizava o internacionalismo” (SILVA, 2019, p. 56). Portanto, podemos perceber que

ainda que não estivesse entre os integrantes mais empolgados do grupo, Milliet, já naquele período, atuava na mediação cultural entre Brasil e Europa.

Outro ponto que merece nota na trajetória de Milliet é a criação da Seção de Arte da Biblioteca Municipal de São Paulo, inaugurada em janeiro de 1945 e, portanto, anterior à criação dos museus de arte moderna na cidade. “Pode-se dizer que a Seção de Arte oferece ao público, pioneiramente, um panorama sistemático e atualizado da história da arte universal, num enfoque formativo e informativo” (GONÇALVES, 1992, p. 78). Essa iniciativa inclui em seu quadro material de arte moderna brasileira, mas também está interessada no processo formativo geral da população. É importante notar que a própria arte moderna, mesmo após a semana de 1922, ainda se encontrava em um processo de consolidação no país. Assim, a divulgação da arte moderna – grande interesse de Milliet – passava também pela popularização de obras de arte de outras partes do mundo.

Mesmo considerando que em cargos de gestão cultural as diretivas de trabalho possam vir de outras instâncias, acreditamos que, no caso de Milliet, as iniciativas apresentadas estavam de acordo com as intenções do crítico e passavam, inclusive, por iniciativas do mesmo. Como já comentamos, em 1938 Milliet já defendia a criação de um museu de arte moderna em São Paulo (MILLIET, 1938, p. 3) e a “Seção de Arte, em 1945, representa um primeiro esboço na direção deste ideal pelo qual Sérgio vinha lutando desde o decênio anterior” (GONÇALVES, 1992, p. 79). Lisbeth Gonçalves, a partir de um depoimento de Maria Eugênia Franco³¹, traz a informação de que a Seção de Arte da biblioteca foi um projeto de Milliet (GONÇALVES, 1992, p. 78).

Como já apresentado no capítulo relativo à biografia introdutória de Milliet, o crítico atuou intensamente na realização do Museu de Arte Moderna de São Paulo (1949). Teve um papel importante nos contatos com a Fundação Rockefeller, ajudou a obter doações de obras em 1946, entre outros feitos. Podemos confirmar a relação de Milliet com o contexto - apresentada anteriormente a partir de Gonçalves (1992) - também em um trecho do artigo *O Modernismo Contido de Milliet*, de Marília Lívia Goes. Sobre o período da criação dos museus de arte moderna, a pesquisadora escreve:

O primeiro broto dessa agitação são as doações do MoMA ao Brasil, também intermediadas por Milliet. Em correspondência sobre as negociações, Rockefeller o reconhece como porta-voz da criação desse museu, conforme se vê em sua carta

³¹ Maria Eugênia Franco nasceu em 10 de dezembro de 1915, foi crítica de literatura e arte, escreveu nos jornais *Folha da Manhã* e *O Estado de São Paulo*. Foi organizadora e diretora da Seção de Arte da Biblioteca Municipal durante 30 anos (ALBUQUERQUE, 2000).

datada de 25 de novembro de 1946, dois anos antes da fundação do antigo Museu de Arte Moderna de São Paulo (GOES, 2015, p. 96).

Com a abertura do museu, temos na sequência a organização de exposições e a realização das bienais de São Paulo. Como primeiro secretário na I Bienal e organizador da segunda à quarta edição, Milliet atuou intensamente e de acordo com seu direcionamento “internacionalista”. Este provavelmente é seu momento mais contundente em relação ao tema. Segundo Lisbeth Gonçalves, “o projeto de Sérgio Milliet, ao longo da década de cinquenta, reforça o internacionalismo na arte, visão que já se manifesta de modo gradativo em acontecimentos anteriores à Bienal” (GONÇALVES, 1992, p. 88).

Considerando as informações levantadas, podemos concluir que Milliet contribuiu fortemente para o aumento do diálogo entre a arte brasileira e a de outros países. Foi uma figura chave no processo de “internacionalização” da arte moderna brasileira, já que atuou durante um período extenso nesse sentido – desde os anos 20 até ao menos a quarta edição da Bienal de São Paulo – em ações relevantes para o campo artístico e também para a formação de uma mentalidade mais aberta em relação às propostas artísticas da época.

Portanto, Milliet apoiou a arte nacional, mas não nos termos de um programa ufanista de exaltação da brasilidade como valor especial, e sim no sentido da ampliação do alcance da produção no exterior, assim como de outros países para o Brasil. Nesse sentido podemos perceber certa variação nas interpretações acerca de sua postura nas produções textuais sobre o tema:

É interessante mencionar que muitos trabalhos, ao se ocuparem da trajetória de Milliet, procuraram reforçar a brasilidade na sua obra. A necessidade de afirmação da brasilidade nos parece um indício de uma certa desconfiança, mesmo depois da importante e reconhecida atuação de Milliet no campo artístico-cultural brasileiro (SILVA, 2015, p. 3).

Concordamos com Silva em sua afirmação. A condição delicada do debate acerca do “nacionalismo” na arte brasileira, permeado por diferentes pontos de vista, possivelmente termina por interferir nas interpretações sobre o papel de Milliet em relação ao tema, assim como variou no período de atividade do intelectual. Mais uma vez nos deparamos com a postura equilibrada do crítico, que oferece um ponto de vista afastado dos extremos.

10 ARTE, COMUNICAÇÃO E PÚBLICO

No presente capítulo, nossa intenção é discutir aspectos do pensamento de Milliet sobre as relações entre obra de arte e sujeito. O crítico aborda o tema como uma questão de “comunicação” na arte, dando relevo à capacidade de contato entre obra e espectador. Essa discussão complementa o modelo crítico do intelectual, assim como se integra à sua postura teórica - assuntos abordados em outros capítulos - mas é merecedora de atenção específica. Além da grande importância no pensamento do crítico, este tópico solicita uma atenção maior em relação ao momento em que certas posições são apresentadas, já que podemos perceber alguma variação com o passar dos anos. Como já comentamos, mesmo com a característica “ondulante e variada” (CANDIDO, 1982, XXI) da produção de Milliet, é possível detectar que, nos 17 anos contemplados pelo *Diário Crítico*, há algumas mudanças perceptíveis de posicionamento. Ainda que existam dificuldades para se determinar pontos claros de inflexão – mesmo porque nem sempre existem, podendo haver uma alteração gradual - a frequência da afirmação de pontos de vista específicos permite-nos acompanhar possíveis desenvolvimentos.

Para facilitar a compreensão da cronologia, dividimos as considerações do crítico em dois períodos. Portanto, é importante deixar claro que a discussão apresentada a seguir se inicia concentrada nos primeiros volumes do *Diário Crítico*, ou seja, aproximadamente até a primeira metade dos anos 40³². Nos anos posteriores temos o aparecimento de uma condição diferente, que será apresentada na sequência.

10.1 Os primeiros anos da década de 1940

Sobre a relação entre arte e público, nesse período da produção de Milliet, a discussão pode ser iniciada a partir da própria noção de função da arte no pensamento do autor. O pesquisador Naum Simão de Santana é taxativo nesse sentido: “Em Milliet a função da arte é a comunicação social” (SANTANA, 2009, p. 111).

Essa ideia pode ser detectada, entre outras situações, em escritos nos quais o crítico caracteriza arte usando o termo “expressão-comunicação”³³. Encontramos três ocasiões em que isso ocorre. A primeira é datada em 27 de março de 1943, em um texto sobre Salvador Dali: “Arte é expressão-comunicação e a êsse objetivo tanto falha o acadêmico como o abstracionista,

³² As datas específicas podem ser verificadas no texto, na medida em que aparecem.

³³ O termo já foi apresentado no capítulo sobre o modelo crítico, porém sem explicações mais extensas.

ou o surrealista” (MILLIET, 1982, v. 1, p. 105). Mais adiante discutiremos as questões relacionadas a essa “falha” apontada na declaração.

As outras duas ocorrências aparecem em 22 de janeiro de 1944, relacionadas ao pensamento de Ernest Grosse (MILLIET, 1982, v. 2, p. 34-41). O artigo debate a questão das origens da arte, tomando como referência um texto de Grosse, que, por sua vez, buscou nos povos “naturais” ou “primitivos” explicações sobre o fenômeno artístico. Vale destacar que essa argumentação de Grosse, assim como outras desse período, aparece também no ensaio *Marginalidade da Pintura Moderna* (1942), considerado por pesquisadores como um marco na produção de Milliet. Como nossa pesquisa se encontra baseada no *Diário Crítico* como objeto, pretendemos aqui priorizá-lo. Portanto, no artigo, o intelectual escreve o seguinte:

Grosse procura definir o fenomeno artistico e o caracteriza não só pelo fim de despertar uma sensação imediata (o mais das vezes, mas nem sempre, de prazer, o que é importante para o entendimento de boa parte da arte moderna e as objeções dos acadêmicos) mas ainda de comunica-la aos outros, aos espectadores eventuais. A arte é, pois, expressão-comunicação e, comprovadamente, “entre todos os povos e em todas as épocas, um fenomeno social” (MILLIET, 1982, v. 2, p. 37).

Milliet concorda com a posição de Grosse nesse aspecto e, após discutir alguns outros exemplos e referências, escreve que: “Vê-se como a arte, tal qual a religião (ou a magia) confirma a tese da expressão-comunicação, básica ao entendimento do livro de Ernest Grosse.” (MILLIET, 1982, v. 2 p. 38-39). Podemos perceber, principalmente na citação cima (MILLIET, 1982, v. 2 p. 37), que a arte é vista como fenômeno social. Para tanto, a capacidade de comunicação da obra passa a ser fator essencial. O termo “expressão-comunicação” aparenta ser uma forma de conjugar duas estruturas de comunicação importantes para o crítico - uma sensível e outra social - evitando o risco de que um aspecto exclua o outro.

Encontramos, em um artigo de 24 de junho de 1944 – portanto, um pouco posterior às declarações supracitadas – uma descrição objetiva da função da arte:

A função da arte é exprimir esse denominador comum emotivo através do qual nos elevamos acima do vulgar, participamos do humano profundo que é na realidade o divino. Ora a essa intensidade de descarga elétrica só atinge quem fala a linguagem de sua época e comunga na vida dela. Os atrasados surgem em meio ao drama da vida como peças curiosas de museu; os originalíssimos dela se afastam igualmente, porém por outro motivo: a impotência comunicativa (MILLIET, 1982, v. 2, p. 188).

A declaração traz não só a ideia social de participação coletiva na comunhão de uma condição emotiva elevada, mas mostra, mais uma vez, a comunicabilidade da obra como um fator essencial. Nesse caso, o foco de preocupação com o potencial comunicacional reside na

atualidade: a maior eficiência de troca de informações ocorreria quando o artista fala a linguagem de seu tempo, uma vez que, assim, se aproxima do repertório informacional do público.

Chama a atenção que o crítico valorize a “atualidade” da obra de arte mesmo sendo um defensor dos conceitos relacionados à “arte universal” que trata de parâmetros invariáveis ou “constantes” - inclusive historicamente - na produção artística. Isso parece estar relacionado a um ponto de vista que leva em conta uma separação entre critérios estéticos e sociais. Enquanto os primeiros lidam com características formais da obra, os últimos focam em sua capacidade de contato com o público, ou seja, seguem a ideia de que é preciso buscar facilitar a conexão entre obra e público.

Vale ressaltar que a forma de abordagem do crítico nesse período, ainda que relacionada à uma visão “social”, não se mostra direcionada a um contexto de ativismo político em um sentido direto ou partidário – forma como parte significativa dos artistas orientados ao estatuto comunicacional da arte costumam se posicionar. A argumentação ocorre, geralmente, na defesa de uma arte “acessível” em termos comunicacionais, direcionada mais à esfera sensível ou “emotiva” e não a ações políticas objetivas. A impressão geral é que Milliet defende uma arte representativa do contexto em que está inserida e seja capaz de “tocar” e elevar a condição humana no público de forma coletiva, provocando a referida “comunhão” do público com sua época.

A “função social” da arte, em Milliet, passa diretamente pelo grau de comunicação e é ela que proporciona a capacidade transformadora da arte. Dentro dessa concepção, o artista ocupa uma posição de “líder”, uma espécie de guia da sociedade para seu desenvolvimento cultural e nesse processo a mensagem do artista precisa atingir o público. Nesse sentido, podemos apresentar mais alguns pontos significativos presentes nos primeiros volumes do *Diário Crítico*.

Em um artigo 30 de novembro de 1942, no qual a “função social da arte” está em debate, podemos ler a seguinte declaração: “As novas estruturas sociais dão naturalmente ao artista um *status* de líder, de pioneiro, quase de profeta. Quem se recusa a aceitar essa responsabilidade tende a desaparecer do palco artístico, ou pelo menos a representar nêle tão apenas um papel secundário” (MILLIET, 1982, v. 1, p. 84). Aqui, o artista não só aparece como figura de liderança, mas é compelido a prestar esse papel, sob o risco de “desaparecer”. Temos aqui o artista como um ator de importância, responsabilizado com uma “missão”. Vale comentar que Milliet trata aqui do artista em geral e, eventualmente, coloca também os intelectuais como responsáveis por essa função de liderança.

No mesmo texto há também um trecho que deixa bastante clara a posição de Milliet nesse período: “Arte que não seja instrumento de comunicação, arte que não possa transmitir e criar estados de alma coletivos, ou, pelo menos, compartilhados por número suficiente de pessoas, não tem razão de existência” (MILLIET, 1982, v. 1, p. 84). Mais uma vez, temos um sentido de exclusão da produção artística que não se enquadra na noção do crítico em relação à comunicação na arte.

Podemos perceber, portanto, que a produção artística relevante para o crítico é a que está ligada à vida e, assim, teria um potencial de tocar o público de forma mais eficiente. É nesse sentido que vimos, na declaração de 27 de março de 1943, citada mais acima (MILLIET, 1982, v. 1, p. 105), que o acadêmico, o surrealista e o abstracionista “falham”.

De todos os despistamentos, porém, de tôdas as trapaças, o mais inconsistente é o do surrealismo. O perigo de uma campanha contra o surrealismo está na confusão, possível de estabelecer-se no grande público, entre a arte moderna e as escolas intelectualizantes ou abstracionistas. Donde a necessidade de sempre apontar como ainda o maior dos males o academismo à espreita de uma oportunidade (MILLIET, 1982, v. 1 p. 105).

O surrealismo, o abstracionismo e, em geral, formas artísticas que não realizam - segundo o crítico - uma conexão eficiente entre a arte e o grande público são vistas de forma negativa. É curioso perceber que nessa declaração parece haver até mesmo um movimento no sentido de separar a “arte moderna” do surrealismo e do abstracionismo, dada a recusa do crítico às modalidades contestadas. Ainda assim, é importante deixar claro que não encontramos respaldo nesse sentido de separação em outros escritos de Milliet, ainda que a crítica a esses movimentos não seja incomum. Portanto, acreditamos se tratar de um comentário mais momentâneo ou prosaico. O referido artigo se dedica, principalmente, a criticar Salvador Dalí e o surrealismo, fechando o texto da seguinte forma:

O que se deseja, e o que está vencendo, é uma arte capaz de exprimir o mundo novo com seus problemas e suas angústias. Uma arte que seja ousada como a vida de hoje, mas acessível ao homem do trabalho e ao homem da guerra. Deformações significativas e profundas, movimentos largos de linhas e de ritmos, jôgo de volumes e de côres, mas não pequenas “réussites”, divertidas para enfastiados e “snobs”. Os estados de alma nevróticos de um Dalí apenas interessam aos psicanalistas, em que pese seu inegável valor técnico (MILLIET, 1982, v. 1 p. 106).

Para Milliet, nesse período, as “escolas intelectualizantes” são consideradas “*snobs*”, estéreis. Além disso, como já vimos anteriormente, tanto os artistas acadêmicos quanto os que buscam “excessivamente” a originalidade, são dignos de críticas negativas. “Passadistas são

não só os retardatarios anquilosados como os pescadores de originalidade e rebuscamentos” (MILLIET, 1982, v. 2, p. 188) – declarou o crítico em 24 de junho de 1944. Ainda que o artista ocupe essa posição de “líder”, de precursor de um desenvolvimento cultural, a produção deve se preocupar em manter uma linguagem atual para que consiga se comunicar.

Antonio Candido, ao escrever sobre Milliet em sua condição de crítico, também se refere ao tema da comunicação e à preocupação com produções artísticas consideradas “herméticas”, abordando tanto as artes plásticas quanto a poesia:

Este problema da comunicabilidade preocupou Sérgio Milliet sob diversos aspectos, avultando na sua crítica, por exemplo, como discussão sobre o hermetismo. [...] O hermetismo lhe parecia quem sabe uma certa obliteração do conteúdo, com a hipertrofia indevida da forma; daí a sua atitude de rejeição e mesmo censura, quando nele incorriam os jovens poetas. Do mesmo modo, não aceitava a pintura abstrata, que lhe parecia um mero exercício, muito atraente, mas comprometendo a integridade da obra, porque perturbava a sua comunicabilidade (CANDIDO, 1982, XXV-XXVI).

Algumas declarações dos primeiros volumes do *Diário Crítico* mostram que Milliet apresenta, por vezes, um tom veemente em relação a essas modalidades artísticas das quais discorda:

Há povos que ainda não compreendem. Há povos que se apegam a conceitos de civilização que nenhuma realidade espelha mais. Há artistas entre outros povos jovens mesmo, como o nosso, que ainda se acham influenciados por aquêles velhos conceitos. E acreditam em originalidade; e fogem com repugnância do contacto com a vida; e se fecham num intelectualismo de amianto. Os povos velhos estão morrendo, se já não morreram, na tragédia da Europa; pois também êsses nossos artistas e intelectuais morrerão ingloriamente. E tôda a sua obra, dentro em pouco, nos parecerá ridícula e “démodée”. Porque ela terá refletido unicamente o espírito grã-fino dos filhos de papai de nossa triste época. O revolucionarismo falso, exterior, dêsses moços-velhos, enrugados e já tão cedo viciados na cocaína da forma, choca profundamente o verdadeiro radicalismo (MILLIET, 1982, v. 1, p. 84-85).

O trecho apresentado acima, proveniente do já citado artigo de 30 de novembro de 1942, mostra uma declaração intensa. A arte que foge da “realidade” aparece como “o espírito grã-fino dos filhos de papai de nossa triste época” e em breve nos parecerá “ridícula”. Também vale ressaltar o comentário relativo à “cocaína da forma”, pois aponta para a ressalva do crítico em relação ao excesso de foco nas características formais das obras, aparentemente considerado um vício.

Porém, é importante levar em conta o momento histórico, evocado na própria citação. O período é intenso, com a Segunda Guerra Mundial em andamento. Portanto, é compreensível que nessa situação – colocada pelo crítico como a “tragédia na Europa” – a discussão intelectual

sobre “forma” na arte, alheia aos graves acontecimentos da época, seja considerada sem sentido ou desumana.

É um momento de crise. Naum Santana, que dedicou sua tese à postura de Milliet acerca da arte moderna no ano de 1942, comenta o seguinte:

Em 1942, Milliet toma a frente do debate em torno da arte moderna, procurando explicar o seu processo de formação e o seu limite. Assim sendo, ele estimula a revisão dos limites da arte moderna entre os intelectuais nos tempos de guerra e motiva-os a pensar o seu sacrifício e superação. No entanto, como esse esforço de síntese é escrito no momento de crise mais aguda da modernidade até então, conclui a sua morte ao invés de celebrar a vida, como havia feito Mario de Andrade. A crise parece provocar neste momento a invasão do metabolismo angustiado sobre a retina, transformando positivo em negativo, edificações em ruínas.

[...] Notando a importância deste “ano-limite”, o crítico procurou envolver por meio de esforços variados a intelectualidade modernista na revisão de sua geração, ao mesmo tempo em que estimulava a nova geração a fazer a crítica em relação à geração anterior e criar as bases de ação para o futuro (SANTANA, 2009, p. 15).

É no ano de 1942 que Milliet publica *Marginalidade da Pintura Moderna e Fora de Forma. Pintura Quase Sempre* e o primeiro volume do *Diário Crítico* são lançados pouco tempo depois, em 1944, enquanto *Pintores e Pinturas* foi editado um pouco antes, em 1940. Podemos perceber, portanto, que se trata de um período de alta relevância não só em termos de acontecimentos geopolíticos, mas também na própria produção de Milliet. Não é nossa intenção aqui ligar diretamente o debate desenvolvido ou mesmo o tom da narrativa a acontecimentos específicos, já que não temos evidências claras nesse sentido. Nos interessa apontar as condições do período para uma melhor contextualização do material.

Retomando os textos de Milliet, podemos apresentar outro momento interessante no sentido de mostrar o compromisso do crítico com o “fator comunicacional”. É um trecho do texto de 30 de novembro de 1942 no qual o intelectual não só defende a arte pública, mas considera-a mais importante do que o museu, tamanha sua preocupação com uma produção artística que faça contato com o público.

Pois bem mais útil do que o museu, raramente de fácil acesso, é a decoração do edifício público que coloca ao alcance até do olhar mais indiferente uma permanente lição de arte, que condiciona o gosto, que permite ao cidadão da rua certa intimidade com a beleza, que acorda no povo a sensibilidade embrutecida pela monotonia de suas tarefas cotidianas. É como se, em vez do público ir ao museu, o museu viesse ao público. E o contacto constante com a arte é que torna os homens diferentes dos animais, que lhes inculca ideais, que lhes sugere soluções humanas para seus problemas e os leva à apreciação moral da vida (MILLIET, 1982, v. 1, p. 86).

Também nessa passagem temos reforçada a ideia de arte como fator de transformação social, capaz de fazer acordar a sensibilidade na população, passando por uma intenção “pedagógica”.

Anteriormente comentamos a postura pedagógica de Milliet em relação à sua produção crítica. Pelas informações apresentadas, podemos identificar que há também um interesse na educação sensível do público. A preocupação com a capacidade de comunicação da obra e a insatisfação com produções artísticas consideradas “herméticas” apontam para a valorização de uma arte suficientemente acessível ao público a ponto de permitir um nível de conexão que ative sua sensibilidade. No mesmo sentido, o crítico se preocupa com o acesso físico às obras, interessado em uma maior disponibilidade de obras de arte para visitação.

Do ponto de vista da ação como crítico de arte, identificamos um artigo de 17 de setembro de 1944 que trata sobre relações entre arte e crítica. Nele, Milliet, após considerar fatores racionais e intuitivos como parâmetros para o crítico de arte, escreve:

Admitido esse critério, aceita essa diretriz, será permitido considerar como definitiva a obra de arte elogiada por um bom crítico? Não. E aqui entra um terceiro fator que vai influir poderosamente na permanência da obra de arte, sem em nada diminuir a bondade do crítico: o grau de comunicação da obra artística (MILLIET, 1982, v. 2 p. 259).

Aqui a capacidade de contato com o público aparece como um terceiro parâmetro crítico, combinado ao par constituído por razão e emoção, o que faz transparecer o alto nível de importância dado ao “fator comunicacional”.

Podemos perceber, pela linha de pensamento adotada, que a “arte pela arte” não é uma proposta bem vista por Milliet. No artigo de 30 de novembro de 1942, escreve: “A arte pela arte, em qualquer de suas manifestações, foi uma evasão, um fenômeno de marginalismo para as gerações contemporâneas da grande crise moral de nossa época” (MILLIET, 1982, v. 1, p. 84). Nesse sentido, temos no mesmo texto que

Arte pura, no sentido parnasiano da expressão, de jôgo habilidoso, de quebra-cabeça, ou no sentido mais comum, desde o simbolismo e o impressionismo, de expressão privilegiada, algo acima da “*melée*”, quase caráter de classe, intelectualismo, cientismo, psicologismo, senha para elites, só tem hoje o interesse de uma anomalia brilhante, de uma aposta ousada, de um desafio à coletividade, de uma “*réussite*” inhumana, pretenciosa, absurda (MILLIET, 1982, v1, p. 84).

Milliet se mostra mais uma vez como defensor de uma arte que seja capaz de fazer diferença para o público em geral, e não só uma classe intelectualizada. A “*melée*” – que literalmente significa “confusão” ou “corpo a corpo” – aparece aqui como uma referência ao

contexto “popular”. Segundo o crítico, é com esse meio que tanto o intelectual quanto o artista devem dialogar. Ainda no mesmo artigo, fechando o texto, temos uma nota, separada por uma linha de asteriscos, que aponta na mesma direção e mais uma vez mostra a postura enfática do crítico em relação ao tema:

A arte intelectualista, abstracionista, contorcionista de muitas escolas modernas, e uma arte de melancólica negação do homem: e uma arte egoísta e estéril que isola o indivíduo e destrói nêle a capacidade de simpatia. Que chega portanto exatamente ao extremo oposto daquilo que visa, em sua essência, a arte (MILLIET, 1982, v. 1, p. 84).

Pelo exposto até agora, já vimos, em diversos momentos, que no período apresentado Milliet não está interessado em uma arte “passadista”, assim como não aprova uma arte de vanguarda que se distancia da população. Ao mesmo tempo, mostrava interesse no desenvolvimento das linguagens estéticas, valorizando a expressividade e a qualidade dos elementos formais, recusando fórmulas - como já comentado no capítulo relativo ao modelo crítico do intelectual. Essa posição levanta uma questão importante: é preciso conciliar a arte que “comunica”, capaz de atingir o público “médio”, com uma produção artística de “alta qualidade”, já que, ao mesmo tempo em que defende a importância do fator “comunicacional”, Milliet não está interessado em uma arte que seja medíocre, que limite seu desenvolvimento e inventividade para atender ao gosto popular.

Encontramos comentários que abordam essa questão em um artigo datado em 17 de outubro de 1946. Nele, Milliet critica negativamente o abstracionismo, a partir de uma nota lida no periódico *Times* sobre o livro de Hilaire Hiler, *Why Abstract?*, que defende a arte abstrata³⁴. Nesse contexto, o crítico escreve:

É o nivelamento por cima, o único que pode aceitar o artista, porquanto dêle não se exige então um absurdo esforço de rebaixamento, mas apenas a abertura de um caminho de acesso a seus altos desígnios. Aliás as tentativas contrárias, de descida do artista ou o intelectual até o público, deram sempre péssimos resultados. Na pintura o mau cartaz, e o decorativo; na literatura o empobrecimento do meio de expressão. E nem por isso conseguiram atingir o maior número. Creio que a solução dêsse problema do nível cultural não cabe em verdade ao artista mas ao professor (MILLIET, 1982, v. 4, p. 222).

Aqui Milliet deixa claro que é contra a tentativa deliberada de “rebaixamento” – ao menos em alto grau, um “absurdo esforço” nesse sentido – mas que é necessário manter aberto um canal capaz de manter o contato entre público e obra.

³⁴ O Artigo será abordado em maior detalhe na seção específica sobre abstracionismo.

Além disso, o crítico propõe que a questão do acesso do público à arte mais intelectualizada é educacional, não devendo o artista comprometer a qualidade de sua obra para buscar contato com o público. É uma declaração bastante curiosa, considerando o esforço do crítico em solicitar uma produção artística capaz de propiciar uma comunicação mais acessível ao público. Talvez o crítico proponha tais parâmetros devido à ausência de um ensino de arte eficiente, mas as informações disponíveis não nos permitem determinar como Milliet relaciona os dois fatores.

No artigo, o crítico parece buscar uma condição balanceada, compatível com sua característica de buscar alternativas diferentes quando deparado com dois pontos conflitantes. Aponta Portinari - citando um painel realizado para “uma igreja de Belo Horizonte” - como exemplo de conciliação entre arte “comunicacional” e qualidade estética:

Conquanto tenha em si a possibilidade de alcançar o abstrato, e domine seu instrumento do modo a realizá-lo melhor do que outros, Portinari jamais se desprende totalmente da realidade humana, nunca se preocupa com libertar-se das “limitações e associações” que tanto amedrontam os artistas medíocres. É o que lhe evita uma perda de contacto integral com o público, e o que afasta de sua pintura essa gratuidade perigosa dos cubistas e abstracionistas, suscetível de impedir a obra de arte para o círculo estreito dos iniciados. Portinari, como todo artista de verdade, não procura o esoterismo, muito embora use da atração do mistério. Mas seu esforço visa antes trazer o público ao mistério que estabelecer em torno dêste uma separação estanque. *Sua intenção não é afastar o homem comum da torre-de-marfim, mas fazê-lo entrar na torre e participar do gozo estético. Tenta assim, através do assunto e das ligações com a realidade, extinguir o privilégio pela participação comum em todos os privilégios* (MILLIET, 1982, v. 4, p. 222, grifo nosso).

O crítico, portanto, reforça a ideia de um público que acessa a obra de “alta qualidade” – a “torre de marfim” – e, dessa forma, teríamos a extinção do privilégio, já que todos teriam acesso a ela. Esse ponto de contato ocorre via “ligações com a realidade”, algo identificável pelo público, o “assunto”.

O tema do “assunto” – termo utilizado frequentemente para designar a figuração na arte – foi abordado com frequência por Milliet. Já no livro *Pintores e Pinturas* (1940) temos um capítulo dedicado ao tema, denominado “Do Assunto” (MILLIET, 1940, p. 25-32). Nele, Milliet parte de um artigo de Andre Gide, que, por sua vez, “revolta-se contra as teorias de algumas escolas modernas de pintura, que proclamam a inutilidade do assunto” (MILLEIT, 1940, p. 25). Inicialmente, o crítico reconhece que na arte o assunto ocuparia uma posição secundária, dizendo que “Não é o assunto que importa, mas o estilo” (MILLIET, 1940, p. 28) e que “O que o artista tem por méta é a expressão de sua humanidade, para a qual o assunto não importa” (MILLEIT, 1940, p. 29). É um ponto importante, já que mostra que Milliet entende

que do ponto de vista estético, o “assunto” não é relevante. A defesa do crítico em relação à figuração diz respeito à capacidade da obra se conectar com o espectador. No mesmo artigo, ao direcionar sua argumentação para o público, registra a seguinte posição:

Gide tem razão entretanto de um certo ponto de vista. Não em relação à arte, mas em relação à função educativa da arte, que se perde no esoterismo das doutrinas atuais. Esse pretexto do assunto, a que nos referimos acima, se é dispensável à realização da obra de arte não pode ser dispensado quando se procura a educação do grande público e a sua elevação cultural. O assunto é um ponto de apoio, de referência, de que parte o amador para as mais altas esferas do sentimento e ao qual ele volta menemônicamente para reviver suas emoções. Abolido ou deturpado o assunto, a ponto de torna-lo irreconhecível, exige-se do amador um esforço de análise, de síntese ou de transposição que, ou está acima de suas forças ou o desvia da emoção para a inteligência. A obra de arte perde contacto com o quotidiano. Morre para o público e o repele para a arte mais acessível e nem sempre honesta dos comerciantes de pintura (MILLIET, 1940, p. 32).

O trecho mostra uma explicação bastante detalhada do ponto de vista do crítico. O “assunto” funciona como uma espécie de “pretexto” para o artista. Ao mesmo tempo, a referência reconhecível aproximaria a arte do cotidiano e, portanto, do público. É importante ressaltar que Milliet procura separar o que é “arte” e o que é “função educativa da arte”. Dessa forma, a falta de importância do “assunto” no campo estético é compensada pela valorização do mesmo no campo social. Essa distinção aparecerá em outros textos, como veremos mais à frente.

Temos também outro argumento: o público, afastado da obra de arte pela ausência de comunicação, recorreria aos “comerciantes de pintura” para uma arte que nem sempre é “honesto” – ou seja, de pior qualidade - em busca de algo mais acessível.

Um artigo de 15 de março de 1942 mostra o mesmo sentido, agora no *Diário Crítico*. Milliet expõe que os excessos formalistas estariam afastando o público das artes plásticas. Abre o texto novamente com Gide, e comenta que o escritor francês

Observou com justeza a que ponto o interesse exclusivo pelas técnicas afastou do público a arte plástica, e em especial a pintura, isolando-a num esoterismo que se opõe por completo às tendências sociais hoje vitoriosas. Em verdade esse divórcio do público com o artista já se declara com o próprio impressionismo, pois, então, se não ocorre ainda o abandono do assunto, perde este, pelo menos, boa parte de sua importância (MILLIET, 1982, v. 1, p. 46).

A partir dessa constatação da perda de importância do “assunto” na pintura, o crítico conchama sua volta, no seguinte trecho:

Houve uma época em que a anedota primava sôbre a plástica a ponto de nos repugnarem as telas que comportavam quaisquer intenções. Mas a atividade violentamente árdua de muitos pintores leva-nos agora a dizer: basta, voltemos ao assunto! Mas voltemos com as vantagens do aprendizado técnico a que nos sujeitamos durante tantos anos. Não para fazer academismos, mas afim de exprimir as inquietações essenciais de nosso tempo (MILLIET, 1982, v. 1, p. 46).

É possível perceber que o crítico procura deixar claro que não pretende advogar por uma volta ao estilo mais “acadêmico” ou “realista” ao defender o “assunto” na pintura. Milliet se coloca contra as “fórmulas”, demasiadamente intelectualizadas e sem emoção, apontando a necessidade do assunto como via de acesso pelo tema reconhecível e forma de humanização da arte.

O que me preocupa é a humanização da pintura. Reconciliar o público com a boa arte e assim evitar que êle se aproxime dos comerciantes de pintura. Pois o assunto, a que sabe não fugir, é um ponto de apoio para o público [...] porquê a vida é emoção, e é no choque do artista contra o assunto que melhor se exprime essa emoção, muito melhor do que nos requintados malabarismos geométricos ou nos equilíbrios sabidos e frios (MILLIET, 1982, v. 1, p. 47).

Portanto, o “assunto” abordado de maneira expressiva aparece como uma forma para se potencializar as capacidades expressivas da obra. No texto, Milliet também repete um ponto visto em *Pintores e Pinturas* (1940) mais acima: os comerciantes de pintura aparecem como algo a ser evitado pelo público.

A partir do último trecho apresentado podemos aqui retomar uma a citação apresentada no capítulo relativo ao modelo crítico de Milliet, presente nesse mesmo artigo do *Diário Crítico*, na qual o crítico diz preferir “emoção e assunto” à “inteligência e eurtmia” (MILLIET, 1982, v. 1, p. 47). Com a exposição realizada acima, podemos agora compreender melhor as ligações entre os binômios. Emoção e “assunto” se conectam no sentido de criar as condições de expressividade e comunicação que o crítico defende, com o acesso do público para os aspectos sensíveis das obras. O segundo binômio, por sua vez, trata de características mais intelectuais.

10.2 A partir do final dos anos 40

Até aqui, no presente capítulo, além de citações retiradas do livro *Pintores e Pinturas*, de 1940, abordamos material do *Diário Crítico* datado até o ano de 1946 (artigo do dia 17 de outubro). Como já apontado, nesse período encontramos um debate intenso acerca dos temas relacionados à comunicação na arte, função social da arte, “arte pura” e “assunto”. Milliet faz declarações veementes e defende suas posições.

Vale salientar que a maior parte dos estudos encontrados sobre o trabalho crítico de Milliet em artes plásticas parece dar prioridade a esse período que concentra, também, outras publicações do intelectual sobre pintura. Mesmo o texto de Antonio Candido sobre o crítico³⁵, frequentemente usado como referência por pesquisadores, contempla os primeiros anos da década de quarenta – fato evidente, dado que foi publicado em 1944, no primeiro volume do *Diário Crítico*.

Essa priorização não significa que há necessariamente uma redução no volume de produção sobre artes plásticas a partir do final dos anos quarenta. Nossa seleção de artigos relativos ao tema no *Diário Crítico* não apresenta redução de quantidade de textos nesse sentido. Mostra, inclusive, que entre 1940 e 1943 temos um volume abaixo da média na publicação.³⁶ Portanto, podemos considerar a possibilidade de que haja uma espécie de compensação: o maior número de livros sobre arte entre 1940 e 1944 e um maior número de artigos sobre o mesmo tema a partir de 1944.

Em nossa pesquisa, nos deparamos com um certo arrefecimento dos argumentos apresentados até agora, ao analisar os artigos selecionados do final dos anos 1940 em diante. Nessa seção pretendemos apresentar e comentar as alterações detectadas. Vale deixar claro, de antemão, que não se trata aqui necessariamente do desaparecimento ou da inversão de posicionamento em certas discussões, mas de uma mudança de tom e eventualmente de enfoque.

A pesquisadora Sílvia Quintanelha Macedo realizou em 1991, a pesquisa *O Ensaísmo Crítico de Sérgio Milliet e Suas Relações com a Poesia*. No trabalho, como podemos perceber pelo próprio título, o direcionamento é relativo à poesia. Contudo, há alguns comentários relevantes sobre a crítica em artes plásticas. Macedo declara o seguinte:

Milliet, num primeiro momento, não cansa de repetir que depois do impressionismo, aumenta a distância entre o público e o artista, porquanto é o momento que se inicia o processo de abandono do assunto, definitivamente em segundo plano sob o cubismo e abstracionismo. [...] à medida que o tempo passa, as três esferas artísticas (pintura,

³⁵ CANDIDO, Antonio. Sérgio Milliet, o crítico. In: MILLIET, Sérgio. *Diário Crítico*. v. 1. São Paulo, Martins Edusp, 1982.

³⁶ Nossa seleção de 179 artigos relativos às artes plásticas no *Diário Crítico* traz os seguintes números de artigos por ano: em 1940, temos 3 textos; em 1941, apenas um; em 1942 temos 3 escritos; em 1943, 13; em 1944 temos um total de 16 artigos; em 1945, 9 textos; em 1946 encontramos 11; em 1947 são 12 artigos; em 1948, 18 textos; em 1949 são 23 – o maior volume anual sobre artes plásticas no *Diário Crítico*; em 1950, 10 escritos; em 1951 foram selecionados 9 textos; em 1952 e 1953 temos 10 artigos em cada ano; em 1954 são 6 artigos; em 1956 temos 10 e em 1956 encontramos 15 textos. Portanto, podemos ver que há uma variação, com poucos artigos sobre artes plásticas apresentados nos primeiros 3 anos e alguma concentração mais alta em 1948 e 1949. Esses dados não mostram claramente uma tendência, já que a variação não apresenta um padrão contínuo. É preciso considerar, também, que esses números são relativos aos trabalhos selecionados para a publicação, e, portanto, não correspondem necessariamente ao volume produtivo de Milliet.

romance e poesia) não sendo regidas por um esquema mais específico de análise, segundo as características próprias de cada uma delas. O caso da pintura é exemplar, uma vez que se desprende, quase totalmente, do antigo conjunto de preceitos, fundando uma abordagem mais livre (MACEDO, 1991, p. 98-99, parênteses nosso).

A análise da pesquisadora considera a cronologia do *Diário Crítico* e nota a presença de uma alteração que funciona no mesmo sentido do que foi detectado em nossa pesquisa. O crítico dedica maior atenção à “comunicação” na esfera da arte nos primeiros volumes e, com o passar do tempo, temos uma diminuição desse foco. Também é relevante a consideração de que o tema mais geral da relação entre artista e público dá lugar a críticas focadas em condições específicas de acordo com a esfera artística analisada, porém, nos deteremos aqui em uma análise da forma como as questões abordadas anteriormente passam a ser apresentadas, para que seja possível, por comparação, perceber desenvolvimentos.

Vale mencionar, também, que a rede de relações que envolve o pensamento de Milliet acerca da questão comunicacional, passando pelo “assunto”, “arte pela arte” e outros, inclui a postura do crítico em relação à arte abstrata. O tema complementa e reforça as condições aqui detectadas. Contudo, as considerações de Milliet sobre abstracionismo serão abordadas em detalhe posteriormente, em texto específico.

Voltando à nossa seleção de textos no *Diário Crítico*, podemos perceber, inicialmente, que o tema da comunicação com o público da arte continua presente no material selecionado, mesmo a partir do final dos anos 1940. Porém, já não é tratado com a mesma frequência ou o mesmo ímpeto presente nos primeiros volumes da publicação. Podemos citar, por exemplo, uma menção encontrada em 02 de março de 1948, em que Milliet declara, ao comentar sobre o livro de Franz Boas sobre arte primitiva, que: “O equilíbrio vira corte de ouro, geometria, cubismo, abstracionismo. Estabelecemos uma teoria, intelectualizamos o achado, sem o que não obtemos comunicação com o público a quem, afinal, se destina a obra de arte” (MILLIET, 1982, v. 6, p. 54). Temos também um comentário de 16 de dezembro de 1949 quando o crítico diz que a finalidade da pintura chinesa é “antes dotar o trabalho de elementos vitais de movimento, de inspiração, *de poder de comunicação* - em vez de refletir ou interpretar” (MILLIET, 1982, v. 7, p. 159, grifo nosso) ou um artigo de 08 de junho de 1950, no qual ao recomendar cuidado para que as “leis” da arte não sejam totalmente esquecidas em prol da expressão, diz que “o olvido da lei e da tradição induz ao arbitrário, à trapaça, ao inautentico ou ao *incomunicavel*.” (MILLIET, 1982, v. 7, 299, grifo nosso).

Em alguns momentos, podemos perceber, também, que a produção artística considerada “hermética” ou “esotérica”, fortemente rechaçada anteriormente, aparece agora de forma mais

amena. Em 15 de agosto de 1951, ao debater um livro de Jean Cassou sobre arte moderna, Milliet declara: “O fato de se criar com as inovações uma linguagem esotérica não evita a comunicação, a qual, se não é imediata, ocorre sem grande demora desde o instante em que aparecem os primeiros exegetas” (MILLIET, 1982, v. 8, p. 74). Podemos perceber que ainda que o problema da falta de comunicação esteja reconhecido, aparece na citação como algo contornável.

Em outra citação, já de 22 de junho de 1956, Milliet comenta sobre um recuo do abstracionismo geométrico, percebido em uma visita à Bienal de Veneza.

Enquanto o abstracionismo conservou sua nota lírica, expressionista ou surrealista, houve margem para a expressão individual, a invenção e a sensibilidade justificando amplamente a ausência dessa ponte cômoda de comunicação do artista com o espectador, que é a figura. O geometrismo primário da maioria dos pintores obedientes a essa orientação, impediu-a de enriquecer-se e renovar (MILLIET, 1959, v. 10, p. 181).

No trecho, a ausência de uma comunicação mais direta entre artista e espectador via “figura” – vista como uma “ponte cômoda” – aparece como justificável pelas qualidades expressivas e líricas das produções artísticas abstratas. Portanto, temos no período uma postura mais flexível em relação às possibilidades comunicacionais da arte.

Sobre as relações entre arte e sociedade, também podemos perceber modificações. Um fator permanece constante: a visão de arte como “reflexo da sociedade”, em diálogo com a mesma. A questão aparece eventualmente de forma complexa, considerando o que Milliet chama de modos “positivo” e “negativo”.

A arte reflete o momento social, de um modo positivo ou negativo. Ela é expressão de uma concordância do artista com o seu meio, a filosofia dele, sua moral, suas leis, ou é a expressão de uma discordância, de uma revolta. No primeiro caso o artista, sentindo e apoiando os valores de sua sociedade, naturalmente os exprime e é por ela entendido, o que não implica na não existência em sua obra dos elementos estéticos abstratos que fazem da tela uma obra de arte. Exemplo: arte religiosa na Idade Média. No segundo caso, contrário aos valores sociais aceitos pela maioria, o artista se refugia nas soluções puramente estéticas, evadindo-se do assunto ou deformando-o a ponto de se tornar incompreendido da coletividade. Exemplo: pintura contemporânea. Haveria ainda um terceiro caso em que o artista, profeta de sensibilidade aguçada, caminharia muito à frente dos seus contemporâneos, fazendo uma arte que estaria refletindo valores ainda não admitidos mas já em gestação na sociedade e até em expressão positiva noutros ramos de suas atividades (física, química, matemática, novas leis cósmicas). Seriam estas para inúmeros abstracionistas as razões de sua arte (MILLIET, 1982, v. 8, p. 124-125).

O trecho citado, de um artigo de 30 de novembro de 1951, guarda relação próxima com a teoria proposta em *Marginalidade da Pintura Moderna* (MILLIET, 1942), publicação na qual

Milliet discute as condições da produção artística na história e atribui a ela uma condição cíclica, intercalando, *grosso modo*, entre estável e instável, ou entre uma produção cultural sedimentada e uma de transição – essa última relacionada a uma posição de “marginalidade”, pela incongruência com o público. Portanto, não se trata aqui de uma proposição diferente da apresentada no início dos anos 40. Porém, parece que com o passar do tempo, o crítico passa a dar um enfoque mais geral para teoria, e passa a ver o conjunto de todas as manifestações artísticas como parte de um desenvolvimento. Assim, os movimentos aos quais se colocava anteriormente como contrário passam a aparecer mais como participantes naturais da dinâmica da história arte.

Podemos encontrar uma manifestação nesse sentido em um artigo datado em 10 de maio de 1949, no qual Milliet debate com Mário Pedrosa sobre pontos do livro *Arte Necessidade Vital* (1949). Milliet destaca uma citação de Wagner afirmando que na atualidade (da época), a verdadeira arte seria a revolucionária, por se colocar oposta aos valores geralmente admitidos. Então, responde:

Mas quererá dizer isso que a arte não revolucionária de nossa época seja menos social do que a participante? É o que parece afirmar Mário Pedrosa ao anotar que “a função social da arte decaiu. Abria-se a era do culto impessoal da forma”. Eis uma afirmação mal expressada. A função social da arte não decaiu nunca, o que acontece é não ser ela permanentemente positiva. Nem visar a coletividade em seu todo mas grupos e parcelas dessa coletividade. A função da arte quando positiva acarreta a agregação dos indivíduos em torno de certos valores essenciais ao grupo. É o caso da dança entre os primitivos da música guerreira nas revoluções, etc. Quando negativa, essa função passa a ser a de um laço de resistência para as minorias ultrapassadas mas que ainda detém o poder ou gozam de suficiente prestígio para mantê-se mais ou menos coesas ante a pressão das majorias. É o caso da arte parnasiana e da arte simbolista em dado momento: é o caso do surrealismo ou do cubismo em nosso tempo. Através desse requinte formal se entendem e se fortalecem certas elites, como através de determinadas normas de vida se reconhecem e se unem os aristocratas.

Os grupos (poderíamos também dizer as classes) defendem-se com prerrogativas e distinções restritivas que não são apenas de ordem econômica senão igualmente morais, estéticas, etc. A apreciação da obra rara, hermética, requintada é uma dessas distinções, tendo portanto a arte que espelha essa sociedade ou classe uma função indiscutivelmente social (MILLIET, 1982, v. 6, p. 345).

Recorrendo novamente aos modos “positivo” e “negativo” da arte, o crítico argumenta que a obra de arte “hermética” – ainda que como “resistência para as minorias ultrapassadas” - participa do campo artístico e, portanto, possui uma função social. Milliet segue o texto dizendo que acredita que Pedrosa aceitará de bom grado sua retificação, comenta sobre a confusão entre o uso dos termos “social” e “socializante” e declara:

Diz Mário Pedrosa, refutando Ruskin, o qual via o valor da arte na elevação do sentimento nela expresso, que o que importa é a função socializadora da arte. Não, o

que importa do ponto de vista estético, e portanto o que faz seja a obra uma obra de arte são suas qualidades formais. O que faz que a apreciemos ou não, é que pode ser a elevação do sentimento ou a função socializadora, segundo nossa posição na sociedade. Mas a obra prima não dura por êstes motivos e sim por aquelas qualidades (MILLIET, 1982, v. 6, p. 345).

Vimos anteriormente, na citação do livro *Pintores e Pinturas* (MILLIET, 1940, p. 28) que Milliet admite a posição secundária do “assunto” em relação ao “estilo” da arte já em 1940. Porém o discurso apresentado nos primeiros volumes do *Diário Crítico* se direciona prioritariamente à função socializadora da arte via comunicação, chegando a requisitar um “retorno ao assunto” (no já citado artigo de 15 de março de 1942). Aqui já podemos perceber um enfoque maior nas qualidades estilísticas: os fatores formais são apresentados como responsáveis pela condição artística de uma obra e pela consagração e permanência dos grandes trabalhos.

Outra passagem útil para perceber a diferença de enfoque nos artigos de Milliet entre períodos diferentes, ocorre em 6 de junho de 1949. O crítico discute no artigo um estudo de Gide sobre Poussin, adotando uma posição, em geral, contrária ao texto lido. Temos a seguinte passagem:

Outra reflexão injusta de Gide: “é pela sua insignificância que as obras pintadas em nossa época serão reconhecidas”. Insignificância no sentido mais estrito da palavra: sem significação, sem assunto, sem tema, sem mensagem acessível. Mais uma prova de que Gide não entende de pintura mas tão somente do conteúdo literário dela. Não há como estranhar essa falha, muito comum nos melhores espíritos. O que me choca é ouvir tais comentários de quem soube tão agudamente perceber a música como musicista, de quem jamais procurou em Chopin (de seus amores) um (*sic*) expressão anedótica, antes se preocupou quase que demasiado com o jôgo de sons e ritmos (MILLIET, 1982, v. 6, p. 372).

Como vimos, no texto de 15 de março de 1942, Milliet é favorável a Gide e declara que o escritor francês “observou com justeza” o “divórcio do público com o artista” pelo abandono do “assunto”. Em 1949 se posiciona de outra forma e usa o argumento da música para reforçar a importância de aspectos formais da arte. Se considerarmos, mais uma vez, que em 1940 Milliet já reconhecia o “assunto” como esteticamente secundário ao “estilo”, podemos chegar à interpretação de que as posturas apresentadas podem não ser contraditórias, já que novamente na declaração mais recente o crítico reforça questões formais. Ainda assim, podemos perceber uma mudança considerável em termos de postura sobre a mesma questão. Se tomarmos a posição em relação a Gide de forma mais geral, percebemos a passagem de um tom de tendência favorável a contrário.

Encontramos também, em um artigo de 14 de julho de 1949, declarações que abrangem assunto, função da arte e comunicação. Trata-se de uma crítica à exposição de Cícero Dias no Museu de Arte Moderna na qual Milliet traça uma comparação entre obras figurativas e abstratas do pintor. No início do texto o crítico comenta que “Talvez não tenha mesmo a pintura qualquer perspectiva de salvação” (MILLIET, 1982, v. 7, p. 7) já que a produção está menos ao alcance do público. Então argumenta o seguinte:

Será isso uma condenação do abstracionismo? Devemos ficar presos a um tema, concordar em manter a ponte que permite ao público o acesso à obra de arte? Não creio que o problema deva ser encarado por esse prisma. Não é o assunto que dá à tela sua comunicabilidade. E não me parecem (o que o comprova) mais interessantes e essenciais as obras figurativas, modernas ou acadêmicas, de nosso tempo. O problema é outro: é o da função da pintura. Na realidade, desde a invenção da fotografia parte dessa função desapareceu. A pintura constitui hoje uma documentação de segunda categoria. Outra parte de sua função, a decorativa perdeu-se com as modificações sofridas pela arquitetura. A casa moderna expulsou o quadro de seus muros (MILLIET, 1982, v. 7, p. 7-8).

Além do tom atravessado por certo pessimismo e a preocupação com o distanciamento do público, podemos ressaltar outros pontos importantes. Nos chama a atenção a afirmação de que não é o “assunto” que dá capacidade de comunicação à tela. A declaração mostra uma posição bastante diferente da que percebemos no início dos anos 40. Contudo, já que não encontramos outras afirmações semelhantes, é prudente cogitar a possibilidade de que o crítico esteja se referindo à “comunicabilidade” como “apelo”, capacidade de atração ou de despertar interesse – o que seria coerente com a frase seguinte, quando o crítico diz que as obras figurativas não lhe parecem mais “interessantes” que outras. Mesmo nesse caso a mudança de enfoque já constituiria uma declaração digna de nota.

Na mesma citação, o crítico aborda a função da pintura como ponto importante de discussão. A modalidade teria parte sua função ameaçada ou reduzida, já que as condições da fotografia e da arquitetura estariam mudando a dinâmica das relações entre arte e público. Vale ressaltar que essa preocupação com a fotografia enquanto fator que termina por deslocar a produção artística no sentido de um afastamento da representação “realista” aparece em outros artigos de nossa seleção, como por exemplo em um artigo sobre Calder, de 18 de março de 1947, quando Milliet escreve que “Desde a invenção da fotografia vêm os artistas mais bem dotados tentando criar fora da realidade objetiva” (MILLIET, 1982, v. 5, p. 67).

Retomando o trecho citado, percebemos, portanto, que o crítico mostra preocupação com o destino da pintura, já que sua função estaria sendo alterada e restringida. Em relação à pintura mais expressiva, escreve: “Quanto à importância da pintura como instrumento

individual de expressão, não creio que se justifique, pois não lhe dará jamais um mercado suficiente” (MILLIET, 1982, v.7, p. 7-8). Milliet fecha o artigo mantendo a dúvida sobre a função da pintura, mas enxerga nas obras de Cícero Dias uma possibilidade:

Não creio que após esta exposição, como após tantas outras, tenhamos a certeza de que surgiu uma razão de ser para a pintura. Mas dentro do beco sem saída em que se encontra, ha nos quadros de Cicero- Dias uma perspectiva, arquitetônica que talvez seja uma das soluções possíveis. A adaptação da pintura à arquitetura é em suma uma volta à humildade de outrora, e uma demonstração de que aos poucos o estilo de nosso tempo se vai firmando. A tela abstracionista ou indiferente ao assunto apresenta-se como uma pesquisa por enquanto. Curiosa, requintada, atraente muitas vezes, e que pode vir a tornar-se significativa, desmentindo assim o vaticínio de André Gide (MILLIET, 1982, v. 7, p. 9).

Para nosso tema atual, interessa aqui perceber que a proposta abstracionista já aparece como possibilidade, uma pesquisa “curiosa, requintada, atraente muitas vezes”, ou seja, consideravelmente mais bem-vinda do que em textos de anos anteriores. Mais uma vez, também, Gide é citado: Milliet considera que uma possível resposta significativa da produção artística “esotérica” pode desmentir a previsão de Gide, que, por sua vez, preza o “assunto”.

Nos encaminhando para o fechamento desse texto, podemos, ao percorrer o material relativo à comunicação na arte (e assuntos correlatos) no *Diário Crítico*, constatar que, mesmo com flutuações e alguns momentos passíveis de diferentes interpretações, existem mudanças consideráveis no pensamento de Milliet sobre o tema. Como já comentado, a publicação no formato de diário nos permite acompanhar esse desenvolvimento como uma busca de respostas para questões artísticas importantes, ou seja, como processo. Não acreditamos que essas alterações devam ser encaradas como contradições, mas ao contrário: Milliet é fiel à sua postura como intelectual, aberto às possibilidades e disposto a um estudo contínuo.

Ao mesmo tempo, é importante ressaltar que a passagem do tempo não afeta apenas o pensamento do crítico, mas todo o contexto. É bastante razoável considerar que os desenvolvimentos na arte, na sociedade e na própria atuação de Milliet tenham influenciado o pensamento do autor e gerado novas questões. Os próprios desenvolvimentos em fotografia e arquitetura, citados pelo crítico, apontam nesse sentido.

Ainda que Milliet tenha traçado seu próprio caminho acerca da questão comunicacional na arte, de uma forma geral podemos perceber que nos primeiros anos da década de 1940 a postura do crítico sobre o tema dá grande importância ao aspecto social da arte – mais preocupado com as conexões entre arte e público - dentro do campo artístico. Ainda que não reforce ações políticas práticas no sentido da arte “revolucionária” socialista e esteja atento à esfera da sensibilidade artística, a defesa do “assunto” e o desagrado em relação à produção

artística considerada mais hermética estão claramente presentes. Essa condição talvez esteja relacionada, como sugere Macedo (1991), a uma abordagem menos específica das questões artísticas e mais relacionada a uma visão sociológica – área de formação do intelectual.

Com o passar dos anos, o discurso do crítico, além de menos aguerrido em certas defesas, se mostra mais direcionado a questões estéticas. A preocupação com a questão comunicacional não desaparece de todo, mas outros fatores aparecem com maior relevância no ponto de vista de Milliet sobre as artes plásticas. Assim, temos uma argumentação mais complexa, que busca considerar uma diversidade de elementos.

11 ABSTRACIONISMO

Dentro do contexto moderno internacional a arte abstrata aparece no início do século XX e se desenvolve como proposta sólida, com diversas correntes dentro da vertente – atualmente subdividida, cotidianamente, entre líricas e geométricas. Atrelados à abstração temos os debates sobre a representação e a autonomia na arte. Nos desenvolvimentos alcançados, a “liberação” em relação à figuração e o foco nos atributos formais das obras apresentam um nível de autonomia artística que não poderá ser ignorado pelo campo. No mesmo sentido ocorre a aproximação da ideia de arte “universal”, sem os entraves de leitura inerentes à representação – como mitologia e história, por exemplo – se aproximando, assim, de uma relação mais estreita entre “arte e vida” ou “arte e experiência”, conexão almejada no projeto da arte moderna. Naturalmente, as iniciativas abstratas encontraram resistência e foram alvo de debates de diversas ordens. Com o passar do tempo, as correntes abstracionistas passam a levar adiante seus projetos, convivendo no ambiente moderno como posicionamento legítimo e possível.

No Brasil, como visto no capítulo “Brasil, arte Moderna e Historiografia”, as linguagens abstratas encontraram um contexto bastante hostil. Além dos debates em torno de especificidades da modalidade de pintura, temos como fator a procedência externa da corrente, vista com frequência como inconveniente no contexto brasileiro, já que a busca por uma identidade artística nacional ocupa espaço importante. Ao analisarmos a história da arte moderna no Brasil podemos perceber que a disputa entre abstracionismo e figurativismo talvez tenha sido a maior polêmica do período, comparável apenas à implementação do modernismo em sua disputa com a arte acadêmica. Fernando Cocchiari comenta o embate e descreve a reação contra a arte abstrata que surge no país da seguinte forma:

O Abstracionismo nascente, apesar de não ser ainda uma tendência de peso no conjunto da arte brasileira, deve ser atacado imediatamente. É imperioso isolá-lo em suas origens históricas, anulá-lo enquanto questão e sobretudo impedir sua perigosa propagação. Os primeiros artistas abstratos do país, embora escassos, são firmes defensores de seu projeto e convictos do caráter renovador de suas idéias. [...] A crítica tem por critério básico a realidade. O Abstracionismo é condenável, precisamente, porque se afasta dela, porque não a representa. Para os adversários da nova tendência a abolição da 'figura' isola a obra do artista de uma visualidade reconhecível, e, o que é mais grave, da realidade social de seu povo (COCCHIARALE, 1987, p. 11).

Sérgio Milliet, cujo trabalho acompanha os desenvolvimentos artísticos no Brasil desde o início dos anos 1920, discutiu a questão do abstracionismo em diversas ocasiões, dentro e

fora do *Diário Crítico*. É importante lembrar, mais uma vez, que no final da década de 1940 o intelectual esteve diretamente envolvido com eventos importantes relacionados à trajetória das linguagens artísticas abstratas no país, como a exposição *Do Figurativismo ao Abstracionismo* em 1949 – na qual aparece como diretor artístico – e as Bienais de São Paulo da primeira à quarta edição.

No presente capítulo, nossa intenção é discutir a posição de Milliet em relação ao abstracionismo, prioritariamente a partir dos artigos do *Diário Crítico*. Eventualmente, questões relativas ao “assunto” na pintura também são mais uma vez abordadas, já que o figurativismo, no contexto, configura a oposição ao abstracionismo, e, portanto, se relaciona diretamente ao tema. O ponto de vista do crítico apresenta modificações como passar do tempo, acompanhando com coerência as alterações relativas ao tema da comunicação na arte, comentadas no capítulo anterior.

Nossa seleção de artigos que apresentam algum comentário relevante para o debate sobre a arte abstrata soma trinta e cinco artigos. No material, assim como no conjunto da publicação, é possível detectar as chamadas “flutuações” ou “ondulações” no pensamento do autor sobre o tema. Nesse sentido, a repetição de certos posicionamentos em momentos diferentes funciona mais uma vez como indicador de consolidação de seu ponto de vista. Boa parte dos textos selecionados já foram mencionados em capítulos anteriores. Isso ocorre, primeiramente, porque os artigos de Milliet tendem a abordar vários temas simultaneamente. Além disso, tópicos já discutidos estão diretamente conectados ao debate sobre o abstracionismo. Por tratarmos de temas em interseção, alguns pontos são retomados.

No mesmo sentido, o leitor poderá perceber, também, que as seções a seguir, mesmo direcionadas a temas específicos dentro do tópico, apresentam informações que se entrecruzam e se confirmam, dada essa proximidade entre os temas e a própria natureza da escrita de Milliet.

11.1 Mudança de foco

Ao analisar o conjunto dos escritos de Milliet no *Diário Crítico* sobre o abstracionismo, a primeira – e talvez mais importante – constatação é a de que podemos afirmar que há, de fato, uma mudança significativa de posicionamento com o passar do tempo. As “flutuações” podem dificultar a percepção, juntamente com o fato de que algumas posições permanecem constantes. Porém, se tomarmos o conjunto do material, as alterações são perceptíveis.

Em um âmbito mais geral, podemos dizer que há um deslocamento da atenção do crítico: a prioridade passa de mais “sociológica” a mais “formal”. Talvez influenciado pela sociologia,

seu campo original de formação, o crítico parte de um ponto de vista mais direcionado à comunicação entre obra e público, se contrapondo à “elitização” da produção artística. No desenvolver de seu trabalho, vai progressivamente aumentando o valor das características plásticas em suas discussões. É uma mudança de protagonismo, já que a alteração ocorre, principalmente, em relação ao grau de valorização dado a aspectos específicos enquanto os argumentos não sofrem alterações profundas.

No início dos anos 40, ao apresentar uma posição mais combativa, relacionada ao grau e ao tipo de comunicação da obra de arte com o público, Milliet defende a figuração ou o “assunto” em oposição às iniciativas abstratas. Com o passar dos anos, com o foco passando a se direcionar mais para as questões estéticas, vemos a manifestação de um ponto de vista mais moderado sobre a disputa entre figuração e abstracionismo. O crítico passa a adotar uma posição de neutralidade em relação à questão.

A impressão geral deixada é de que, com o passar do tempo, Milliet desenvolve a discussão sobre a rivalidade entre as vertentes em seus artigos, ele mesmo considerando argumentos e ajustando seu ponto de vista, em diálogo com o campo da arte e seus pensadores.

O material analisado não permite a determinação de uma data específica em que essa mudança ocorre. Além das já mencionadas “ondulações” no pensamento do crítico, a alteração de posicionamento parece ter ocorrido de forma gradativa. Ainda assim podemos considerar um período de mudança mais intensa que se inicia em torno de 1946 e se estende até cerca de 1948, quando o crítico já mostra com clareza pontos de vista distintos dos apresentados anteriormente.

Portanto, podemos dizer, de uma forma geral, que há uma primeira fase que podemos chamar de “social” – dada a importância atribuída ao aspecto da comunicação entre a produção artística e o público, incluindo uma postura intensa de reprovação à arte considerada “intelectualizada” - até 1946 e uma segunda que podemos caracterizar como eminentemente “formal” ou “estética” a partir de 1948, quando o abstracionismo passa a ser aceito e, em comparação com o momento anterior, há um direcionamento maior às características intrínsecas das obras de arte. Essa aproximação nos servirá para facilitar a distinção entre os momentos do pensamento do crítico no decorrer da nossa discussão, mas é importante considerar que o pensamento de Milliet está em constante movimento, apresentando variações. Também é importante reforçar que é uma divisão baseada nas prioridades do crítico, ou seja, não exclui questões relacionadas a aspectos formais ou estéticos na primeira fase nem aspectos da comunicação na segunda.

Podemos iniciar uma análise detalhada do período em que Milliet se posiciona contrário ao abstracionismo pelo já citado – e bastante comentado anteriormente - artigo de 30 de novembro de 1942. Milliet se apresenta de forma combativa em relação à arte formal, o que inclui o abstracionismo. O crítico declara que “os meninos travessos da arte atentaram somente para o xaradismo impotente dos dadaístas, dos abstracionistas e outros fazedores de mingauzinhos” (MILLIET, 1982, v. 1, p. 85). Como vimos em uma citação anterior, neste mesmo artigo Milliet também escreve que a arte intelectualizada – incluindo mais uma vez no grupo o abstracionismo – é “estéril” e nega o homem de forma “melancólica” (MILLIET, 1982, v. 1, p. 84). É um período no qual o crítico se mostra como um opositor intenso à arte “formalista”. Vale mencionar a veemência contra a arte abstrata presente no artigo – o que pode ser confirmado pelo tipo de termo utilizado.

No também já referido artigo de 13 de julho de 1944, sobre o catálogo de uma exposição de artistas cubanos no Museu de Arte Moderna de Nova York, o crítico ressalta sua preferência pela expressividade e pelo “assunto”, enquanto, mais uma vez, critica negativamente o abstracionismo e o surrealismo:

Sempre considerei (e o escrevi) que o público viria à arte moderna pela ponte do assunto e através do expressionismo. O estudo do passado me confirma nessa opinião, e as grandes correntes sociais alemã, mexicana e cubana também. O surrealismo, o abstracionismo e outros ismos não passarão jamais de soluções de elites e para elites. Mas ao expressionismo ainda cabe um papel riquíssimo. Mesmo do ponto de vista puramente artístico é essa solução a mais fecunda, porquanto a que menos tema temer o perigo das fórmulas, do acadêmico (MILLIET, 1982, v. 2, p. 202).

Como visto em outros momentos, a ideia da arte abstrata como inócua, ou como elitista ou “snob”, permeia os escritos de Milliet com frequência nesse período, coerente com a postura de defesa da arte voltada à comunicação eficiente com o público.

O artigo de 17 de outubro de 1946 merece novamente nossa atenção por tratar diretamente da arte abstrata: uma “nota” sobre o livro *Why Abstract?*, de Hilaire Hiler³⁷, é o gatilho da discussão. Vejamos os primeiros dois parágrafos do texto de Milliet:

Em um dos últimos “Times” encontro uma nota acerca do livro de Hilaire Hiler; “Why abstract?” Esse pintor, que já foi tocador de saxofone, costureiro, psicanalista e muitas outras coisas mais, explica-nos agora que resolveu fazer abstracionismo para “libertar-se o mais possível das associações e limitações da representação” e também a fim de “fugir ao caos estético do ambiente”.

³⁷ Hilaire Hiler (1898-1966) foi pintor, músico, designer, colorista e educador estadunidense. Estudou no Estados Unidos e na França. Trabalhou em diversos museus, incluindo o MoMA de Nova York e o Whitney Museum, e em diversas coleções, incluindo a de John D. Rockefeller. (HILAIRE..., 2021)

Na verdade é o caos estético que êsse irriquieto energúmeno das artes vem implantando com seus sofismas e suas quintessências, suas impotências e suas pretensões. E que dizer dessa preocupação tôla de libertar-se o mais possível das limitações e das associações? Como se o gênio nascesse da ausência de leis e não fôsse a capacidade de superá-las dando-lhes um sentido sempre novo! Como se o gênio não consistisse numa penetração vertical que nenhum limite perturba! (MILLIET, 1982, v.4, p. 218).

Não é difícil perceber o tom agressivo já no início do texto. Milliet descredencia o escritor, mencionando diversas atividades do mesmo e em seguida o denomina como “irriquieto energúmeno das artes”. Mais à frente no texto, o crítico escreve que a “suficiência” de Hiler o “irrita” (MILLIET, 1982, v. 4, p. 221) e ao final do artigo diz o seguinte: “Mas voltemos ao nosso amigo Hiler. Minha impressão final é de que devia ter ficado na costura ou no saxofone” (MILLIET, 1982, v. 4, p. 222). Além do tom e dos ataques pessoais, há alguns argumentos importantes neste artigo, como a já apresentada discussão sobre a manutenção da comunicação na arte sem a redução de qualidade. De uma forma geral, temos uma defesa do expressionismo e da “comunicação” na arte.

Os artigos dos primeiros anos da década de 1940 mostram com bastante clareza a posição contrária de Milliet em relação ao abstracionismo e a favor da presença do “assunto” na pintura. Ao material apresentado podemos somar outros textos citados anteriormente como o de 15 de março de 1942 que conclama a “volta ao assunto” (MILLIET, 1982, v. 1, p. 46) e o artigo de 27 de março de 1943, no qual o crítico declara que o abstracionista o acadêmico e o surrealista falham em realizar a “expressão-comunicação” desejada para obras de arte (MILLIET, 1982, v. 1, p. 105).

A partir de 1946 temos artigos que começam a mostrar um direcionamento para o equilíbrio em relação ao ponto de vista de Milliet sobre a disputa entre abstração e figuração. Parte desses textos trata de temas específicos dentro da questão e serão comentados em seções mais adiante.

Podemos iniciar a apresentação dos artigos da segunda fase de Milliet em 25 de dezembro de 1947. Temos um artigo no qual o crítico comenta uma indagação de Marcel Arland³⁸: a pintura do futuro será figurativa ou abstrata? O texto já apresenta um ponto de vista mais equilibrado e tece considerações relevantes.

Depois de contestar que tenha jamais existido uma pintura integralmente objetiva, tese que eu tenho sustentado em tôdas as minhas conferências e aulas sobre o assunto,

³⁸ Marcel Arland (1899-1986) foi escritor romancista. Nascido em Varennes-sur-Amance - França, foi diretor da revista literária *La Nouvelle Revue Française*. Seu romance *L'Ordre* lhe rendeu o Prix Goncourt em 1929. (MARCEL... 2021)

Marcel Arland opina por um meio-termo. Acredito também nesse meio-termo, mas será um meio-termo de “espera”, que evoluirá de acordo com os valores da nova civilização. Será, por enquanto, a coexistência de ambas as tendências, com funções diversas. Por um lado, teremos a pintura figurativa dirigida, para as grandes massas, muito acessível e de qualidade inferior. Por outro, a pintura abstrata com a função precípua da decoração (MILLIET, 1982, v. 5, p. 278).

Nesse trecho inicial do artigo, Milliet se posiciona de maneira distanciada e mais comedida, considerando a coexistência das duas vertentes como parte de um caminho para futuras alterações. Para tanto, separa o funcionamento da arte figurativa e da arte abstrata considerando diferentes funções para cada linha. A visão do crítico quanto à relação entre abstracionismo e decoração será abordada mais à frente.

O texto já faz aparentar – diferentemente do que vimos nos primeiros anos da década de 1940 – que o autor aceita o abstracionismo com normalidade. Mais à frente no texto, reforça a ideia de que a produção artística passa por uma fase de transição, ao declarar que “Por enquanto reina a confusão e tôdas as pesquisas, tôdas as tentativas são aceitáveis” (MILLIET, 1982, v. 5, p. 278). Após apresentar esse quadro da situação, o crítico cogita as situações de “vitória” de uma ou outra vertente:

A hesitação presente entre abstracionismo e figurativismo parece-me bem característica da dúvida filosófica (e ética) em que vivemos. A vitória do abstracionismo resultaria da vitória da inteligência (e da ciência) no mundo de amanhã. Para uma civilização científica, nada mais representativo do que uma arte geométrica. Já a vitória do figurativismo seria consequência da vitória da sensibilidade, como que um abandono do materialismo. A coexistência de ambas mostraria a possibilidade de um novo equilíbrio entre espírito e inteligência, com divisão de atividades por certo mas sem predomínio de nenhum. Ora, é isso, se não nos enganamos, o que se verifica constituir a ambição dos melhores cérebros da atualidade: conciliar essas coisas aparentemente inconciliáveis, ciência e sensibilidade, o racional e o irracional (MILLIET, 1982, v. 5, p. 278).

Ao comparar o abstracionismo à ciência e à razão e o figurativismo à sensibilidade, Milliet deixa transparecer sua visão sobre características essenciais das duas vertentes artísticas. O trecho mostra também, de forma clara, que a postura adotada sobre o tema caminha no sentido de um equilíbrio entre as duas perspectivas que se opõem no debate da época. O fechamento do artigo também vai no mesmo sentido:

Aos pintores o que preocupa é o problema intrinsecamente pictórico, da composição, da cor, do desenho, e que, quaisquer que sejam as intenções da arte, constitui em última instância o essencial, e também o objetivo supremo do pintor. E isso tanto pode ser realizado na pintura abstracionista como na pintura figurativa (MILLIET, 1982, v. 5, p. 278).

Como podemos perceber, o comentário final aborda o que abstracionismo e figurativismo, segundo o autor, têm em comum - e não suas diferenças. Essa postura irá permear escritos futuros do crítico, que, mais uma vez, mostra buscar soluções comedidas para questões aparentemente dicotômicas. Em relação à consideração de que os pintores se preocupam com o que é “essencial” na arte, faremos comentários mais detalhados adiante.

A mudança de postura do crítico pode ser percebida com clareza no texto de 23 de outubro de 1948, no qual Milliet se refere a parte de seus colegas de geração da Semana de 22 de forma negativa por se colocarem contra “os novos” e defenderem cânones. Nesse contexto, o crítico declara: “Não sou partidário da arte abstracionista, como não sou um entusiasta cego do realismo ou de qualquer outra tendência” (MILLIET, 1982, v. 6, p. 212). O crítico se volta à argumentação histórica, fazendo referência às leis constantes da arte e ao caráter momentâneo das tendências. O abstracionismo, então, é colocado como uma reação ao período neoclássico – datado pelo crítico como de 1939. Em seguida, apresenta uma ressalva:

Entretanto, a compreensão do fenômeno artístico não implica na aprovação irrestrita dos resultados. Acarreta apenas uma certa simpatia útil ao crítico na sua tarefa de penetrar e explicar. Não será por compreender um quadro de Kandinsky e saber não se tratar de uma brincadeira fácil que o apreciaremos. Mas essa verdade vale igualmente para o julgamento das telas figurativas: o fato de preferir essa tendência não nos deve induzir a uma atitude beata diante de qualquer obra inspirada na realidade objetiva. O que importa sempre, acima das pesquisas, das modas, das doutrinas é a realização artística. O que importa principalmente é perceber e mostrar ao público que a classificação por escolas é apenas de interesse didático, e que não se deve olhar para a obra de arte de um ponto-de-vista estreito e unilateral (MILLIET, 1982, v. 6, p. 212-213).

O tom geral da declaração vai novamente no sentido do equilíbrio, baseado na ideia de que o que importa na obra é sua qualidade independentemente da vertente. Temos também um trecho de difícil interpretação, quando Milliet escreve sobre a preferência pela figuração e usa a primeira pessoa do plural (“não nos deve induzir”). Não deixa claro se está se referindo à sua própria preferência ou se temos um comentário mais geral, um exemplo dado a partir da visão da sociedade. Considerando o restante do texto, o segundo caso faria sentido, porém, o crítico pode estar tentando mostrar que procura manter o equilíbrio mesmo tendo suas preferências. Quase ao final do texto, declara sobre as polêmicas no embate entre figuração e abstração:

Creio que com as exposições anunciadas agora, por um lado de arte abstracionista e por outro de arte figurativa, teremos polêmicas regularmente confusas e apaixonadas. Não entrarei nelas pois pelas primeiras amostras sinto que não estão visando esclarecer o assunto, mas embrulhar os poucos esclarecimentos que dez anos de luta trouxeram ao público. Acontece ainda que por detrás dessa divergência, que deveria ser de ordem estética, se escondem dogmas ideológicos. E como não sou nem

abstracionista, nem figurativista e vejo em ambas as tendências soluções admiráveis e realizações medíocres, prefiro conservar a liberdade de opinar, comentar ou divagar, segundo as qualidades e as sugestões do que for exibido nas galerias de arte e nos museus de São Paulo e alhures (MILLIET, 1982, v. 6, p. 213).

O crítico, mais uma vez, declara que não é abstracionista nem figurativista. Também reitera a ideia de que não é a escola de pintura escolhida que determina a qualidade a obra. Milliet prefere reservar seu direito à análise de obras sem a predeterminação causada pela polêmica. Um ponto bastante interessante desse trecho é a demonstração de que o crítico percebe que a divergência entre abstratos e figurativos é ideológica e, portanto, pouco importante do ponto de vista estético – o que reforça a ideia de que nesse período o crítico concentra suas atenções na pintura em si mesma.

O artigo de 24 de julho de 1949 parte de uma exposição de Cícero Dias no Museu de Arte Moderna. O texto também já foi abordado anteriormente: ressaltamos, no capítulo anterior, que Milliet apresenta uma visão de tom pessimista em relação ao futuro da arte, preocupado sobre a aproximação com público. Também afirma que a arte não está no “assunto” e vê na obra de Cícero Dias – bastante elogiado - uma possível solução. Podemos completar a análise já apresentada com o seguinte trecho:

Os pintores figurativistas condenam o abstracionismo, convencidos de que quando não é uma brincadeira serve apenas para estabelecer maior confusão e desnortear o público, levando-o a julgar em bloco, como detestável, ou como de "preguiçosos suficientes" toda pintura moderna. A condenação é injusta e os figurativistas não são menos insignificantes do que os outros. Seus temas não passam de ridículos compromissos.

Quer isso dizer que uns e outros sejam maus artífices, ignorantes de sua arte? Em absoluto. Nunca se pintou tão bem, nunca houve maior consciência técnica. Mas a pintura carece de uma razão de ser efetiva. E mais ainda a figurativista do que a abstrata.

Afinal de contas, pintura é um complexo de formas e cores. É uma "coisa mental", uma coisa abstrata. Como a música. A excelência de um quadro não reside no sorriso da mocinha, nem na gravidade do rapaz, porém na maneira porque o pintor distribui suas linhas, seus planos, seus valores dentro de determinado espaço. Se nossos conhecimentos nos permitirem compreender essa verdade estética, nenhuma objeção teremos a opor às soluções abstratas e julgaremos sempre as obras figurativas pelo seu aspecto abstrato (MILLIET, 1982, v. 7, p. 8).

No primeiro parágrafo da citação podemos perceber veemência e, talvez, alguma irritação com os pintores figurativistas. O julgamento “em bloco” é condenado pelo reducionismo e o crítico declara que em termos de significância não há diferença entre os caminhos propostos para a pintura. Então temos um momento interessante, se comparado às posturas do crítico nos primeiros anos da década de 1940 em relação ao “assunto”: os “temas” dos figurativistas não passariam de “ridículos compromissos”. Considerando todo o contexto,

podemos considerar a possibilidade de que temos, no artigo, uma espécie de resposta à pressão aplicada contra o abstracionismo – em um texto que, de uma forma geral, dá a aparentar que o crítico se encontra incomodado.

Após comentar a alta qualidade e consciência técnica da pintura naquele momento, o crítico diz que a arte figurativista precisa de uma “razão de ser efetiva” ainda mais que a abstracionista. Não é totalmente claro em que sentido Milliet usa a palavra “efetiva” nesse caso, mas podemos considerar que, se é algo que a pintura figurativa necessita mais, talvez seja uma referência à potência estética das obras. De qualquer forma, não deixa de ser importante notar que o crítico atribui uma maior necessidade de “efetividade” à arte figurativa, já que – considerando posturas anteriores – poderia ter sua eficiência creditada à melhor comunicação com o público, via “assunto”.

Outro artigo, de 25 de novembro de 1953, se refere a Braque: Milliet, após ler uma entrevista do artista dada à *Arts* discorda da postura apresentada. Após abrir o texto declarando que sempre admirou Braque, o crítico diz que o pintor faltou com o respeito na entrevista e que o “desacato é a arma dos malogrados e dos arrivistas” (MILLIET, 1982, v. 9, p. 125). A seguir, reclama da falta de uma crítica ponderada naquele momento, substituída por uma atmosfera “pouco respeitável” na qual “o que se visa é destruir”. Então, passa a comentar uma resposta do pintor:

Que se perguntou ao velho Braque? O que pensava da pintura abstrata. E o grande homem fez piada: pintura mundana por preços concretos” (sic). Convenhamos em que a resposta é pobre, de uma facilidade tola e irritante, e não lhe dera mais trabalho entrar no mérito da questão, analisar as falhas dessa pintura ou realçar as qualidades do figurativismo. Tudo, respeitando os adeptos da tendência que não lhe apraz (MILLIET, 1982, v. 9, p. 126).

O próprio crítico declara que considera “irritante” a resposta do pintor e podemos perceber que a causa do incômodo é a forma em que a resposta foi apresentada e não pela discordância de Braque à pintura abstrata. O artigo continua em tom de desabafo – Milliet se contrapõe, em suma, ao nível do debate presente:

Parece, aliás, incrível que nestas alturas do diálogo figurativismo-abstracionismo, ainda se atenham os interlocutores aos argumentos polêmicos. Isso se deve em parte à má-vontade, ao mutismo ou à agressividade dos homens capazes de elucidar o problema, como Braque, e em parte à literatice dos inovadores, os quais em vez de falar pintura enveredam pela mais absconsa, labiríntica filosofia.

Abro a revista dos abstracionistas e leio as críticas. Quem se refere à composição aos equilíbrios cromáticos, aos ritmos, à matéria? Ninguém. Mas encontro frases como estas, colhidas ao acaso:

“...é bastante forte para escutar apenas a sua inspiração”, “aprecio muito a alacridade seria das telas de y”, X ... continua inteiramente eficaz”. Z ... conseguiu dar a suas

formas uma transcendência de molusco” etc. ... Literatice tudo, e da pior. Ou desacato? De qualquer maneira prejudicial aos muitos artistas que de fato pesquisam e se esforçam com sinceridade a fim de realizar uma obra válida.

Dizer tão-sòmente, dessa pintura, que é mundana e cara demonstra a carência de imaginação de quem o diz. Ou a má-fé (MILLIET, 1982, v. 9, p. 126).

O artigo nos serve, primeiramente, para reforçar a percepção de que um debate intenso e desgastante sobre a arte abstrata estava em processo. Um segundo ponto seria notar a preocupação de Millet com um diálogo produtivo e feito nos moldes mais civilizados, direcionado à real discussão das questões propostas. O crítico se mostra disposto a defender os artistas que mostram seriedade e dedicação, independentemente da linha adotada.

Também merece menção neste momento um texto que data de 24 de novembro de 1956. A coletânea *Visages e perspectives de l'art moderne*, referente a um encontro de intelectuais realizado em Arras (França) no ano de 1955 e o estudo do pintor Francisco Nieva nesse material, mais especificamente, são o ponto de partida para a realização do artigo. A partir de um comentário de Nieva - que é um pintor abstrato, segundo Milliet - sobre a alta qualidade de certas obras de “conteúdo literário”, ou seja, figurações, o crítico volta ao ponto de que há um desvio do que realmente importa na pintura ao se opor abstracionismo e figurativismo:

O problema a ser resolvido não consiste pois em escolher entre o figurativismo e o não figurativismo, nem entre tal escola e outra qualquer, mas em pôr em evidência aquilo que constitui denominador comum de tôdas as obras de arte dignas dêsse título. Ressaltadas essas qualidades, e explicadas ao leigo, pouco pesará em seu julgamento tenha (a obra julgada) intenções figurativas ou não (MILLIET, 1959, v. 10, p. 245).

Encaminhando-se para o final do artigo, o crítico retoma o debate abstração *versus* figuração e declara: “Não há, creio, ruptura entre a arte figurativa e a não figurativa: há apenas perspectivas diferentes” (MILLIET, 1959, v. 10, p. 246). A falta de conclusões “aceitáveis” no debate em Arras sobre o tema serve a Milliet como comprovação de seu argumento e o artigo termina da seguinte forma:

Não sejamos portanto, neste hemisfério menos aquinhoado de estetas, críticos e artistas, mais realistas do que o rei. E não nos insultemos mutuamente de um lado e de outro da arte figurativa ou não figurativa. Antes procuremos sublinhar alguns pontos que permitam manter um dialogo fecundo (MILLIET, 1959, v. 10, p. 247).

Milliet faz um uma espécie de apelo à intelectualidade brasileira para que haja um debate fecundo e sem insultos. O argumento aqui é de que se sequer na convenção na cidade francesa, realizada com importantes intelectuais, uma conclusão satisfatória foi atingida, não faria sentido o posicionamento tão radical e definitivo visto no Brasil.

Em 11 de Julho de 1955 temos um artigo no qual o crítico analisa a obra de Samson Flexor. É elogioso ao pintor, considerando-o inventivo, autêntico e lírico. Fechando o texto, temos mais uma declaração sobre a polêmica em relação ao abstracionismo:

Jamais escreverei acêrca de pintura no intuito de alimentar uma polêmica. Se da conversa bem intencionada pode surgir a luz, da polêmica nasce o sectarismo. Ora, o meu ponto de vista pessoal é que tôdas essas tomadas de posição pró ou contra o abstracionismo nada significam, nada resolvem, carecem inteiramente de sentido. Se em vez de brigar por definições e pormenores técnicos lutássemos um pouco pela pintura “tout court”? Fôra mais fecundo e talvez já tivéssemos, hoje, ultrapassado essa fase elementar em que ainda se debatem tantos jovens e “promissores” artistas. Talvez já tivéssemos aprendido o alfabeto da pintura e pudéssemos começar a escrever qualquer coisa (MILLIET, 1959, v. 10, p. 56).

Declarando que não pretende alimentar a polêmica acerca da arte abstrata, Milliet lamenta a situação, já que a considera estéril, sem um debate construtivo. Termina o texto dando a entender que as condições de disputa, da forma em que estavam, poderiam estar impedindo o desenvolvimento artístico geral.

A intenção de neutralidade de Milliet aparece, também, quando o crítico comenta questões ou artistas dando relevo à indiferença em relação ao tratamento dado à vertente adotada enquanto discute temas mais específicos. Isso pode ser observado, por exemplo, em um texto sobre Paul Klee datado em 11 de abril de 1950. O crítico debate a questão da expressão pictórica construída a partir da linha e da cor. Nesse contexto, comenta que as considerações feitas sobre estes elementos são válidas tanto para figurativistas quanto para abstratos (MILLIET, 1982, v. 7, p. 259-261).

No artigo de 13 de novembro de 1952 temos, entre comentários curtos sobre expressão e inventividade como valores importantes na arte, a seguinte frase: “O que vale, em última instancia, venha do realismo, do impressionismo ou do abstracionismo, é a mensagem de revolta, de entusiasmo ou de poesia” (MILLIET, 1982, v. 7, p. 276). Assim, mais uma vez, temos a ideia de que o crítico, em termos de valor artístico, trata igualmente as diferentes vertentes.

Vale mencionar que, de uma forma geral, podemos perceber, em alguns trechos citados, algum incômodo por parte do crítico quando passa a defender a neutralidade em relação à disputa entre as vertentes. As declarações intensas contra o abstracionismo do início dos anos 40 parecem dar lugar a alguma irritação quanto ao debate polarizado e pouco construtivo frequente na época, ou seja, não se direciona mais à defesa ou ataque em relação a alguma forma de produção artística. Também é importante deixar claro que, como veremos em outros momentos deste capítulo, este desconforto não se faz presente em todos os artigos sobre o tema.

Em diversas ocasiões o crítico se dedica a discutir questões relacionadas ao abstracionismo de forma moderada.

Também é importante notar que no cerne do pensamento cético – atribuído frequentemente ao crítico – está a noção de que duas teses opostas podem ter igual força persuasiva e levar à suspensão de juízo, como visto anteriormente. Assim, a tendência é a busca de algum equilíbrio ou consenso entre os opostos. Portanto, faz sentido que Milliet, com o passar do tempo, tenha declarado não adotar um “lado” na disputa e caminhado para uma solução teórica no mesmo sentido.

A forma de abordagem crítica mais empática, a partir da proposta do próprio artista – abordada anteriormente no capítulo sobre o modelo crítico – também é mais coerente com a posição que passa a ser adotada, já que não desfavorece de antemão qualquer intenção artística e dá ao crítico maior liberdade para a análise de diferentes escolas.

Apesar da intensidade da disputa entre abstracionismo e figurativismo no Brasil, podemos observar Milliet como uma figura capaz de desenvolver um pensamento produtivo, racional, em meio à polarização emocionada do período – a ponto de reconfigurar certas posições. Essa condição mostra, em boa medida, sua expressiva envergadura intelectual.

O material apresentado até este ponto procura mostrar, de forma mais evidente, que Milliet passa de uma postura contrária ao abstracionismo a um posicionamento de neutralidade quanto à disputa entre as vertentes. Nas seções a seguir, ao tratarmos de questões mais específicas em relação ao ponto de vista de Milliet sobre o tema, poderemos perceber outras evidências no mesmo sentido.

11.2 A distância do público

No capítulo anterior tivemos a oportunidade de discutir a abordagem de Milliet em relação às interações entre arte e público. Como já vimos, o crítico considerava o “assunto” uma via de acesso para a comunicação entre o público e o artista, chegando a colocar o “grau de comunicação” da obra como parâmetro para crítica de arte (MILLIET, 1982, v.m2 p. 259). Essa preocupação com a proximidade do público é uma questão que permanece durante todo o Diário Crítico, mas sofre alterações aproximadamente no mesmo período em que detectamos a mudança de posicionamento em relação à arte abstrata. Como são questões interligadas, trata-se de uma situação esperada. A partir da seleção de artigos de Milliet relativos à arte abstrata na publicação podemos fazer mais algumas considerações.

Detectamos no material uma espécie de reconfiguração dos argumentos apresentados. Nos primeiros artigos, podemos dizer que a responsabilidade de uma produção artística com maior potencial de comunicação direta com o público recaía sobre os artistas, que deveriam buscar produzir obras direcionadas a esse contato. Posteriormente, a análise passa a ser mais direcionada ao público, por vezes apontado como confuso ou desinformado. O distanciamento aparece, então, como um “mal-entendido”.

Já em 11 de maio de 1945, o artigo realizado como resposta a Leo Vaz sobre um texto de Milliet – citado anteriormente - traz um comentário relevante. Durante o desenvolvimento do debate o crítico constrói uma situação que envolve arte abstrata:

Uma tela, ou um painel é uma superfície que tem que ser enchida pela pintura. Se colocarmos ao acaso dentro dela as mais fotogênicas mulheres do mundo, a tela não será uma obra-de-arte. Mas se nos colocarmos dentro de um equilíbrio determinado, ela o será. Agora, o que importa não são as figuras, mas o equilíbrio e ainda que as mulheres sejam feias, a tela estará certa desde que o equilíbrio exista. E se em vez de mulheres colocarmos volumes abstratos na tela ou desenhos convencionais o mesmo resultado poderá ser alcançado. O êrro dos leigos está em pensar que o assunto é que faz a obra-de-arte quando na realidade o assunto é um simples ponto de partida. Um pretexto (MILLIET, 1982, v. 3, p. 77).

A ideia de que o assunto importa pouco para as considerações estéticas, funcionando como “ponto de partida”, aparece também em outros textos e será abordada mais adiante. Ainda que o texto não trate mais diretamente de abstracionismo, o artigo reduz o valor da figuração e aponta para o problema da falta de conexão como um “erro dos leigos” enquanto constrói uma explicação didática. Portanto, o problema recai sobre o público – e não sobre os artistas.

Em 18 de março de 1947, ao escrever sobre Calder, Milliet aborda o distanciamento do público da seguinte forma:

Não creio que o público contemporâneo venha a gostar dos “mobiles”. Condicionado, como está, por séculos de naturalismo, dificilmente poderá fazer tábua rasa dos preconceitos adquiridos e voltar à inocência receptiva necessária à compreensão da verdadeira arte (MILLIET, 1982, v. 5, p. 68).

Podemos perceber que, novamente, a preocupação com o público não aparece como responsabilidade do artista. Aqui, ele adquiriu “preconceitos” pela construção de “séculos de naturalismo”.

Em 01 de março de 1951 em um artigo que comenta Charles Estienne³⁹ e será abordado em maior detalhe posteriormente, temos a preocupação com o distanciamento entre arte e público reiterada:

Não reside no academismo possível e provável a fraqueza da arte abstrata. Ela está na supressão do auditorio. Inutil esteticamente, o assunto era para o leigo uma ponte de acesso à pintura. Demolida a ponte o publico se desarvora e deserta as salas de exposição. Ora, poderá viver uma arte sem publico? (MILLIET, 1982, v. 8, p. 19).

A argumentação apresentada no trecho se aproxima da que vemos com maior frequência no início dos anos 1940, com o distanciamento do público apontado como o ponto fraco do abstracionismo. É possível perceber, assim, que o cerne da preocupação de Milliet permanece, ainda que tenhamos uma alteração no foco do argumento.

Em 12 de janeiro de 1952, um estudo de Mário Pedrosa que trata de psicologia da arte serve como ponto inicial para um artigo. Milliet aproveita comentários de Pedrosa para reforçar, mais uma vez, a importância das qualidades formais de uma obra para sua apreciação estética: “só quando se compenetrar, o leigo, de que o tema não importa, poderá apreciar devidamente a obra de arte e entende-la (a obra de arte) na sua integridade” (MILLIET, 1982, v8. p.144). O crítico, então, expõe que essa posição é pouco aceita e é violentamente combatida sempre que é colocada. Esse antagonismo ocorreria “Em nome do realismo-socialista, por exemplo. No entanto, o realismo-socialista, que eu não combato em tese, só poderá existir e vingar se as obras de sua produção se assinalarem pelas qualidades esteticas que são as plasticas e formais” (MILLIET, 1982, v. 8. p. 145).

Notamos inicialmente que, mais uma vez, é creditado ao “leigo” a percepção necessária para a compreensão da obra de arte. O crítico também parece tentar esclarecer que não está discutindo questões políticas ou sociológicas, já que sofre ataques por seu posicionamento. Nesse sentido, não haveria motivos para tamanho embate, já que são questões diferentes e não opostas.

Milliet aborda a questão da comunicação com o público também no artigo de 11 de julho de 1955, anteriormente citado. Ao comentar sobre a obra de Samson Flexor, o crítico discute, também, questões mais gerais sobre arte abstrata. Inicialmente, comenta a declaração de Flexor que diz se inspirar na observação da cidade de São Paulo e seu desenvolvimento para a criação

³⁹ Charles Estienne (1908-1966) nasceu em Brest, na França (região da Bretanha) e faleceu em Paris. Foi escritor e publicou o texto *Is abstract art academism?* em 1950. Passou a defender a abstração lírica em artigos a partir de 1954 na revista *Combat-Art*. (ABOUT...2021)

de obras. Milliet ressalta a diferença de postura, já que boa parte dos envolvidos em arte abstrata dizem buscar a autonomia da pintura. Escreve o seguinte:

A pintura pela pintura, como expressão autônoma, tem sido uma das reivindicações essenciais dos abstratos. E dela resultou sem dúvida uma perigosa separação entre o público e o artista, separação que leva o primeiro à confusão e o segundo à mais difícil das solidões (MILLIET, 1959, v. 10, p. 53-54).

Notamos que Milliet volta à questão da comunicação com o público, destacando a possibilidade de confusão na interpretação. Podemos perceber novamente a permanência dessa questão para o crítico que, mais uma vez, não é apresentada com o enfoque em uma necessidade de produção figurativa. Após esse trecho, Milliet volta ao embate entre abstração e figuração:

Entretanto, em olhando com atenção as coisas, chega-se à conclusão de que o que existe no fundo dêsse desentendimento é apenas um mal-entendido. Por orgulho falam os artistas uma linguagem esotérica; por ignorância fala o povo uma linguagem caduca. Nenhum esforço útil tentou o primeiro para que o compreendessem e nenhum esforço tampouco fez o público para entender. Enquanto isso, a perturbar ainda mais uma conciliação possível e desejável alimentam os críticos uma polêmica absurda e provinciana em torno das correntes mais avançadas de nossa época (MILLIET, 1959, v. 10, p. 53-54).

Nesse ponto, estamos no penúltimo ano do *Diário Crítico* e identificamos, no trecho, o posicionamento desenvolvido por Milliet sobre a disputa entre vertentes de uma forma resumida, direcionada aos principais grupos do campo. Os artistas usam uma linguagem hermética, o público está preso a propostas do passado e a crítica alimenta a polêmica. Assim, Milliet vê a situação como um “mal-entendido”. Podemos ressaltar que parte da responsabilidade é atribuída ao público, que, segundo o crítico, não se esforçou para entender o abstracionismo.

No texto, o crítico também reafirma a importância dos “elementos essenciais” estéticos da pintura, juntamente com a “imaginação criadora”. “O resto, a perfeição da cópia, o tema, ou a ausência propositada dele, são valores de ordem social ou individual inteiramente desimportantes na avaliação da qualidade estética (MILLIET, 1959, v. 10, p. 55). Devido a essa escala de valores, o crítico explica que não julgará a obra de Flexor pela relação com a cidade, mas por seus elementos estéticos.

Voltando a questões mais gerais sobre os artigos de Milliet no *Diário Crítico*, resgatamos um ponto já abordado: o crítico defendia, nos primeiros anos da década de 1940, que a inventividade na arte deveria ser cuidadosa, se ater a uma linguagem “atual”, refreada para que não causasse maior distanciamento comunicacional com o público. Porém,

percebemos que essa preocupação desaparece dos textos na medida em que a produção de Milliet se desenvolve. A preocupação com a inventividade é uma característica constante em sua crítica e será abordada novamente mais adiante.

Também sobre as mudanças percebidas, acreditamos ser salutar cogitar a possibilidade de que as alterações de enfoque no discurso do crítico tenham sofrido influência do contexto com o passar do tempo. Se considerarmos a situação da vertente abstrata no início dos anos 1940 e no início dos anos 1950 – com a realização de uma série de exposições importantes ocupadas pelo abstracionismo - não é difícil considerar mudanças na recepção pública. Podemos considerar como indício o público da primeira Bienal de São Paulo, em 1951, que recebeu 100 mil pessoas segundo o website da instituição (A PRIMEIRA..., 2021) ou a declaração de Gonçalves (1992, p. 89) - já citada em nosso capítulo de biografia introdutória de Milliet – de que a absorção do abstracionismo ocorreu em “larga escala” devido à ocorrência das bienais de São Paulo. Porém, na ausência de dados mais específicos, nos encontramos no terreno das especulações. Além disso, temos – como já comentado – a própria participação de Milliet na organização de eventos como possíveis situações influentes no pensamento do intelectual. Como já comentado, também é importante considerarmos a situação sociopolítica de todo o período de atuação do crítico e suas possíveis repercussões.

11.3 Abstracionismo como parte de um processo

Em diversos momentos abordamos, nesta pesquisa, a importância dada por Milliet à “função social da arte”, via comunicação, intensa nos primeiros anos *do Diário Crítico*. Também já abordamos o ponto de vista cíclico em relação à história da arte, presente, entre outros artigos, no ensaio *Marginalidade da Pintura Moderna* (1942). Com a mudança de ponto de vista do crítico, percebemos, ao analisar os artigos relativos à arte abstrata, que a vertente passa a ser vista mais frequentemente como parte do ciclo histórico, de forma coerente com a visão mais distanciada do segundo ponto de vista apresentado acima. É um posicionamento ao qual já fizemos referência no capítulo anterior - aqui, será abordado em relação ao abstracionismo – e se encontra ligado à ideia de arte como “expressão de uma sociedade”.

Em 30 de novembro de 1951, como já constatado (MILLIET, 1982, v. 8, p. 125), Milliet apresenta a produção artística como expressão de sua época, usando como exemplos a arte da Idade Média e a arte contemporânea, ao comentar um debate realizado no Clube dos Artistas. O ponto de vista em vista em si, como já mencionamos, pode ser encontrado mesmo durante o

início dos anos 1940. Porém, a partir da segunda metade dos anos 40, passa a ser usado como um ponto a se considerar em relação ao abstracionismo.

As ocorrências deste posicionamento reforçam a percepção de que o crítico considera natural a dinâmica de movimentos e, dentro dela, a vertente abstrata. É uma postura mais analítica, erudita e menos relacionada a uma atuação objetiva na qual o crítico atua diretamente como incentivador de uma forma de arte específica.

Nesse mesmo sentido, podemos trazer um artigo anterior, de 21 de julho de 1948, quando Milliet comenta uma conferência de Di Cavalcanti – voz importante do grupo a favor da figuração e contra o abstracionismo. Inicialmente, o crítico aborda o debate de forma comedida, considerando prós e contras dos argumentos. Em seguida, traz a ideia da arte abstrata como um fenômeno sociológico.

Uma arte não nasce e se desenvolve simplesmente porque assim o determinamos em nossos devaneios. Ela resulta de alguma coisa mais profunda sobre a qual não podemos por assim dizer atuar. Se “acontece” uma pintura abstrata exatamente no momento em que a crise econômica e social chega ao “climax”, a ocorrência deve comportar uma significação que não nos é permitido ignorar (MILLIET, 1982, v. 6, p. 139).

O crítico argumenta que não é possível encontrar uma explicação satisfatória para escolas de pintura – como a abstrata – se as estudarmos isoladamente, sendo importante considerar que “a pintura tem um objetivo dentro de uma cultura” (MILLIET, 1982, v. 6, p. 139). Com isso, considera a possibilidade de que a arte abstrata constitua uma mudança atrelada à uma transformação cultural. O crítico escreve, sobre a pintura:

Ao mesmo tempo que exprime um sentir coletivo, e por isso é até certo ponto representativa de sua sociedade, ela se destina a um fim precípuo. Não terá este mudado com o nosso tipo de civilização? Não terá êle deixado de ser documental e propagandístico como foi até agora, para se tornar decorativo simplesmente, substituída com vantagem a pintura, no seu objetivo primeiro, pela fotografia e pelas artes gráficas? Ora, uma mudança de destino dessa importância terá por certo influído no nascimento do abstracionismo e na sua voga atual. Considerar a pintura abstrata pura evasão covarde será sem dúvida julgar um fenômeno sociológico do alto de um tribunal psicológico. Será um êrro (MILLIET, 1982, v. 6, p. 139).

Apresentar a pintura abstrata como parte de um fenômeno maior confere, de certa forma, mais legitimidade às iniciativas da modalidade, dando a entender que é uma situação “natural” e que, dessa forma, pode ser inevitável. Vale notar, também, que “evasão” foi um termo utilizado pelo próprio Milliet para caracterizar a “arte pela arte” em 30 de novembro de 1942, como já vimos. Nesse artigo a mesma caracterização aparece como “um erro” em relação ao abstracionismo.

No artigo, o crítico desenvolve sua argumentação apresentando um percurso histórico da arte, baseado no ensaio *Marginalidade da Pintura Moderna*. Milliet fecha o texto da seguinte forma:

A posição assumida por Di Cavalcanti é uma posição generosa, porque é uma posição de luta por um ideal respeitável. Isso não quer dizer que esteja fatalmente dentro da verdade. Como participante e interessado ele não pode julgar do futuro da pintura. Este virá à nossa revelia. Mas ele pode — e o faz — desejar que a arte não enverede pelo caminho que se lhe afigura sem sentido humano. Eu não estou longe de desejar a mesma coisa, muito embora descubra no bom abstracionismo um encanto intelectual nada desprezível. Covardia? Talvez. Atire a primeira pedra quem nunca pecou nesse sentido. (MILLIET, 1982, v. 6, p. 140).

Milliet reforça a ideia de inevitabilidade do desenvolvimento da pintura e expressa sua discordância com Di Cavalcanti. Ao mesmo tempo mostra compreender a postura do pintor na preocupação com uma arte pouco humanizada. Ainda assim, assume, nas últimas palavras do artigo, que há um “encanto intelectual” no abstracionismo de qualidade e que se entregar a esse atrativo é um “pecado” que comete. Ao usar o termo “pecado”, podemos interpretar que o crítico “confessa”, nesse ponto, ver alguma atratividade na vertente, que, acusada anteriormente de “*snob*” e elitista, agora lhe desperta um interesse “intelectual”.

Pela utilização de termos coincidentes, vale mencionar aqui o artigo de 12 de janeiro de 1952 – já citado – no qual temos o seguinte parágrafo ao final do texto:

Na situação atual da arte, dois caminhos se abrem para o pintor: o da pintura pela pintura - abstracionismo - ou o do realismo. Vejo no abstracionismo uma evasão sem eco. uma pintura morta, portanto, embora com algum encanto e fantasia. Vejo no realismo construído à luz das lições do cubismo (composição) e do expressionismo, o caminho mais viável. Conquanto não se esqueça de que a arte só vale pelas suas qualidades estéticas (MILLIET, 1982, v. 8, p.145).

Podemos ver que, novamente, o crítico declara considerar o abstracionismo uma “evasão”. Este comentário ocorre no período em que Milliet já se declara, geralmente, neutro em relação ao abstracionismo. Nesse momento, quando diz considerar a vertente abstrata da pintura como uma “evasão sem eco”, se reaproxima das manifestações dos primeiros volumes do *Diário Crítico*. Entretanto, admite novamente certo “encanto” na produção da modalidade. É a mesma palavra utilizada em 21 de junho de 1948 ao se contrapor a Di Cavalcanti, como vimos acima.

Como vimos, na maioria dos artigos no período após 1946, as declarações de Milliet são no sentido de que o crítico aceita igualmente tanto o abstracionismo quanto o figurativismo. Porém, em alguns momentos, temos a impressão de que, em termos mais pessoais, há uma

preferência pela figuração expressionista. Parece que, para o crítico, fica claro não haver, do ponto de vista intelectual, motivos para combater a arte abstrata. Porém, no âmbito mais particular, há uma preferência pela figuração expressionista. É um ponto de vista coerente com o que já apresentamos aqui, considerando o que foi discutido em capítulos anteriores. Posteriormente abordaremos as ressalvas do crítico quanto ao abstracionismo e será possível perceber certos pontos sobre a questão de forma mais clara. Vale reiterar, também, que, mesmo se considerarmos uma preferência pessoal do crítico pela figuração expressionista como um fator constante, o posicionamento público e manifesto de abertura para a vertente abstrata é uma alteração de grande importância. Isso pode ser confirmado observando as demais mudanças ocorridas nos artigos do crítico, apresentadas neste capítulo: percebemos modificações em vários pontos do sistema de argumentação utilizado pelo crítico, o que demonstra uma alteração considerável de posicionamento.

11.4 Arquitetura e decoração

O mesmo ponto de vista mais distanciado que observa a emergência do abstracionismo e sua importância como um movimento contextualizado na sociedade funciona para Milliet na observação da aproximação entre abstracionismo, arquitetura e decoração. No já mencionado artigo de 21 de julho de 1948, quando Milliet comenta a conferência de Di Cavalcanti, o crítico desenvolve uma espécie de panorama da função da arte e seu desenvolvimento histórico no momento moderno:

A princípio (refiro-me aos dezenove séculos de cristianismo) a pintura é propagandística. Ela visa fornecer aos fiéis imagens e ilustrações edificantes necessárias à difusão da fé. Mais tarde Ela procura a consolidação da crença e sua eternização nos monumentos erguidos pelas coletividades religiosas [...] Com as modificações ocorridas na própria estrutura econômica, porém, com os ensinamentos da ciência e as transformações verificadas nos princípios urbanísticos, acarretam modificações de ordem arquitetônica igualmente, a pintura encontra outro objetivo: a decoração. E para ele caminha a passos de gigante, esquecendo mesmo, por vezes suas características específicas e essenciais. A casa moderna expulsa os quadros de cavalete de suas paredes e exige novas soluções. Surge o abstracionismo. Dirão que os abstracionistas fazem quadros de cavalete. É verdade, mas é apenas uma etapa de seu destino. Por outro lado, tudo na vida moderna impele para a desindividualização, para a economia e a harmonia coletivas, e o lugar do homem só, com personalidade própria, sonhos e revoltas pessoais, diminui dia a dia. A arte, como a política, obedece já agora a “linhas” rígidas, ela atende as injunções da arquitetura como a política atende as determinações das ideologias ou dos que as interpretam (MILLIET, 1982, v. 6, p. 139-140).

Neste trecho podemos identificar que o crítico está considerando a função ou os objetivos da arte e seu desenvolvimento histórico. A partir desse raciocínio, traz a possibilidade de que o desenvolvimento cultural tenha provocado algum grau de deslocamento nesses objetivos, direcionando a produção artística abstrata para um maior contato com a arquitetura e a decoração. Em uma parte dos artigos relacionados à arte abstrata, Milliet comenta essa aproximação.

No mesmo sentido da citação anterior, temos, em 3 de março de 1949, em um artigo que aborda o conceito de arte abstrata em Léon Degand, o seguinte trecho:

sem dúvida alguma as linhas nítidas, eficientes, funcionais da casa moderna expressam o espírito científico de nosso tempo, suas preocupações de melhor rendimento pela divisão do trabalho, sua concepção da boa média acessível, ainda que em detrimento das soluções excelentes para poucos. Daí essa frieza das realizações atuais, a matemática da pintura abstracionista (MILLIET, 1982, v. 6, p. 297).

O caráter menos humano e, conseqüentemente, mais “frio” presente na arte e na arquitetura geométricas é frequentemente levantado por Milliet. O tema será comentado posteriormente, mas podemos já detectá-lo aqui nos comentários que agregam arte abstrata e arquitetura.

Podemos também apresentar uma frase no artigo de 01 de março de 1951, ainda a ser apresentado com maiores detalhes, sobre a possibilidade de o abstracionismo ter se tornado um “academismo”: “Despojada de mensagem, esterilizada pela pesquisa formal, a pintura tende para o decorativo e passa à dependência de outras artes, como a arquitetura, a cenografia etc.” (MILLIET, 1982, v. 8, p. 18). Aqui temos uma afirmação considerando a ausência de “mensagem” – aparentemente uma referência ao “assunto” na pintura. É uma consideração coerente com o trajeto histórico da arte abstrata, especialmente se consideramos a ideia de “arte total” desenvolvida na escola Bauhaus e em outras iniciativas como o construtivismo russo e o neoplasticismo. Como sabemos, esse tipo de proposta teve grande influência no concretismo brasileiro.

O artigo de 18 de outubro de 1956, como alguns outros encontrados em nossa pesquisa, traz notas separadas. Parte delas comenta sobre pintura, concretismo e geometria. Detectamos outra ocorrência no mesmo sentido:

é evidente que dia a dia mais se estreita sua (da pintura) ligação com a arquitetura bem como diminui a importância da contribuição pessoal do artista. Vamos chegando aos poucos a certos padrões excelentes, mas não somente ao alcance de todos como ainda executáveis mecânicamente e em série (MILLIET, 1959, v. 10. p. 219, parênteses nosso).

Além da referência à arquitetura, podemos destacar novamente a ideia de “desumanização” e, ao mesmo tempo, o elogio à qualidade da produção.

Em 22 de outubro de 1947 temos um artigo que parte de um ensaio de Rubem Navarra⁴⁰ sobre a pintura francesa na *Revista do Arquivo Municipal* número 108. Navarra argumenta que a continuação da “pintura pura” não pode ocorrer e que há uma tentativa de transcendê-la. Milliet concorda que há, naquele momento, um “desejo de retorno ao tema”, para que o público volte a ter um melhor acesso à produção artística, mas coloca em dúvida a importância desse esforço, já que

uma corrente considerável caminha de maneira resoluta para o abstracionismo, declarando que o anedótico não tem mais razão de ser, de vez que dêle se apossaram a fotografia e o cinema. Para os adeptos dessa corrente a pintura tende cada vez mais a reassumir uma função decorativa funcional que perdera na corrida ao realismo e ao naturalismo, observada desde o Renascimento até os pós-impressionistas (MILLIET, 1982, v. 5, p. 216).

O crítico ressalta a existência de uma forte tendência abstracionista, recorrendo ao argumento de que a fotografia e o cinema disputam com a pintura em termos de produção “realista”. Nesse sentido, seria reforçada a condição decorativa da arte abstrata. Em seguida, declara:

A meu ver, ambas as tendencias tem possibilidades de vingar e se impor. Se a pintura de tema é possível apontar as soluções do painel e do vitral, como acredita o sr. Rubem Navarra, à abstrata darão os arquitetos a sua preferência. O que me parece evidente, em ambos os casos é que a pintura de cavalete não encontra mais um mercado que lhe permita viver e desenvolver-se. E, como pintura de cavalete, menos ainda a abstrata que a figurativa. Entretanto, a tela servirá sempre para as pesquisas e os esboços dos grandes painéis. E talvez nela se fixem as melhores realizações (MILLIET, 1982, v. 5, p. 216).

No texto, Milliet mostra novamente uma postura moderada em relação à disputa entre abstração e figuração, procurando compreender os possíveis caminhos para cada tipo de produção.

Uma vez que Milliet considera uma maior aproximação da função decorativa na pintura, vale, neste ponto, comentar a condição do “decorativismo” segundo o crítico. No artigo *Em defesa do bom decorativismo*, no livro *Fora de Forma*, de 1942 (portanto, anterior aos textos

⁴⁰ Rubem Navarra foi o pseudônimo adotado por Rubens Agra Saldanha (1917 - 1955). Nascido em Campina Grande - Paraíba, foi para o Rio de Janeiro nos anos 1930 e se tornou crítico de arte. Escrevia em jornais cariocas e desenvolveu trabalhos ligados à arte barroca brasileira (GAUDÊNCIO, 2012).

que temos apresentado aqui), Milliet fornece uma série de explicações, inclusive como conceitua a característica:

Entendo por decorativismo um certo tipo de arte que assenta em duas características essenciais: a) - a faculdade de agradar (decora, orna, embeleza) e b) - a expressão formal através de estilizações padronizadas (ritmos primários marcados, cores puras, etc.) [...]
Como quer que seja uma fórmula surge, uma receita, seguida pelos medíocres. O decorativismo é como que uma obra “em série” (MILLIET, 1942, p. 104-105).

Relacionado à repetição de “fórmulas”, o “decorativismo” é considerado perigoso por Milliet, já que apenas o “primeiro estilizador cria” (MILLIET, 1942, p. 104). Porém, o crítico acredita que não deve ser evitado, já que “abandonar os assuntos perigosos somente porque são decorativos em si, equivale à confissão de uma incapacidade” (MILLIET, 1942, p. 106). No texto de 1942 é argumentado que os artistas paulistas – objetos do contexto – sofrem de “fobia” do “decorativismo”.

O medo do decorativismo possível de certos assuntos é um erro grave que pode levar o artista a uma esterilidade completa, à repetição de um certo número de motivos que lhe pode, senão prejudicar a capacidade criadora, no sentido plástico, pelo menos exaurir-lhe a veia poética, de tão enorme importância artística e social (MILLIET, 1942, p. 107).

Portanto, na questão das características decorativas da obra de arte, parece incomodar mais a Milliet a tendência à repetição de fórmulas que a função propriamente dita. Assim, a característica decorativa na arte não aparece necessariamente como negativa.

11.5 A desimportância do assunto e a importância da forma

Discussões relativas ao “assunto” e “forma” na pintura permeiam os artigos sobre arte em todo o *Diário Crítico*. Na presente seção, nosso objetivo é trazer alguns pontos significativos considerando a abordagem de Milliet em relação à arte abstrata.

Nos anos iniciais da publicação temos momentos em que o “assunto” aparece como elogio ou característica desejada – um ponto de vista já apresentado. Em 04 de setembro de 1943, por exemplo, ao analisar o trabalho de Carlos Prado em uma exposição Milliet escreve que “Carlos Prado tem a coragem do assunto: deve ser-lhe creditada” (MILLIET, 1982, v. 1, p. 202). Em 08 de julho de 1945, realizando outra análise, declara: “De posse de todos os meios de expressão, dono de uma segurança invejável, Lula Cardoso Ayres não teme o assunto” (MILLIET, 1982, v.3, p. 108). Com a mudança de ponto de vista nos últimos anos da década

de 1940, a crítica acompanha o que já foi apresentado até aqui e as referências ao uso do assunto passam a tender para a neutralidade, considerando mais o posicionamento do artista em relação à questão. Podemos trazer, por exemplo, que, no já citado artigo sobre Flexor, de 11 de julho de 1955, ao escrever sobre o debate entre as vertentes da pintura, Milliet comenta: “Pois tudo gira nessa discussão em torno da existência ou não do assunto, como se uma elipse não fôsse tão assunto quanto um jarro de flôres. . .” (MILLIET, 1959, v. 10, p. 54).

Um fator importante detectado no *Diário Crítico* é que Milliet geralmente coloca o “assunto” e a “forma” em campos distintos ou com funções diferentes – o primeiro ligado às funções sociais, realizando o papel de “ponte” entre público e obra, e o segundo como responsável pela realização da arte em sua essência. Como visto no capítulo anterior, o crítico já diferencia a função da arte da “função educativa da arte” em 1940, no livro *Pintores e Pinturas*. Neste mesmo capítulo já vimos a reincidência da ideia em 11 de maio de 1945 quando coloca o “assunto” como um “pretexto” para a obra de arte (MILLIET, 1982, v. 3, p. 77). No texto de 23 de outubro de 1948, também já citado neste capítulo, temos novamente a distinção quando, após se declarar neutro em relação ao embate entre as vertentes, Milliet declara: “Bato-me sobretudo pela distinção necessária entre arte e exteriorizações sociais da arte” (MILLIET, 1982, v. 6, p. 212). No já citado artigo de 3 de março de 1949, sobre arte abstrata na visão de Léon Degand, o crítico escreve o seguinte:

Mas onde está a arte? Na anedota, no tema? Na habilidade manual do artista?
 Ou em elementos de outra ordem, invariáveis, permanentes, comuns a todas as experiências estéticas “que ficaram”?
 É evidente que não está no tema, pois se estivesse, a grande arte chinesa teria que ser desprezada, porque fantasista, e a grande arte hindu não mereceria sequer a nossa atenção, porque disforme, excessiva, expressionista. Só nos seria possível aceitar o naturalismo de certas épocas e o próprio grego ficaria de lado. É certo que não está também na habilidade do artista, pois se estivesse maiores seriam as imitações perfeitas do que as obras originais. E o grande artista seria o operário qualificado, o artífice, o técnico. Por outro lado, temas e técnicas, são coisas relativas, obedecendo a conceitos que variam de conformidade com a cultura.
 A arte está então nos famosos elementos eternos, encontráveis em qualquer obra “que ficou”, de qualquer civilização. Ela esta na harmonia, no equilíbrio, na invenção, de cuja soma e de cujo entrosamento nasce a expressão estética. (MILLIET, 1982, v.8, p. 125).

A declaração constrói, em um raciocínio por exclusão, a ideia de que características formais universais são as responsáveis pela realização da arte. Em 10 de maio de 1949, como também já apresentamos, a diferenciação aparece quando o crítico considera a arte e sua “função socializadora” distintamente (MILLIET, 1982, v.6, p.345).

Essa divisão entre os campos atinge um ponto central no debate: a autonomia do campo artístico. Dotado da percepção de diferenciação entre o que é próprio da obra de arte e o que é relacionado a questões sociais, o crítico pode se direcionar especificamente a cada tema, reduzindo a situação de conflito. Mesmo atuando como crítico de arte, Milliet não aborda apenas as questões específicas do campo artístico, talvez influenciado por sua formação inicial ou pelas atividades que abrangem outras áreas.

O artigo de 30 de novembro de 1951, já citado, parte de um debate realizado no Clube dos Artistas. Milliet abre o texto dizendo ser contra “mesas redondas”, já que nelas os participantes teriam como interesse principal “brilhar para o público”. O crítico denomina esse tipo de evento como uma “feira de vaidade” e descreve o ocorrido da seguinte forma:

Nessa “mesa redonda” que o Clube dos Artistas organizou há dias, a fim de provocar um debate sobre abstracionismo e figurativismo houve até pancadaria. Bom sinal, pois enquanto nos revelamos capazes de brigar por princípios estéticos tudo vai bem. [...] Aqui em São Paulo, em 1922, muitos desaforos se trocaram na famosa “Semana”. Agora briga-se a favor ou contra uma tendência pictórica (MILLIET, 1982, v. 8, p. 124).

A declaração nos serve como mais uma confirmação do alto nível de tensão em relação à disputa entre arte figurativa e abstrata no Brasil. O crítico se declara espantado com a intensidade do debate que pretendia discutir diferenças e semelhanças entre as vertentes. Também se mostra surpreso pela incompreensão dos “eruditos de São Paulo” de que “uma pintura, qualquer que seja, com assunto ou sem ele, figurativa ou não, só se julga - esteticamente - pelos seus elementos abstratos (linhas, ritmos, cores, volumes, equilíbrios, etc.)” (MILLIET, 1982, v. 8, p. 124). Segue-se uma explicação detalhada sobre o diálogo entre arte e sociedade, já apresentada anteriormente, no capítulo *Arte, Comunicação e Público*. Então, próximo ao final do artigo, escreve:

No campo da estética o problema do abstracionismo não tem sentido. Toda obra de arte é abstrata enquanto obra de arte e é somente porque exhibe de maneira mais ou menos felizes elementos abstratos que nos impressiona. Um poema não vale, literariamente, pelo seu tema: vale pelos ritmos e metáforas, pela musicalidade, pela invenção sintática. Da mesma forma um quadro - ainda que do Renascimento ou da fase mais realista, post-romântica, se classifica entre as obras de arte não pelo assunto mas pela expressão de suas linhas, pela harmonia de seu colorido, pelo valor de sua geometria (MILLIET, 1982, v.8, p. 125).

O texto mostra que o crítico não vê qualquer problema com a abstração em termos estéticos. A declaração de que “toda obra de arte é abstrata” pode ser lida como um reforço na

atenção às questões formais. A preocupação com o distanciamento do público, relacionado à “função socializadora” da arte, é um problema colocado em um contexto distinto do estético.

Ainda que a distinção entre as funções estéticas e sociais tenha sido apresentada já em 1940, observamos que ela passa a ser utilizada com maior frequência a partir de 1945, período em que passa a se posicionar de forma neutra em relação à disputa entre abstracionismo e figurativismo. Nesse sentido, parece ser vista como um argumento em defesa da aceitação do abstracionismo.

Por contraposição, a redução do valor do “assunto” reforça a possibilidade de valorização de aspectos formais na crítica de Milliet. Mas vale à pena lembrar mais uma vez que essa preocupação com as leis estéticas – muito ligadas pelo crítico à noção de “arte universal” – sempre participou da produção do crítico. Podemos perceber, a partir da pesquisa no Diário Crítico, que a forte presença de questões relativas à “forma” em toda a publicação pode tornar menos nítida a detecção de alterações no sentido da valorização da mesma. Ainda assim, podem ser apontadas.

Para efeito de comparação podemos, inicialmente, resgatar um comentário já apresentado: em 30 de novembro de 1942, Millet, em plena fase “social” e provavelmente sob os efeitos do contexto histórico trágico, ataca os artistas que “acreditam em originalidade” e se fecham em um “intelectualismo de amianto”. Nomeia estes artistas como “moços-velhos” e diz que estão viciados na “cocaína da forma” (MILLIET, 1982, v. 1, p. 84-85). Não é difícil notar o sentido negativo dado pelo crítico à arte formalista.

Vejamos agora o artigo de 04 de maio de 1952, realizado a partir de considerações de Lúcio Costa, no qual Milliet volta ao debate sobre questões relativas à arte abstrata. No artigo, que ocupa cerca de uma página e meia, acompanhamos o desenvolvimento do pensamento do crítico, que articula argumentos que procuram novamente mostrar a falta de sentido no debate entre arte figurativa e arte abstrata.

Servindo-me de uma terminologia mais antiquada, diria que assim o artista dissocia os elementos estéticos dos anestéticos e verifica não somente o absurdo da querela “figurativismo não figurativismo”, mas ainda se compenetra de que “toda arte plástica verdadeira terá sempre de ser, antes de mais nada, arte pela arte” (MILLIET, 1982, v. 8, p. 195).

O segundo trecho entre aspas aparece no texto original de Costa na coleção Os Cadernos de Cultura. A frase completa é: “Toda arte plástica verdadeira terá sempre de ser, antes de mais nada, arte pela arte, pois o que a haverá de distinguir das outras manifestações culturais é o impulso desinteressado e invencível no sentido de uma determinada forma plástica de

expressão” (COSTA, [s.d.], p. 24). A discussão passa pela questão da autonomia do artista. Nesse sentido, o crítico segue comentando o arquiteto:

Em apoio dessa tese, que precisa ser incessantemente exposta e defendida, Lucio Costa apresenta argumentos convincentes. “Não cabe indagar, escreve, com intenções discriminatórias, para quem o artista trabalha”. Na realidade trabalha para si mesmo, em obediência a uma imperiosa necessidade de se exprimir, acontecendo-lhe por vezes exprimir, desse modo, um sentir coletivo também. Mas o valor de sua realização não estará nunca nessa concordância e sim na qualidade artistica da obra realizada (MILLIET, 1982, v. 8, p. 195).

Podemos notar a diferença entre o discurso deste artigo - no qual Milliet corrobora com a declaração de Costa em relação à “arte pela arte” – e as declarações do crítico no citado artigo de 30 de novembro de 1942, que traz a mensagem de que a “arte pura” é um “intelectualismo”, uma realização “pretenciosa” e “absurda” (MILLIET, 1982, v. 1, p. 84). Fechando o texto, Milliet apresenta uma conclusão geral do artigo, buscando novamente mostrar a falta de sentido da rivalidade entre os defensores das vertentes em disputa.

A arte é uma só. Seus compromissos é que variam. E a grande revolução modernista consistiu em libertar-se o artista desses compromissos. O que não quer dizer “devam” as realizações atuais ser forçosamente abstratas, em que os artistas estejam isentos, como cidadãos, de obrigações para com sua terra, sua gente, suas idéias. Equivale somente a proclamar a função da arte pela arte, valorizando quaisquer realizações de quaisquer tendencias. Todos os rumos são validos e respeitáveis: neo-realismo, abstracionismo, expressionismo, etc. O que se deseja é que não se confunda essência com origem e finalidade (MILLIET, 1982, v. 8, p. 196).

O trecho mostra novamente a busca de uma posição moderada sobre o tema, ressaltando a importância da liberdade artística e deixando claro que isso implica, inclusive, na liberdade para não produzir arte abstrata. A última frase aponta para a já apresentada diferenciação entre o que é essencial e o que é funcional na arte, não só como uma maneira de esclarecimento, mas para mostrar que é possível a convivência entre os argumentos das vertentes em disputa: a “essência” da arte se relaciona à estética, enquanto o objetivo pode tomar diferentes caminhos, de acordo com o artista.

O artigo de 05 de outubro de 1950 trata da escultura de Bruno Giorgi, elogia e aprova as esculturas do artista. Porém, nos interessa, para o tema em debate, apenas o parágrafo de abertura do texto:

A partir do momento em que o artista se compenetra da insignificância do assunto e compreende que mais do que a anedota, e mesmo a figura, vale a expressão manifestada através de seus instrumentos proprios, a partir desse momento caminha

ele para a arte abstrata. Ou aceita, então qualquer tema, porquanto nenhum o impedirá de se exprimir na sua verdade intrínseca (MILLIET, 1982, v. 7, p. 350).

Temos, portanto, a reincidência da ideia de que não é a figura que importa quando se considera o campo da arte. A noção, já comentada algumas vezes, aparece novamente, mantida. Também vale ressaltar que o direcionamento para a arte abstrata aparece como uma possibilidade natural na trajetória artística. A “insignificância do assunto” acarretaria o maior foco na produção direcionada aos fatores estéticos.

Em 12 de dezembro de 1951, o crítico discute uma exposição de arte moderna religiosa e um artigo de Padre Régamey em *La Vie Intellectuelle* defendendo a arte moderna que decora templos religiosos. No texto, Milliet argumenta que quando a arte é religiosa se faz necessário o uso de uma linguagem “forte e convincente”. Considerando que os elementos estéticos são os responsáveis pela comoção gerada pelas obras, o crítico escreve a seguinte declaração:

Não é o assunto que nos comove na catedral: são as próprias linhas do gótico que sugerem o recolhimento e a prece. Como são as linhas do barroco que nos enchem de envolvente amor às coisas da religião. Não é o tema dos vitrais que nos seduz, são as cores inundadas de luz. Não há, como se vê, incompatibilidade entre o abstracionismo e o misticismo (MILLIET, 1982, v. 8, p. 130).

Milliet alega que a linguagem “plástico-pictórica” é capaz de expressar qualquer emoção e que, se isso não ocorre, é porque faltam qualidades necessárias ao artista. Para nosso tema, especificamente, importa nesse artigo a reincidência da noção de desimportância do “assunto” – aqui aplicada a um tipo de arte historicamente ligada à função de comunicação de informação via figuração em muitos momentos.

Pelas declarações apresentadas nesta seção, podemos comprovar que o assunto na pintura, ainda que seja um dos pontos mais defendidos nos primeiros anos do *Diário Crítico*, é reiteradamente apresentado como “insignificante” do ponto de vista estético em diversos momentos. Um dos recursos argumentativos utilizados para a compreensão dessas posições é a separação entre “essência” e “objetivos” da obra de arte.

Outro ponto importante é a valorização das questões formais e uma aparente mudança de postura em relação à “arte pela arte” – uma condição que abre caminho para a valorização da arte abstrata.

11.6 Ressalvas ao abstracionismo

Como já vimos até aqui, a análise de Milliet sobre questões artísticas, de uma forma geral, tende a posturas ponderadas - ainda que tenhamos momentos de exaltação ou veemência. Mesmo a partir do período em que passa a aceitar o abstracionismo, Milliet apresenta ressalvas em relação a uma parte significativa da produção da vertente abstrata. Neste segmento do capítulo vamos nos ater a críticas de Milliet relacionadas ao período em que aceita o abstracionismo, já que as críticas dos primeiros anos da década de 1940 – direcionadas principalmente à comunicação com o público - foram anteriormente discutidas.

Foi apresentado no capítulo relativo ao modelo crítico de Milliet que, além de considerar importantes os elementos estéticos essenciais, o crítico valoriza a expressividade. A força expressiva de uma obra, por sua vez, aparece ligada à ideia de “desobediência consciente” das regras. Nesse sentido, o crítico favorece a inventividade e se coloca avesso ao uso de “fórmulas”. Essas características do pensamento de Milliet fornecem uma base eficiente para a compreensão das críticas negativas de Milliet em relação à produção de arte abstrata.

As críticas negativas de Milliet recaem sobre o abstracionismo principalmente em duas situações. Uma delas diz respeito ao excesso de racionalidade, que levaria a produção artística à desumanização e ausência de expressividade, sensibilidade ou lirismo. A segunda se refere à ausência de inventividade, quando o crítico considera a produção repetitiva e sem novidades. Nesse caso, caminha no sentido da utilização de “fórmulas”. São dois pontos proximamente ligados, já que se referem a uma produção mais mecanizada ou “fria”.

No já citado artigo de 17 de outubro de 1946, sobre a publicação *Why Abstract?* – texto que pode ser considerado como relativo ao momento em que o crítico se apresenta contra o abstracionismo - Milliet apresenta uma sistematização resumida, que qualifica a obra de arte em 3 elementos. A partir dela, podemos detectar aspectos da análise do crítico:

Estudando toda uma série de obras definitivas, desde os desenhos de Altamira até os mais modernos abstracionistas chega-se à conclusão de que todas elas reúnem três elementos primordiais: construção (equilíbrio), sensibilidade e imaginação. Os maiores artistas (tanto Rafael como Rousseau) conjugam em suas obras esses três elementos. Os artistas menores (Watteau, por exemplo, ou Salvador Dali) nos apresentam tão somente um dos elementos. Em Watteau a sensibilidade; em Dali a imaginação. Por isso, os grandes satisfazem sempre, por um lado qualquer, que coincide sempre com as tendências de cada época. E os menores só interessam quando ocorre ser o seu elemento fundamental o elemento da época (MILLIET, 1982, v. 4, p. 220).

Vale notar, inicialmente, que no elemento denominado como “construção”, temos as características formais ou euritmia. O crítico não nega a importância desse aspecto, mas procura deixar claro no artigo que o valor emotivo é o responsável pela “grandeza da arte”. A seguinte passagem reflete esse pensamento: “Em verdade, sem êsse formalismo não há arte sólida, mas sem o mistério emotivo o formalismo não se anima, não vive, não se comunica a ninguém” (MILLIET, 1982, v. 4, p. 220). Assim, no segundo ponto apresentado por Milliet – a sensibilidade – temos as características expressivas e líricas, capazes de despertar emoção no espectador. O terceiro ponto diz respeito à inventividade ou capacidade criativa, que pode ser relacionada ao argumento da necessidade de uma “desobediência” controlada das regras. Podemos perceber, portanto, sobre as duas principais críticas apresentadas acima (frieza e falta de inventividade), que a ressalva da “desumanização” está ligada ao segundo ponto e a dos excessos de repetição ligada ao terceiro.

Em 3 de março de 1949 temos um texto – ao qual já fizemos referência – realizado a partir de uma publicação do crítico francês Charles Estienne (1908-1966). Nele, Milliet discute a possibilidade de que a arte abstrata tenha se tornado um “academismo”. Como já constatamos, o “academismo”, no pensamento do crítico, se relaciona à repetição de fórmulas. A princípio, Milliet vê sentido na tese de Estienne, considerando uma tendência da vertente à perda de vitalidade:

Se, teoricamente, o abstracionismo visa permitir ao pintor a expressão de suas emoções através dos elementos pictóricos puros, sem auxílio de uma contribuição literária, ou simplesmente figurativa, na prática essa expressão dá ensejo a um jogo mais ou menos esperto de formas geométricas e de cores cruas. Transformando-se em escola, o abstracionismo, como observa Estienne emprestou maior ênfase ao mecanismo da realização estética do que ao realce de sua essência poética. [...] Torna-se evidente o risco de uma perda de vitalidade. [...]

Cada vez que uma nova concepção estética alcança algum êxito e conquista certo público, surge a possibilidade de um novo academismo. Aos inovadores, aos inventores geniais sucedem os discípulos, os imitadores, os que mecanizam o processo ou estabelecem as receitas da produção artística em série (MILLIET, 1982, v. 8, p. 18).

Para além da noção geral de que uma escola de arte tende a gerar um “academismo” por repetição, Milliet considera que o excesso de foco na euritmia – que seria uma característica da arte abstrata - reforça a tendência à repetição de fórmulas, já que o artista fica inclinado a desconsiderar a invenção gerada a partir da quebra de normas.

No artigo, o crítico mostra certa naturalidade ao observar o fenômeno, dizendo que a perspectiva de Estienne não o “perturba”: “Haverá sempre academismos e não vejo por que, em sendo abstracionista, esse academismo tenha de acarretar maior dano do que qualquer outro”

(MILLIET, 1982, v. 8, p. 19). A condição apresentada faria parte da dinâmica natural da história de arte que gera movimentos de consolidação de vertentes que com o tempo se tornam estéreis e são seguidas por novas soluções. Como já foi citado anteriormente, o crítico diz considerar que o maior perigo do abstracionismo está no distanciamento do público. Para o tema em questão, podemos trazer mais um trecho que confirma a preocupação com a falta de inventividade e defende a já comentada “desobediência” às normas:

O pintor está hoje convencido de que o conhecimento do córte de ouro ou das leis do ritmo basta para dar à sua obra a qualidade estética desejável. Acontece que corte de ouro é geometria ao alcance de qualquer pesquisador e que a arte está, paradoxalmente, na solução pessoal, a um tempo formal e antiformal. O artista só exprime algo importante a partir do momento em que se revolta contra a norma (MILLIET, 1982, v. 8, p. 19).

O artigo de 16 de dezembro de 1956 trata, inicialmente, da arquitetura brasileira: Milliet se refere à grata surpresa de ouvir referências a obras arquitetônicas do Brasil partindo de estudantes europeus e outros eventos para constatar e comentar o sucesso da arquitetura nacional no exterior. Então, passa a comentar sobre arte concreta - considerando uma exposição realizada no MAM de São Paulo⁴¹ - e o que lemos é o seguinte:

Em meio à monotonia das combinações geométricas com que apresentam em geral ao público os concertistas nacionais, a carência de originalidade de suas soluções repetidas até a exaustão, umas poucas telas merecem ser apontadas pelo que oferecem como prova da viabilidade dessa arte difícil e já desmoralizada pela pleora de artistas medíocres que a ela se dedicam.

Ninguém discutirá, creio eu, a seriedade das realizações de um Mondrian no passado, de um Vasarely ou um Max Bill no presente. Ninguém porá em dúvida a autenticidade das razões de ordem estética que deram nascimento ao abstracionismo e ao chamado concretismo, denominação que alguns críticos não aceitam, de resto. Muito embora, pessoalmente, eu considere que a tendência concretista, no seu rigor geométrico, despreza por demais o humano e se torna, quando não puramente decorativa, inacessível ao público, o que me desagrada habitualmente nela é sobretudo a pobreza inventiva de seus adeptos (MILLIET, 1959, v. 10, p. 262).

O desagrado de Milliet, no trecho, ocorre nos dois níveis de crítica propostos no início desta seção. Em uma consideração mais geral, a vertente concretista incomoda o crítico pela falta de humanização e o rigor matemático. Ao mesmo tempo há uma questão mais específica: a “pobreza inventiva” dos adeptos. Os concretistas brasileiros são citados e considerados monótonos.

⁴¹ Milliet não cita especificamente de qual evento está tratando, mas as informações e contexto indicam que seja a 1ª Exposição Nacional de Arte Concreta, realizada em dezembro de 1956.

O crítico aponta exceções: diz que na exposição concretista ocorrida no MAM destacam-se positivamente trabalhos de Cordeiro, Fiaminghi, Saciolotto, Charroux e Weissmam, o que aponta para a percepção de que a crítica negativa não é ao concretismo brasileiro em sua totalidade, mas a parte dos resultados alcançados. Ainda assim, comenta que o restante do conjunto é “uma série melancólica de pequenos trabalhos, quando muito de interesse artesanal” (MILLIET, 1959, v. 10, p. 262-263). Nos interessa apontar, também, o reaparecimento no artigo do argumento relativo à falta de acesso do público às obras concretistas, ou seja, o problema da comunicação. Fechando o texto, volta à exposição de São Paulo:

Não discuto as teorias dos rapazes que expuseram no Museu de Arte Moderna. Posso mesmo aceita-las sem relutância, porque são, pelo menos expressas com vivacidade e sutileza. O que importa, entretanto, não são as intenções: são as realizações. Estas é que examino e analiso e por elas julgo, não a justeza da doutrina mas o talento dos doutrinadores. Tampouco lhes censuro a heterogeneidade do que nos dão: igual desnível qualitativo se observaria em qualquer exposição coletiva de qualquer tendência estética. E não é por achar vazio tal ou qual quadro de Ligia Clarke, por exemplo, que negarei o valor de certa tela sóbria e elegante de Nogueira de Lima. Olho a obra dos concretistas com a mesma receptividade com que olharia a dos expressionistas ou cubistas. E (podem ficar sossegados) jamais perguntarei o que representa... (MILLIET, 1959, v. 10, p. 264).

Este último parágrafo do artigo, em geral, mostra cuidado com o julgamento das obras em questão, dando a entender que há uma diversidade grande de trabalhos e, por parte do crítico, um esforço para se manter imparcial. Porém, a última frase, ambígua, abre espaço para considerarmos a presença de ironia.

É importante comentar que, durante texto, o crítico procura mostrar que seu julgamento não é relativo à “tendência estética” concretista ou seus argumentos teóricos. Além da atenção do crítico à sua postura de isenção em relação às vertentes artísticas que critica, talvez Milliet tenha dedicado um cuidado especial neste caso, já que, como veremos mais à frente, o crítico passou por um debate conflituoso com os concretistas brasileiros.

Podemos trazer, também, o artigo de 18 de outubro de 1956, já referenciado, que traz notas separadas. Nele, mais uma vez, o crítico mostra preocupação com a mecanicidade da abstração geométrica em detrimento do aspecto mais humano e emocional da arte. Em um trecho, comenta a relação entre arte e “fórmula”, via matemática:

é pela matemática que se destrói o mistério, explicando-o. Sendo a arte essencialmente mistério e sugestão do mistério, não pode haver arte onde domina a matemática. Daí a conclusão, talvez apressada mas lógica, de que a pintura concretista não é arte e sim geometria.

* * *

Para que haja arte, expressão de emoção, cumpre evitar uma disciplina por demais rígida. É preciso alguma desobediência à regra para que a composição impressione e exprima. O corte exato do espaço oferece apenas um equilíbrio estável e o que comove é o equilíbrio instável. [...] No quadro do grande artista há um contraste permanente entre o ponto de equilíbrio e o movimento expressivo de desobediência (MILLIET, 1959, v. 10, p. 220).

Essa citação, já do último ano do *Diário Crítico*, permite a percepção de que certas características do pensamento do crítico nessa data continuam as mesmas depois de bastante tempo. A ideia de que um certo grau de desobediência às regras permite o aparecimento da expressividade e da emoção consta no pensamento do crítico pelo menos desde 1944, quando já encontramos a afirmação no *Diário*.

Parte dos escritos de Milliet no *Diário Crítico* – inclusive sobre artes - são relativos a viagens. Habitualmente o nome da cidade visitada aparece juntamente com a data que identifica o texto – no próximo artigo a ser comentando, temos Brigue (Suíça) em 03 de julho de 1954. Milliet menciona outras cidades pela qual passou e em seguida comenta a visita à Bienal de Veneza. Não lhe pareceu um evento marcante: “Nunca vi tanta pintura reunida e nunca tanta pintura me interessou tão pouco. É certo que se pinta dia a dia melhor, mas é igualmente certo que jamais se teve menos a dizer” (MILLIET, 1982, v. 9, p. 175).

O crítico comenta sobre um manifesto distribuído na praça S. Marco na ocasião da inauguração do evento: “Propunham os moços uma revolta contra o abstracionismo matemático (que aliás, teve um número insignificante de representantes em Veneza) e proclamavam a necessidade de se reabilitar o sentimento poético” (MILLIET, 1982, v. 9, p. 175). Millet discorda da proposição, alegando que não seria o abandono do “abstracionismo matemático” o problema, além de não acreditar em uma volta ao realismo.

O problema é de outra ordem. Um pintor dizia-me em Veneza, com certa vaidade que “não tinha raízes”. Pouco se lhe dava a terra de onde vinha porque só o preocupava “criar”. Como se alguém, sem raízes, o que significa afinal sem amor, pudesse criar qualquer coisa! Como se fosse possível, sem paixão, ir além do vazio! Pois o que falta à pintura de nosso tempo (não me refiro aos velhos, Picasso, Braque, Matisse etc. e sim aos mais recentes) é exatamente raiz, amor, paixão, necessidade vital (MILLIET, 1982, v. 9, p. 175).

No caso deste artigo, não temos uma ressalva específica ao abstracionismo. Mesmo sendo este nosso tema atual, acreditamos ser relevante apresentar o texto devido à situação relatada: Milliet critica a falta de sensibilidade nas obras apresentadas na bienal e não a relaciona com as iniciativas do “abstracionismo matemático”, mesmo tendo havido uma manifestação no evento nesse sentido. Portanto, temos uma situação que reforça a ideia da

neutralidade do crítico entre as diferentes escolas de pintura. A preocupação de Milliet nesse momento reside na falta de emoção ou de “paixão” dos artistas ao produzirem seus trabalhos. O texto segue nesse sentido e, ao final, o crítico escreve que a memória da Bienal “morrerá” em poucas semanas, já que poucos trabalhos – uma “dezena” – mereceriam atenção.

O conjunto do material apresentado até aqui no capítulo nos permite traçar algumas considerações. Para o tema do abstracionismo, podemos confirmar que os pontos que desagradam Milliet nesse período a partir do final dos anos 40 não são mais direcionados à ausência de assunto, ainda que a preocupação com o distanciamento do público esteja presente. Nesse sentido, podemos concluir que a característica definidora do abstracionismo – a ausência de figuração – não é um problema para o crítico nesse período e, portanto, não há confronto em relação à vertente. Como já vimos, o próprio Milliet declara essa posição em diversos momentos.

Notamos também a possibilidade de uma interpretação na qual as alterações ocorridas entre as fases se desenvolvem, em parte dos casos, para um aumento de coerência no posicionamento do crítico. Nesse sentido, podemos levantar alguns argumentos:

A visão de ordem mais sociológica que no final dos anos 40 passa a abordar o abstracionismo como parte de um processo – e não uma iniciativa a ser combatida – se mostra mais adequada à visão “cíclica” de história da arte abordada pelo crítico nos anos 40, encontrada, por exemplo, em *Marginalidade da Pintura Moderna*.

A ideia de que “a arte está na forma” ou a “desimportância do assunto” na arte – também presente nos primeiros anos do Diário Crítico – se adequa de forma mais eficiente ao posicionamento apresentado após a abertura para as iniciativas de arte abstrata, já que Milliet não defende mais a obrigação do “assunto” e concentra suas análises priorizando as características das obras sobre sua capacidade de comunicação.

A inventividade, que sempre foi vista como positiva por Milliet, deve ser refreada devido à necessidade de atualidade na primeira fase do crítico. Assim, a redução dessa restrição pode ser vista como uma abordagem mais plena do critério. Além disso, como já apontado, a necessidade de atualidade – ainda que relacionada à questão específica da comunicação com o público – pode ser vista como dissonante em relação à ideia de “arte universal”.

Outro ponto a ser considerado tem relação com o chamado “internacionalismo” na arte. Se considerarmos que Milliet trata a arte como “universal” e que considera – como vimos na citação do livro *Pintura Quase Sempre* (MILLIET, 1944, p. 72) – que a ideia de arte nacional na pintura se localiza no “assunto”, faz sentido que as iniciativas mais “formais” e menos temáticas sejam bem aceitas.

Portanto, podemos ver casos em que as mudanças ocorridas funcionam no sentido de um ajuste que aumenta a coerência no pensamento geral. Isso não significa, evidentemente, que a alteração no posicionamento de crítico seja pouco relevante. Podemos perceber que há um encadeamento de ideias que parte aparentemente do quesito comunicacional e passa a afetar a forma de argumentação de Milliet em vários pontos.

Como vimos, as ressalvas à falta de expressividade e inventividade estão presentes no modelo crítico de Milliet e em praticamente todo o *Diário Crítico* - mesmo que no início dos anos 40 o crítico seja contra excessos inventivos. Trata-se de uma postura geral em relação à pintura. Ainda assim, podemos perceber que certas características comuns no abstracionismo geométrico tendem a entrar em conflito com os pontos valorizados por Milliet. Não é difícil cogitar que as ressalvas do crítico em relação à produção mecânica e menos expressiva seja lida como uma crítica direta ao movimento pelos artistas da época, mesmo com elogios sendo feitos a parte da produção.

Neste ponto da discussão, é importante expor um fator importante relativo à arte abstrata e suas vertentes: a maior parte da produção crítica de Milliet em relação ao abstracionismo é direcionada à abstração geométrica, mais racionalista e matemática. Talvez pela proeminência da modalidade no debate crítico brasileiro, essas iniciativas preponderam nos textos do *Diário Crítico*, chegando ao ponto de poderem ser confundidas com uma visão da arte abstrata de forma geral. Mais à frente, ainda neste capítulo, comentaremos de forma mais detalhada o ponto de vista do crítico sobre a subdivisão que conhecemos como abstração “lírica” ou “informal”, mas, por hora, basta o reconhecimento de que a generalização normalmente feita sob o termo “abstracionismo” muitas vezes se direciona à abstração geométrica.

11.7 Alguns artistas

Nossa seleção de artigos do *Diário Crítico* direcionados à crítica de artistas nacionais e estrangeiros soma 69 artigos, incluídos os textos relativos a grupos de artistas e exposições visitadas. Nas seções e mesmo nos capítulos anteriores uma série de momentos dessas críticas foram apresentadas enquanto discutimos aspectos importantes do pensamento do crítico.

Ainda assim, consideramos relevante para nosso debate que alguns momentos sejam trazidos à tona, uma vez que nos ajudam a esclarecer algumas situações e argumentos. Portanto, nosso objetivo na presente seção é apresentar com maior detalhe alguns artigos relativos ao abstracionismo que se dirigem a produções específicas (alguns deles já foram citados anteriormente), no intuito de trazer informações adicionais à trajetória e à própria crítica de

Milliet, além de confirmar certos pontos já abordados. Não se trata de uma análise detalhada da crítica, mas do levantamento de alguns momentos relevantes para a postura de Milliet sobre a arte abstrata.

Podemos resumir os parâmetros para a seleção da seguinte forma: artigos de crítica de arte que tratam de abstracionismo, não foram ainda suficientemente debatidos em nossa pesquisa e nos ajudam a compreender questões apresentadas. Vale ressaltar que, paralelamente, podemos observar o contexto de ação do crítico e sua posição quanto a eventos relevantes à época.

11.7.1 Calder

Em 18 de março de 1947 temos o primeiro de dois artigos encontrados no Diário Crítico sobre a obra de Calder. Inicialmente o crítico explica que não tinha informações sobre o artista e encontrou poucas delas ao tentar pesquisar. Entre comentários feitos a partir de um texto de Jean Paul Sartre sobre o trabalho do artista, Milliet caracteriza a obra do artista de forma bastante lírica:

É difícil explicar uma flor, a erva do prado ou a constelação do Cruzeiro do Sul. Nada disso se explica: tudo isso é, e é porque é, como é, sem que se possa dizer porque nem para que. E tudo isso é sem intenção de reproduzir o que quer que seja, copiar ou imitar alguma coisa anterior ou presente. Tudo isso aconteceu. Pois um “mobile” também acontece. [...]

Eu diria que o “mobile” e o ritmo criado pelo movimento de elementos que na sua posição estática não significam coisa alguma ou significam apenas potencialidades. O “mobile” é em verdade um “gestalt” que só pode ser compreendido e apreciado no seu todo, e não analisado em suas partes. Como a música, que só forma uma obra audível e vem a exprimir uma emoção no seu todo composto de parcelas (notas), as quais, isoladas, não passam de sons (MILLIET, 1982, v. 5, p. 66).

Considerando se tratar de arte abstrata, e, portanto, dotada das características duramente criticadas anteriormente, podemos perceber nesse caso uma postura menos combativa em 1947. Vale destacar a relação entre arte abstrata e música, que pode ser vista também em outros artigos. Após o trecho citado, Milliet argumenta que após o surgimento da fotografia, se abrem dois caminhos: “o da decoração abstrata e o da expressão subjetiva” (MILLIET, 1982, v.5, p. 67). Em seguida, aponta que Calder teria conseguido combinar os dois aspectos, produzindo uma obra que combina características formais com força expressiva, subjetiva.

Calder conseguiu em sua arte uma solução ambivalente: o decorativo-subjetivo. Criando movimento mediante o emprêgo exclusivo de linhas, planos, volumes e côres, elementos abstratos e decorativos, nem por isso eixou de projetar no espaço a própria

emoção sob a forma de objetos totalmente imaginários, mas com vida, com expressão emotiva (MILLIET, 1982, v. 5, p. 67).

O comentário traz a possibilidade de que uma arte abstrata dotada de características expressivas ou emotivas seja vista de forma mais positiva pelo intelectual. Essa hipótese é coerente com a postura geral de Milliet, já apresentada, avesso às “formulas” e interessado em características inventivas. Como vimos anteriormente, o crítico considera que o público, afetado por “preconceitos” terá dificuldades em aceitar a obra de Calder. Mesmo com um tom positivo em relação ao artista abstrato, o crítico deixa claro ter ressalvas e realça o aspecto experimental do trabalho:

Estas considerações sugeridas pelos livros que encontrei sobre Calder não implicam num aplauso irrestrito à sua obra. Visam apenas situá-la dentro do modernismo e pôr em evidência a seriedade dela. Nem sempre aceito o que faz Calder. Nem sempre me comovem os seus “mobiles”. Interessa-me mais a tentativa que a realização, mais o desbravamento do terreno para futuros artistas que as obras apresentadas, muito embora algumas das poucas que pude ver me pareçam espantosas de imaginação e fecundas nas suas possibilidades práticas (MILLIET, 1982, v. 5, p. 68).

Milliet escreveu outro artigo sobre Calder em outubro de 1948 e tal fato nos possibilita algumas comparações interessantes. O texto publicado possui diversos trechos repetidos - em sua maior parte idênticos aos do artigo de 18 de março de 1947, com algumas pequenas diferenças eventuais, como quebras de parágrafo e uma expressão em francês que aparece no segundo artigo traduzida. A impressão deixada é que o texto anterior passou por uma espécie de revisão e foi publicado novamente. As citações apresentadas aqui anteriormente, do texto de março de 1947, se repetem. A relação com a fotografia, os comentários sobre os escritos de Sartre e outras fontes de pesquisas são os mesmos. Também se repete a declaração de que a aprovação ao trabalho do artista não é irrestrita, e que não acredita que o público “contemporâneo” gostará dos “mobiles”. Porém, algumas diferenças entre os textos nos são bastante interessantes, já que podemos procurar detectar se houve alguma mudança significativa de posicionamento no período entre os dois artigos. São apenas dois os momentos em que os textos diferem, e ambos serão apresentados aqui.

Logo no início do artigo, temos dois parágrafos que não constam no texto anterior:

O sonho do artista moderno, de se libertar definitivamente da imitação e de, desafiando Deus, executar uma obra que nada deva a natureza, que nela não se inspire nem pela forma nem pela matéria, foi talvez alcançado por Calder em alguns de seus “mobiles”.

Esse homem simples e modesto que não sabe se é escultor e faz arte ou se diverte em construir brinquedos geniais, de uma gratuidade sedutora, operou sem dúvida a maior das revoluções plásticas de que se tem memória (MILLIET, 1982, v. 6, p. 196).

Como podemos constatar, o crítico é bastante elogioso às obras do artista e chega a caracterizar o próprio Calder: simples e modesto. Além de declarar que o artista talvez tenha chegado a uma obra que desafia “Deus”, Milliet escreve que “sem dúvida” realizou uma das maiores revoluções plásticas conhecidas. Portanto, podemos notar que o novo trecho no artigo reforça com veemência a avaliação positiva de Calder.

O outro trecho do artigo que não consta na primeira versão aparece ao final, separado por uma linha de três asteriscos, dando a impressão de que se trata de um texto independente. A íntegra do texto é a seguinte:

Eis que o dia é de primavera e o homem eufórico passeia à beira de um regato. De repente se abaixa e apanha uma pedra oval, perfeita na sua euritmia, polida, bela de cor, atraente pela sua matéria. E o homem encantado (que linda pedra!) faz daquela obra da natureza um pêso para papeis. Todos os dias a contempla sobre a mesa de trabalho e jamais indaga com o que se parece. Sente-se feliz em tê-la, mais nada. É uma pedra.

Esse mesmo homem sensível entra numa sala de exposição: Sobre a mesa uma pedra lisa, polida; perfeita de linhas. O escultor no catalogo escreveu: pedra. Não disse retrato, nem cabeça, mas pedra. E o nosso homenzinho logo se irrita, gesticula, pergunta: que quer dizer isso? Onde estão os olhos, a boca, o nariz? É uma brincadeira!

Pois só se compreende realmente a arte na sua essência, nos seus princípios eternos, quando se esquece de fazer a diferença. Quando se assume na apreciação de ambos os objetos a mesma atitude de inocência receptiva. Então, somente então, a gente sente uma figura de Botticelli como uma obra de arte: nas suas linhas, nos seus volumes, em seus ritmos, nas suas cores. E não na sua anedota. Só então se pode perceber que entre um Tintoretto e um Calder há menos diferença do que entre a tela medíocre de um acadêmico qualquer e um quadro de Corot (MILLIET, 1982, v. 6, p.199).

A alegoria apresentada pelo crítico mostra, a partir de um personagem imaginário, a dificuldade do público em perceber o que uma obra de arte comunica pela linguagem estética independente de um “assunto” ou figuração. Ao aproximar Calder de Tintoretto, em oposição a Corot e “um acadêmico qualquer”, o autor parece procurar incluir Calder em um grupo de artistas importantes e afasta-lo de um nível mais medíocre, independente dos trabalhos serem de natureza figurativa ou não⁴². Portanto, a preocupação com a aproximação entre obra e

⁴² No *Diário Crítico* e outras obras de Milliet, as menções a Tintoretto são escassas, normalmente apresentando entre grandes pintores do renascimento. Corot não aparece, em geral, de forma negativa, sendo mencionado algumas vezes entre outros pintores franceses e elogiado na publicação *Fora de Forma* (MILLIET, 1942, p. 160). Aparentemente, Corot aparece no comentário junto à “mediocridade acadêmica” dada a natureza mais realista e menos impactante de sua obra do ponto de vista temático. Milliet declarou preferir suas figuras às paisagens (MILLIET, 1942, p.160) e chegou a caracterizar a obra do pintor como “paisagem resignada” (MILLIET, 1940, p. 10).

público aparece novamente aqui com ênfase na dificuldade do público em compreender o trabalho, e não na importância de o artista criar uma via de acesso à obra via figuração, como vimos em declarações anteriores.

É importante ressaltar que, nesse artigo, assim como no de 1947, estamos no final dos anos 40, período em que, aparentemente, se encontra em processo a mudança de posição de Milliet sobre alguns temas. Nesse sentido, perceber as diferenças entre os dois textos quase idênticos serve como um indício interessante. A diferença de tempo entre os dois artigos sobre Calder é de aproximadamente sete meses, e, percebendo as alterações apresentadas, podemos cogitar que, de fato, alguma alteração no pensamento do crítico esteja ocorrendo. Ainda que os comentários sejam direcionados à obra de um artista específico, podemos considerar a disposição ou o nível de abertura de Milliet para uma iniciativa com características estéticas abstratas naquele momento.

11.7.2 Vaccarini e Walter Levi

O texto de 13 de março de 1948 trata de uma visita do crítico à exposição dos artistas Vaccarini e Walter Levi. O artigo merece menção devido à postura do crítico que, ao comentar as obras, diz que prefere a produção abstrata de ambos os artistas.

Sobre Walter Levi, o crítico comenta qualidades estéticas, como ritmo, equilíbrio e cor, considerando também um certo “descuido pela matéria e pelo tom”. O crítico nota pontos positivos e negativos na produção do artista. “Por outro lado, é nas telas abstratas que a qualidade decorativa do pintor Walter Levi sobressai melhor” (MILLIET, 1982, v. 6, p. 60-61).

Em relação a Vaccarini, Milliet elogia a capacidade no uso de cor e o considera um desenhista “secundário”. Comenta também que o artista não trabalha em uma linha racionalista e ressalta as características mais instintivas e improvisadas de sua pintura.

Paro com entusiasmo diante de suas telas em que domina a côr. Também na sua produção prefiro os quadros abstratos, porque não me sugerem nenhum objeto a que, sem querer, possa associar o espírito, que leve a uma interpretação qualquer. Sobretudo que não me force a perceber a sua carência de construção. Dessa conseqüência de seu instintivismo decorre a ausência de geometria de seu abstracionismo, como decorre a despreocupação pelos efeitos lineares de que abusam os abstracionistas ingleses norte-americanos e franceses (MILLIET, 1982, v. 6, p. 61).

Evidentemente, a preferência de Milliet pelas obras abstratas dos artistas está relacionada a uma comparação com a produção específica dos mesmos – portanto, dependente da qualidade das obras não abstratas - e não pode ser confundida com uma posição geral sobre

o tema. Ainda assim, vale perceber que o crítico não se priva a atribuir maior valor às obras não figurativas – o que aponta novamente para uma postura de neutralidade quanto à vertente adotada pelos pintores.

11.7.3 *Flexor*

O *Diário Crítico* traz três textos de Milliet sobre o pintor e professor russo - residente em São Paulo a partir de 1948 - Samson Flexor. Suas datas são 09 de novembro de 1945, 16 de outubro de 1948 e 11 de julho de 1955. No primeiro artigo, de 1945, o crítico comenta a obra do pintor da seguinte forma:

Flexor, expõe na galeria Prestes Maia. A pintura a três dimensões não o interessa porque ele tem a concepção de uma arte expressa em superfície plana. Por outro lado a figura só lhe serve de ponto de partida e, assem mesmo, na medida em que lhe inspira a linha melódica de que necessita para valorizar a orquestração. Sua pintura, na última fase, não reproduz nenhuma realidade objetiva, nenhuma aparência de coisas conhecidas, cotidianas; é uma expressão subjetiva, muito próxima do abstracionismo. Não é plástica mas musical. E essa musicalidade não hesita em tirar efeitos orquestrais das dissonâncias. O preconceito das complementares não persegue o pintor e muito menos o da bela matéria. Recusando-se ao ilusionismo da cópia da natureza, convencido e que a pintura naturalista assinala a decadência da arte ocidental e, de resto, não tem razão de ser após a descoberta e o aperfeiçoamento da fotografia. [...] Flexor é mais frio e musical do que sensual e plástico (MILLIET, 1982, v. 3 p.178).

O crítico destaca a planaridade da produção do pintor e comenta a proximidade do abstracionismo, usando a referência da música para caracterizar o estilo. Ao comparar a produção em relação à pintura mais “realista”, reforça a ideia de que há pouco espaço ou sentido para o estilo baseado na realidade objetiva.

Milliet considera um desenvolvimento nas obras do pintor, dizendo que “É interessante observar a evolução da pintura de Flexor, do realismo mais sincero ao abstracionismo” (MILLIET, 1982, v. 3 p.179).

No segundo artigo, datado de 16 de outubro de 1948, Milliet abre o texto comentando o desenvolvimento do artista em relação a uma exposição feita dois anos antes, afirmando que “Flexor caminha para o abstracionismo, embora somente com timidez se desprenda do fundo figurativo” (MILLIET, 1982, v. 6, p.208) e que a “evolução” do pintor permite observar uma ligação entre as vertentes figurativa e abstrata : “o grande interesse do conjunto exposto está em permitir-nos um golpe de vista sobre a evolução do pintor e assim uma melhor compreensão do elo que pode e deve existir entre ambas as tendências em conflito neste momento da história da pintura” (MILLIET, 1982, v. 6, p. 208). Ao escrever que a ligação entre as tendências “pode e deve” existir, o crítico pode estar considerando a ideia de uma coexistência natural entre

abstracionismo e figurativismo. Também é preciso considerar, nesse ponto, que esse tipo de característica – grande expressividade sem o abandono total da figuração – é visto muito positivamente por Milliet, de uma forma geral, como já vimos.

Segundo o crítico, a mostra está dividida em três fases com diferentes características estéticas, e que a terceira “mostra a definitiva escolha do caminho. O pintor recusa-se a qualquer compromisso com a realidade objetiva. Talvez se inspire em um objeto, mas êste já não é reconhecível e nem sequer sugerido” (MILLIET, 1982, v.6, p. 209). Neste contexto nos interessa, considerando o tema em discussão, o seguinte trecho:

Pouco a pouco, o artista sincero e insatisfeito de nossa época vai percebendo quais os valores essenciais da arte e abandonando todo e qualquer compromisso com as exterioridades de ordem social, anexadas à essência por injunção da cultura em que vive. Ora, os elementos essenciais são, como sempre foram e sempre serão, o equilíbrio geométrico da composição, a sensibilidade expressa através do grafismo e do colorido e a riqueza inventiva no campo específico da pintura. Por outro lado, arte pictórica é decoração e jôgo, visando fixar emoções e comunicá-las (MILLIET, 1982, v.6, p. 208).

Chama a atenção a consideração de que o artista “atual” esteja abandonando o compromisso relativo à “ordem social” – um movimento que seria condizente com a cultura do momento. Podemos também perceber, mais uma vez, que o movimento em direção à abstração é visto com certa naturalidade, especialmente se compararmos com posturas dos primeiros anos da década de 1940. Mais uma vez, o crítico faz referência às características essenciais da obra de arte e sua especificidade para o campo. Ao mesmo tempo, relaciona o tipo de produção à decoração.

No artigo de 11 de julho de 1955- citado anteriormente - Flexor diz que se inspira em São Paulo e o crítico declara que analisa suas obras pelas características estéticas. Como o texto já teve suas partes mais importantes analisadas, é desnecessário rerepresentar, nesse ponto, maiores detalhes.

11.7.4 Grupo Ruptura

Milliet teve um conhecido e caloroso debate público com os concretistas brasileiros – representados por Waldemar Cordeiro, no contexto – quando o manifesto do grupo Ruptura foi lançado, juntamente com uma exposição realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo. Já apresentamos certos trechos do artigo de 13 de dezembro de 1952, sobre o evento, no capítulo sobre o modelo crítico de Milliet, como ocorrência de crítica negativa. Ainda assim, o crítico

não é de todo combativo em relação às obras, elogia os trabalhos de Cordeiro e de Geraldo de Barros, diz que estão seguindo um caminho “rico” (MILLIET, 1982, v. 8, p. 297). Porém, o tom do artigo, em geral, é negativo, principalmente pela reação de Milliet ao manifesto.

Seis artistas expõem, no Museu de Arte Moderna, suas últimas realizações. Filiam-se uns à escola suíça, outros se aproximam dos holandeses, outros se mostram mais originais. Uns revelam boa técnica, domínio do instrumento de expressão, gosto e inteligência. Outros são menos maduros, menos imaginativos. Gostaria de dizer, com simplicidade, que certo quadro de Geraldo de Barros me agrada muito, ou que as soluções de Waldemar Cordeiro impressionam fortemente. Mas o grupo deitou manifesto e, diante da transcendência que emprestam a suas expressões literárias, vejo-me forçado a discutir (MILLIET, 1982, v. 8, p. 295).

Como já apresentamos no capítulo relacionado ao modelo crítico, Milliet diz, também, que o manifesto não é diferente de vários outros, realizados por jovens “imatuross” que desejam uma revolução na arte. Chega a dizer que compreende a função e a fecundidade desse tipo de manifesto, mas que o texto do grupo Ruptura falha “quase sempre”, tanto na capacidade de esclarecimento ao público quanto na intenção de chocar. (MILLIET, 1982, v. 8, p. 295). O *Manifesto “Ruptura”* dizia, entre outras coisas, que:

é o velho:

- todas as variedades e hibridações do naturalismo;
- a mera negação do naturalismo, isto é, o naturalismo “errado” das crianças, dos loucos, dos “primitivos” dos expressionistas, dos surrealistas, etc. . . . ;
- o não-figurativismo hedonista, produto do gosto gratuito, que busca a mera excitação do prazer ou do desprazer (AMARAL, 1977, p. 69).

Milliet, em seu artigo, questiona os posicionamentos do grupo de artistas, argumenta que querem situar-se “acima da opinião” e que mudar o sentido das palavras é uma atribuição dos poetas, e não aos que lançam manifestos explicativos. Parece incomodar o crítico o ataque do grupo a outras posturas artísticas, tanto contemporâneas (como a abstração não geométrica, chamada de “hedonista”) como anteriores.

Proscrevem igualmente o “não figurativismo hedonista, produto do gosto gratuito, que busca a mera excitação do prazer ou do desprazer”. Ficamos assim cientes, embora sem exemplificação, de que existe um abstracionismo hedonista condenável. Quais as suas características? Não nos explicam. [...]

A arte antiga foi grande “quando foi inteligente”, adverte-nos “Ruptura”. Nossa inteligência entretanto não pode ser a de Leonardo, porque a história deu um salto “qualitativo” ... O que não é igual é o conhecimento, não a inteligência. Esta é apenas a faculdade de compreender e explicar. E qual o alto (*sic*) “qualitativo” da história? (MILLIET, 1952, v. 8, p.296-297).

Os textos detalham os argumentos, dando especificidade ao debate. Milliet cobra conceitos não explicitados no manifesto e Cordeiro responde de forma afrontosa, argumentando que para Milliet a arte está em valores anárquicos, sem sentido visual (GONÇALVES, 1992, p. 96). Podemos confirmar o tom da resposta por esse trecho do texto de Cordeiro, originalmente publicado no Suplemento do Correio Paulistano, em 11 de janeiro de 1953:

pergunta o Sr. Milliet: "Como é possível considerar a arte como um meio de conhecimento deduzível de conceitos?" E acrescenta: "Que conceitos?... e como se deduz de conceitos o conhecimento, se em verdade deste é que induzem os conceitos?" A este propósito recomendamos ao Sr. Milliet que leia Konrad Fiedler, que é o fundador da teoria da 'pura visualidade', o inspirador de Walter Gropius, que criou a Bauhaus. "A beleza - escreve Fiedler - não se deixa deduzir de conceitos: mas o valor de uma obra de arte, sim. Uma obra de arte pode desagradar, e ser igualmente valiosa". Se entre Fiedler e o Sr. Milliet deve haver um ignorante, este não pode ser Fiedler (CORDEIRO, 1987, p. 222).

O debate se acalma em 1959, quando Cordeiro convida Milliet para apresentar o grupo concretista em uma exposição, na Galeria de Arte das Folhas. Na apresentação o crítico reitera que sua ressalva era em relação ao sectarismo, reconhecendo as atividades do grupo (GONÇALVES, 2005, p. 85-86).

De uma forma geral, o artigo – que foi visto eventualmente como um ataque à escola concretista por parte do crítico – nos parece mais direcionado negativamente ao manifesto, já que o Milliet chega a levantar pontos positivos das obras e passa a maior parte do texto se referindo especificamente ao texto.

11.7.5 Max Bill

O artigo de 23 de janeiro de 1953 comenta um texto de Max Bill na revista *Sele Arte* número dois. A maior parte do artigo de Milliet se destina a comentar o termo “arte concreta” em comparação com o abstracionismo. A questão é exposta da seguinte forma:

Max Bill, a quem a citada revista pediu que explicasse a arte concreta, começa por estabelecer uma distinção sutilíssima entre essa arte e o abstracionismo, afirmando-nos que, neste, “o artista parte inicialmente de um modelo tirado da natureza, o qual modifica, em seguida, e transforma, até não sobrar vestígio” do ponto de partida. Ao passo que na arte concreta não há nenhum ponto de partida naturalístico. Todos os elementos são puramente artísticos e o quadro obedece apenas às leis da pintura (MILLIET, 1982, v.9, p. 18).

Milliet comenta que, apesar da pouca precisão, Bill parece se referir às constantes estéticas que estão presentes em “qualquer obra-prima clássica”, como a geometria da

composição, o equilíbrio e outros. Por essa adesão às “leis estéticas” o crítico considera que a postura se aproxima da arte clássica:

Com êsse artigo, coloca Max Bill a arte concreta na linhagem do classicismo, caracterizado pela obediência a leis idênticas, e a afasta do romantismo expressionista ou surrealista, que se vale, ao contrário, da deformação, da desobediência para exprimir. E que, ademais, é dramático, excitante, agressivo (MILLIET, 1982, v.9, p. 19).

O crítico ressalta que a opinião de Bill não é uma unanimidade e que outros “teoristas” colocam a questão de forma diferente. Milliet fecha o texto dizendo que o tema, que já atingia 50 anos, “continua aberto a um debate extremamente sedutor”. Vale mencionar, também, que neste artigo o crítico deixa claro que, como Max Bill, defende a ideia de um parentesco entre música e pintura não figurativa.

11.7.6 Concretistas Argentinos e Fayga Ostrower

O artigo de 15 de agosto de 1953 se mostra interessante ao nosso estudo por abordar duas exposições de arte, uma concretista e uma que podemos considerar como “abstração lírica”⁴³. A primeira parte do texto é dedicada à mostra de “concretistas argentinos” no Rio de Janeiro. O crítico não especifica os dados, mas nossas pesquisas apontam que parece se tratar da exposição do “Grupo de Artistas Modernos Argentinos” realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1953 (VARELA, 2017).

Já no primeiro parágrafo do texto, Milliet, após deixar claro que não combate o abstracionismo e que “Ninguém mais discute a desimportância do tema na obra-de-arte” (MILLIET, 1982, v. 9, p.93), comenta de forma negativa a exposição em questão, pela “terrível ausência do homem” (MILLIET, 1982, v. 9, p. 93). O crítico se mostra incomodado pela característica “mecânica” das obras apresentadas – que julga ser excessiva, já que passa a faltar humanidade nas obras.

Enquanto a linha e a côr se empregaram para expressar emoções, não nos perturbou o abstracionismo. Nem nos irritamos quando essa pintura assumiu uma função estritamente decorativa. Em um caso como no outro atendia a uma necessidade humana. Era necessário entretanto que não descambasse para o mecânico, o matemático, ou o jogo de equilíbrios das últimas realizações. Já alcançamos um ponto em que o pintor sôbre uma tela lisa espeta uma cabeça de alfinê e expõe a obra,

⁴³ Aqui “abstração lírica” se refere à referência habitualmente conhecida contemporaneamente, para compreensão mais imediata do leitor. O termo não é utilizado por Milliet.

convencido de sua genialidade. [...] Ontem o artista usava o pincel, hoje uma tábua de logaritmos e um compêndio de geometria (MILLIET, 1982, v.9, p.93).

Milliet deixa claro que algumas soluções são “agradáveis à vista”, mas pecam pela falta de “invenção criadora” e de sensibilidade. Argumenta, também, que o uso de “receitas” pode levar a produção a um academismo “perigoso”. De forma polida, procurando deixar claro que há exceções e que não se posiciona contra o movimento em si, o crítico, em linhas gerais, acusa as obras de falta de lirismo ou expressividade.

É certo que nem todos os concretistas são tão sáfaros. A impassibilidade parnasiana, teoricamente almejada pela escola, não impediu que muitos poetas se exprimissem com fôrça e emoção. Ocorre o mesmo com o concretismo. Entre os argentinos que se encontram no Rio de Janeiro alguns chegam a exteriorizar algo além da fórmula escolhida. O talento supera a disciplina rígida do concretismo, a qual, entretanto, autoriza a presença do obediente medíocre (MILLIET, 1982, v.9, p.94).

A citação acima, do último parágrafo referente à exposição dos artistas argentinos no artigo, ajuda no esclarecimento sobre a visão do crítico sobre o concretismo. O comentário é concordante com as declarações sobre obras do grupo Ruptura - no artigo anteriormente apresentado - no sentido de que Milliet parece não desaprovar a princípio as obras concretistas, considerando alguns resultados positivos. A partir das informações apresentadas nessa pesquisa, faz sentido acreditar que a maior recusa do crítico não seja à produção estética proposta, mas à repetição de fórmulas e desumanização – talvez considerada mais frequente no movimento concretista pela própria natureza da proposta artística.

A segunda parte do mesmo artigo - mais curta, com apenas dois parágrafos - é direcionada à exposição de Ostrower, agora em São Paulo, e se inicia da seguinte forma:

No mesmo momento expõe em S. Paulo a gravadora Fayga Ostrower. Não é figurativista. Caminha para o abstracionismo. Mas sua pesquisa não prescinde da expressão e, se também grava com linhas e massas, com claros e escuros, faz de sua distribuição gráfica no espaço mais do que um jôgo de equilíbrio. Sua gravura é sensual, humana, sugestiva. Embora sem concessões, é acessível porque nela a linha não resulta de um teorema geométrico mas corresponde a um estado de espírito. Sua gravura cria um clima (MILLIET, 1982, v.9, p.94).

A produção de Ostrower parece agradar mais ao crítico, que destaca a expressividade e o humanismo das obras – características caras à Milliet, como já vimos. Vale destacar o comentário que coloca a gravura de Ostrower como “acessível”, já que mais dotada de sentimento e menos geométrica. Ainda comentando sobre a artista, Milliet termina o artigo com um trecho que mostra discordância – e alguma ironia - em relação aos concretistas:

Os incorruptíveis adpetos (*sic*) do “concreto” dirão com desdem que se trata de uma hedonista. Sempre pensei que hedonismo fôsse uma doutrina filosófica que propõe o prazer como finalidade. Para os concretistas, porém, é tôda solução abstrata que não segue os preceitos da última tendência em voga. Quem não se despoja até o ascetismo é hedonista, ainda que a obra realizada se revele dolorosa e grave. Brinca-se muito com palavras em nosso tempo. E já se brincou tanto que não mais as compreendemos, pois cada qual lhes empresta os valores que bem entende. Daí a Babel do mundo dos artistas, no qual se multiplicam sem se traduzirem os universos de discurso (MILLIET, 1982, v. 9, p. 94).

Além da referência direta aos concretistas, não é difícil ligar o trecho a comentários feitos ao manifesto do grupo Ruptura, já que Milliet questionou a lida com as palavras na publicação do grupo e destacou a negação do “hedonismo” por parte do mesmo. O crítico parece defender a obra de Ostrower (mesmo sem qualquer menção a algum “ataque” ocorrido) e simultaneamente desaprovar os concretistas, o que reforça a possibilidade de que a vertente que comumente conhecemos como “lírica” esteja mais alinhada com o pensamento de Milliet que a “geométrica”.

Em relação aos termos utilizados para a denominação de subconjuntos da arte abstrata, vale destacar que em nossa seleção de artigos do *Diário Crítico* - que aborda material datado até 1956 - não há ocorrência do uso das expressões “abstração lírica”, “abstração informal” e seus correlatos.

Esse tipo de termo se torna usual durante os anos 50. Podemos tomar algumas referências como a introdução do termo *art informel* por Michel Tapié em 1951 (FERREIRA, 2013, p. 75) na Europa e o uso dos termos “informal” e “tachismo” por Mário Pedrosa em 1959 em ocasião da quinta edição da Bienal de São Paulo (BIENAL 50 ANOS 1951-2001, 2001, p.104).

Não é possível determinar com exatidão a razão da ausência das expressões citadas no material escrito por Milliet, mas é importante constatar que, além de serem termos recentes ou em desenvolvimento, o debate predominante no Brasil nesse período é o relativo à disputa entre abstracionismo e figurativismo e talvez esse tipo de definição não estivesse no foco do crítico. Ao comentar a modalidade que seria chamada atualmente de “abstração lírica”, “informal”, etc., Milliet, algumas vezes, passa a utilizar termos com a palavra “hedonista”, como “abstracionismo hedonista” e afins. Aparentemente o termo não é usado com a mesma intenção de Cordeiro, negativamente, mas como a expressão disponível para a melhor compreensão do público. Em 20 de janeiro de 1953, por exemplo, escreve: “isso, a que ultimamente *se deu o nome de abstracionismo hedonista*” (MILLIET, 1982, v. 9, p. 13, grifo nosso) para se referir à

abstração informal. O próprio uso do termo reforça a ideia de que o crítico, ao comentar o abstracionismo, tem seu foco dirigido principalmente à abstração geométrica.

12 CONCLUSÃO

Pesquisar Sérgio Milliet nos leva a um material rico, volumoso e complexo. Nos deparamos com textos de alto nível informacional e discussões pertinentes que demandam atenção às argumentações. Mesmo considerando a parcela do material relativa às artes plásticas – caso dessa pesquisa – podemos identificar uma série de temas merecedores de uma análise aprofundada. Nesse sentido, fica claro que há ainda muito a ser realizado em termos de análises sobre a produção do crítico.

A priorização dada ao *Diário Crítico* nos proporcionou informações para que fosse possível detectar uma importante mudança de abordagem no final dos anos 40 e, conseqüentemente, a classificação de dois momentos distintos. A divisão entre duas fases é, naturalmente, uma construção entre outras possíveis. Milliet apresenta um pensamento bastante dinâmico e discute uma ampla gama de temas. Ainda assim, acreditamos ser uma divisão importante, apropriada ao acompanhamento da produção do crítico.

A mudança percebida tem como chave o deslocamento da prioridade do que - a partir do próprio Milliet - chamamos de capacidade de comunicação entre obra de arte e público para questões mais relacionadas às características intrínsecas da realização artística como aspectos relativos à “forma” e a expressividade. Os efeitos dessa alteração podem ser vistos tanto em críticas a obras quanto nos textos mais teóricos do autor, repercutindo em temas correlatos, como vimos no capítulo anterior. Trata-se, portanto, de um ajuste no modelo crítico de Milliet.

No caso da abordagem ao abstracionismo, a alteração é de grande importância, já que Milliet – que claramente desaprovava as iniciativas abstratas no início dos anos 40 – passa a se permitir examinar a arte abstrata como uma vertente viável e merecedora de atenção. Essa condição passa a permitir a produção de críticas de obras abstracionistas com a mesma atenção e “simpatia” oferecida a obras figurativistas,

Podemos ressaltar que as pesquisas sobre Milliet relativas a artes plásticas, aparentemente, tendem a abordar mais a primeira fase, do início dos anos 40, do que a posterior. Talvez por Milliet ter publicado intensamente no período ou mesmo pela influência do texto de Antonio Candido – muito frequentemente citado em pesquisas sobre Milliet. Porém, não é possível determinar um motivo com objetividade.

Em relação à abrangência temporal, se considerarmos o período total de atuação como intelectual envolvido no momento cultural brasileiro - 1920 a 1959 – temos um espaço de tempo maior até 1947 do que posteriormente. Porém se levarmos em conta o início da atuação como crítico em 1938, como aponta Gonçalves (2005, p. 73), a mudança (aproximadamente) em 1947

e o final do período de atuação como crítico em 1956 (último ano do Diário Crítico) ou mesmo 1957 (com o primeiro volume do livro *De Ontem, Hoje, Sempre*, no qual temos textos em forma de diário) podemos identificar um período semelhante de tempo entre as duas fases.

Nesse sentido, acreditamos que ambas as fases merecem nossa atenção e que os processos acompanhados - ou seja, a observação de diferenças e semelhanças no pensamento do crítico com o passar do tempo - fornecem informações relevantes.

Milliet apresenta pontos de vista despreocupados em se filiar a correntes majoritárias ao tratar de temas relacionados às artes plásticas. Baseado mais em seu alto grau de conhecimento e erudição do que nas posições mais repercutidas, constrói um pensamento próprio e embasado. Ao mesmo tempo em que produz um material rico e distinto, a forma de atuação do intelectual parece o ter afastado de uma posição de maior relevância na historiografia da arte Brasileira.

Essa independência de pensamento pode ser percebida em diversos momentos. Se tomarmos o período em que prioriza a condição comunicacional da arte, notamos que Milliet valoriza a mais sensibilidade e o desenvolvimento humano do que questões “políticas” ou ideológicas – postura mais frequente nos grupos voltados ao aspecto social da arte. Ao mudar de posicionamento – e vale destacar que se permitir essa alteração já consiste em um movimento de autonomia e honestidade intelectual – o crítico se declara neutro em relação à disputa entre o figurativismo e o abstracionismo. Com esse movimento, não só se afasta da polarização do debate como reserva para si condições mais adequadas para a realização de seu “ato crítico”, construído a partir da produção artística analisada.

A forma de abordagem de Milliet, abordada no capítulo *O Pensamento de Milliet*, passa por alguns conceitos. O ceticismo como “método de trabalho” proporciona a desconfiança em relação a posturas previamente concebidas sobre os temas e obras abordadas, fornecendo um distanciamento analítico inicial. A “curiosidade” diz respeito à abertura para novidades e para um grau de conhecimento que vai além de especializações. A “simpatia” aparece como uma postura empática que procura compreender e contextualizar os objetos de análise – a chamada “crítica apologética”. A “honestidade” consiste na postura intelectual fiel ao debate que ajuda a evitar o posicionamento a partir de uma “agenda” ou de posturas menos racionais. É importante lembrar que mesmo com uma forma de aproximação bastante analítica ou mesmo técnica, o Milliet valoriza a sensibilidade e a expressividade ao realizar suas críticas.

Podemos perceber, a partir desses pontos, que temos uma forma de abordagem que favorece o estudo constante, a abertura e o diálogo. Com isso, mesmo mudanças de posição ou priorização podem ser vistas como naturais no sentido do desenvolvimento de um processo.

Em termos específicos de crítica de arte, é possível dizer, inicialmente, que Milliet é um crítico essencialmente moderno. Favorecendo expressividade e inovação, contra as fórmulas e o “academismo”. Temos também a valorização da chamada “desobediência consciente” das regras, o que contempla, por um lado, as características formais e, por outro, a inventividade e a expressividade. A pouca importância dada ao “nacionalismo” artístico como valor em si se configura como uma característica dissonante no Brasil, ao mesmo tempo mais compatível com a noção de arte universal.

Na primeira fase Milliet parece estar mais ligado aos preceitos do modernismo na pintura brasileira – por sua vez, relacionado ao movimento do “retorno à ordem” – já que privilegia o figurativismo abordado de forma expressiva. Como vimos, em termos pessoais, essa preferência eventualmente aparenta estar mantida na segunda fase, podendo ser interpretada como uma espécie de resquício ou decorrência do posicionamento dos primeiros anos de atuação do crítico. Porém, a postura autodeclarada de neutralidade quanto ao abstracionismo mostra que, ao considerar os argumentos disponíveis sobre a questão, o crítico não vê razões para condenar a modalidade. Temos, portanto, uma demonstração aplicada do princípio de honestidade intelectual por parte de Milliet.

O intelectual nos traz, no *Diário Crítico* e em outros momentos, argumentos e interpretações relevantes acerca das artes plásticas, comprometido com o desenvolvimento do campo e também de seus leitores. Sua crítica é de grande pertinência, baseada em uma pesquisa sólida e embasada.

REFERÊNCIAS

1ª BIENAL de São Paulo, 1951. **Catálogo** - Primeira edição - Bienal de São Paulo. 1951. Disponível em: <<http://www.bienal.org.br/publicacoes/4389>>. Acesso em: 1 abr. 2020.

2ª BIENAL de São Paulo (1953). **Catálogo**. Bienal de São Paulo. 1953. Disponível em: <<https://issuu.com/bienal/docs/name24c514>>. Acesso em: 1 abr. 2020.

5ª BIENAL de São Paulo. **Catálogo Geral** - Primeira edição. Setembro de 1959. Disponível em: <<https://issuu.com/bienal/docs/named458a4>>. Acesso em: 24 maio 2020.

A PRIMEIRA década de visitação das Bienais e a espera do público por suas inaugurações. **Bienal de São Paulo**. Disponível em: <<http://www.bienal.org.br/post/548>>. Acesso em 25 de agosto de 2021.

ABOUT, Charles Estienne: French writer (1908 - 1966) | **Biography, Facts, Career, Wiki, Life**. [s. d.]. peoplepill.com. Disponível em: <<https://peoplepill.com/people/charles-estienne>>. Acesso em: 1 set. 2021.

ALBUQUERQUE, Maria Vercesi. Memórias do IDART. **Revista D'ART**, n. 6. Divisão de Pesquisas do Centro Cultural de São Paulo. 2000. Disponível em: <http://www.centrocultural.sp.gov.br/revista_dart/pdfs/dart6%20memorias%20do%20idart.pdf>. Acesso em 25 ago. 2021.

ALVES, Danusia Regina. Olhares Sobre Milliet: Uma Introdução. **Anais Eletrônicos do X Colóquio de Estudos Literários**. 2017, p. 94-101.

AMARAL, A. Bienais ou da Impossibilidade de Reter o Tempo. **Revista USP**, n. 52, p. 16-25, 28 fev. 2002.

AMARAL, Aracy A. **Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)**. Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna_ São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1977.

AMARAL, Carlos. Sérgio Milliet, cem anos, sem limites. In: GONÇALVES, Lisbeth Rebollo (org.). **Sérgio Milliet – 100 anos: Trajetória, crítica de arte e ação cultural**. São Paulo: ABCA: Imprensa Oficial do Estado, 2005.

ANDERSON T. (ed.), **KS Malevich: Essays on Art 1915-1933**, v. 1, Copenhagen, 1969, pp 19-21, 23-5, 26-36 e 38-41.

ANDRADE, Mario de. **O empalhador de passarinho**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012. Edição eletrônica.

ANDRADE, Mário de. O Pintor Portinari. **Catálogo da Exposição de Cândido Portinari no Museu Nacional de Belas-Artes em 1943**. In: VIEIRA, Lúcia Gouveia. Salão 31. [s.d.] Disponível em: <https://static1.squarespace.com/static/5924499fd482e9a80f2b8d4e/t/5aa24dd353450a267adb13cc/1520586199799/SALAO+31_documentos+da+epoca.pdf>. Acesso em: 29 mar. 2020.

ANDRADE, Mário. [Sem Título]. Carta a Tarsila do Amaral. (28 de julho de 1931). In.: VIEIRA, Lúcia Gouvêa. **Salão de 31**. Rio de Janeiro: Funarte/INAP, 1984

ANDRADE, Mário. **O Movimento Modernista**. Rio de Janeiro: Editora Casa do Estudante do Brasil, 1942.

ANDRADE, Oswald. Completas VI. **Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias**. Rio De Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. Tradução por Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992

ARLAND, Marcel. French Writer. [s. d.]. **Encyclopedia Britannica**. Disponível em: <<https://www.britannica.com/biography/Marcel-Arland>>. Acesso em: 1 set. 2021.

ARRUDA, Larissa. Um breve panorama histórico do ensino de FLE no Brasil: origens, contatos culturais e evoluções políticas. **Cadernos Neolatinos**, v. 1, n. 2. Faculdade de Letras da UFRJ, 2016. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/cn/article/view/9723>>. Acesso em 7 out. 2021.

ARTE Contemporânea (São Paulo, Brazil) (Org.). **Brasil: figuração x abstração no final dos anos 40**. São Paulo, SP, Brasil: IAC, Instituto de Arte Contemporânea: Itaú, 2013. (p. 146-169)

BARR, Alfred. Cubism and Abstract Art. In: **Cubism and Abstract Art**. Nova York: Museum of Modern Art, 1936. Disponível em: <https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_2748_300086869>.pdf. Acesso em: 16 mar. 2020. (p.11-197)

BASSO, Cláudia Rafaela; STAUDT, Daiana. A Influência da Escola de Ulm E Bauhaus na Estrutura Curricular das Escolas. **Revista Conhecimento Online**, v. 2, 2010, p. 1-14.

BENDA, Julien. **A Traição dos Intelectuais**. trad. Paulo Neves, São Paulo: Peixoto Neto, 2007 [1927], 288 p.

BIENAL 50 ANOS 1951-2001. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo. 2001. Disponível em: <<https://issuu.com/bienal/docs/bienal---50-anos-2001>>. Acesso em: 1 abr. 2020.

BILL, Max. Arte Concreta. In: AMARAL, Aracy A. **Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)**, p. 48. Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna. São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1977.

BOIS, Yve Alain. **A questão do pseudomorfismo: um desafio para a abordagem formalista**. (tradução por Bruno Maciel) XXVI Colóquio · CBHA, 2007. Disponível em <http://www.cbha.art.br/coliquios/2006/pdf/02_XXVICBHA_Yes_alain.pdf> Acesso em 11 fev. 2020

BOIS, Yve-Alain. **Viva o formalismo (bis)**. In: GREENBERG, Clement. Vanguarda e Kitsch. In: FERREIRA, Glória; MELLO, Cecilia Cotrim de; BORGES, Maria Luiza X. de A. Clement Greenberg e o debate crítico. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. P.245-250

BORTULUCCE, Vanessa Beatriz. **A arte dos regimes totalitários do século XX**. Rússia e Alemanha. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2008.

BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo, vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro**. São Paulo_ Cosac & Naify Edições, 1999.

CAMARANI, Ana Luiza Silva. “Sérgio Milliet, Gide e Montaigne: a Função Intelectual e o Diário Íntimo”. **Revista De Letras**, vol. 34, 1994, pp. 247–256. Disponível em: <www.jstor.org/stable/27666628>. Acesso em 15 Mar. 2021.

CAMPOS, Regina Salgado. **Ceticismo e responsabilidade: gide e montaigne na obra crítica de Sergio Milliet**. São Paulo: Annablume, 1996.

CANDIDO, Antonio. **A Educação pela Noite e Outros Ensaios**. São Paulo, Editora Ática. 1989.

CANDIDO, Antônio. Sérgio Milliet, Crítico. In: GONÇALVES, Lisbeth Rebollo (org.). **Sérgio Milliet – 100 anos: Trajetória, crítica de arte e ação cultural**. São Paulo: ABCA: Imprensa Oficial do Estado, 2005, p. 17-36.

CANDIDO, Antonio. Sérgio Milliet, o crítico. In: MILLIET, Sérgio. **Diário Crítico**, v. 1. São Paulo, Martins Edusp, 1982.

CARVALHAES, Clarissa. “Semana de Arte Moderna”: a semana que dura 70 anos. 2014. **Jornal Hoje em Dia**. Disponível em: <<https://www.hojeemdia.com.br/almanaque/semaninha-de-arte-moderna-a-semana-que-dura-70-anos-1.256874>>. Acesso em: 24 mar. 2020.

CHARF, Aaron. Construtivismo. In: STANGOS, Nikos (org.). **Conceitos da arte moderna**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1991b. P. 116-121

CHIARELLI, Tadeu. A moldura e o quadro. In: DUQUE ESTRADA, Luís de Gonzaga. **Introdução e notas de CHIARELLI, Tadeu**. A arte brasileira. Campinas, (SP) Mercado de Letras, 1995. 270p

CHIARELLI, Tadeu. Às Margens do Modernismo. In: AGUILAR, Nelson; FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO (Eds.). **Bienal Brasil Século XX**. São Paulo, Brasil: Fundação Bienal de São Paulo, 1994. P. 84-95

CHIARELLI, Tadeu. Da arte nacional brasileira para a arte brasileira internacional. **Revista Porto Arte**, Porto Alegre. v. 6, n. 10, p. 15-25, nov. 1995. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/27550>>. Acesso em 26 mar. 2021

CHIARELLI, Tadeu. De Anita à academia: para repensar a história da arte no Brasil. **Novos Estudos - CEBRAP**, no. 88, p. 113–132, Dec. 2010. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002010000300007&lng=pt&tlng=pt>. Acesso em: 13 May 2020.

CHIARELLI, Tadeu. O Novecento e a arte brasileira. **Revista de Italianística**, v. 3, n. 3, p. 109–134, 30 dez. 1995. Disponível em: <10.11606/issn.2238-8281.v3i3p109-134>. Acesso em: 27 mar. 2020.

CHIARELLI, Tadeu. **Um modernismo que veio depois: arte no Brasil: primeira metade do século XX**. São Paulo: Alameda, 2012.

CLEMENT Greenberg Part 2 - **American Art Forum With Richard Love**. Episódio 140. 1987. Youtube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=xENc-cJHnzw>> Acesso em: 20 mar. 2020.

COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella; Instituto Nacional de Artes Plásticas (Brazil) (Eds.). **Abstracionismo, geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta**. Rio de Janeiro: Funarte, Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1987 (Temas e debates, 5).

COELHO, T. Bienal De São Paulo: O Suave Desmanche de Uma Idéia. **Revista USP**, n. 52, p. 78-91, 28 fev. 2002.

COLI, Jorge. Apresentação. In COLI, Jorge. **Como estudar a arte brasileira do século XIX**. São Paulo Editora Senac São Paulo, 2005.

CORDEIRO, Waldemar. Ruptura. In: COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella; Instituto Nacional De Artes Plásticas (Brazil) (Eds.). **Abstracionismo, geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta**. Rio de Janeiro: FUNARTE, Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1987(Temas e debates, 5) p,220-223.

CUBISM And Abstract Art. Nova York: **Museum of Modern Art**, 1936. Disponível em: <https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_2748_300086869.pdf>. Acesso em: 16 mar. 2020.

DEGAND, Léon. Do figurativismo ao Abstracionismo. In: Brasil: **Figuração X Abstração no Final dos Anos 40** (Org. Glória Ferreira). São Paulo: Instituto de Arte Contemporânea – IAC, 2013. p. 146-169.

DI CAVALCANTI, Emiliano. Realismo e Abstracionismo. (p. 106-112) In: FERREIRA, Glória; Instituto de Arte Contemporânea (São Paulo, Brazil) (Org.). **Brasil: figuração x abstração no final dos anos 40**. São Paulo, SP, Brasil: IAC, Instituto de Arte Contemporânea: Itaú, 2013.

DO FIGURATIVISMO ao Abstracionismo. **Apresentação**. Museu de Arte Moderna. São Paulo: Instituto Progresso Editorial. 1949.

DOESBURG, Theo Van. Arte Concreta. In: AMARAL, Aracy A. **Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)**, p. 42. Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna_ São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1977.

DUARTE, Paulo. **Mário de Andrade por ele mesmo**. São Paulo: Edart. 1971(363 p.).

DUNAEVA, Cristina. Orient(e)(a)ção: as vanguardas artísticas na Rússia confrontando o eurocentrismo. **Revista do Programa de Pós-graduação em Arte da UnB**, v. 16, 2017.P 118-138.

DUQUE ESTRADA, Luís de Gonzaga. Introdução e notas de CHIARELLI, Tadeu. **A arte brasileira**. Campinas, (SP) Mercado de Letras, 1995. 270p

FABBRINI, R. Para Uma História da Bienal De São Paulo: da Arte Moderna à Contemporânea. **Revista USP**, n. 52, p. 46-55, 28 fev. 2002.

FABRIS, Annateresa. Modernismo: Nacionalismo e Engajamento. In: AGUILAR, Nelson; Fundação Bienal de São Paulo (Eds.). **Bienal Brasil Século XX**. São Paulo, Brasil: Fundação Bienal de São Paulo, 1994. p. 72 -83

FARIA, Caleb. O nascimento da crítica de arte no Brasil e sua suposta inocuidade. **Revista Plural**, n. 9, p. 7-24, 2002. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/plural/article/view/75761>>. Acesso em 25 mar. 2020.

FERREIRA, Glória. Abstração X Figuração. In: **Brasil: Figuração X Abstração no Final dos Anos 40** (Org. Glória Ferreira) São Paulo: Instituto de Arte Contemporânea – IAC, 2013 (p. 56 a 83).

FERREIRA, Glória. Instituto de Arte Contemporânea (São Paulo, Brasil) (Org.). **Brasil: figuração x abstração no final dos anos 40**. São Paulo, SP, Brasil: IAC, Instituto de Arte Contemporânea: Itaú, 2013b.

FERREIRA, Glória; MELLO, Cecília Cotrim de; BORGES, Maria Luiza X. de A. **Clement Greenberg e o debate crítico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

FORMIGA, Tarcila Soares. Projetos Afetivos e Estéticos: Os Vínculos Entre o Crítico de Arte Mário Pedrosa e o Artista Alexander Calder. **Sociologia & Antropologia**, v. 9, n. 2, p. 615–636, ago. 2019. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2238-38752019000200615&tlng=pt>. Acesso em: 25 mar. 2020.

FRAMPTON, Kenneth. De Stijl. In: STANGOS, Nikos (org.). **Conceitos da arte moderna**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1991. P. 103-115

FREITAS, Arthur. 1970. Do Corpo à Terra: exposição-limite. In: CAVALCANTI, Ana; OLIVEIRA, Emerson Dionisio de; COUTO, Maria de Fátima Morethy; MALTA, Marize. **Histórias da Arte em Exposições: Modos de ver o Brasil**; Rio Books/Fapesp. 2016

FRÓIS, Katja Plotz. O Sonho Abstrato: a arte geométrica na Modernidade. **Cadernos de pesquisa interdisciplinar em ciências humanas**, n. 83, Florianópolis, outubro de 2006. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/cadernosdepesquisa/article/view/1386>>. Acesso em 28 fev. 2020

GARCIA, Maria Amália. Ações e contatos regionais da arte concreta: Intervenções de Max Bill em São Paulo em 1951. **Revista Usp**, n. 79. 2008. Disponível em <<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13705/15523>>. Acesso em: 31 mar. 2020

GAUDÊNCIO, Bruno. **Quem foi Rubem Navarra?** Grande Campina, janeiro de 2012. Disponível em: <<http://www.grandecampina.com.br/2012/01/bruno-gaudencio-traca-o-perfil-de-um.html>>. Acesso em: 26 out. 2021.

GÓES, Fernando. In: NEME, Mário. **Plataforma da Nova geração**. Porto Alegre: Livraria do Globo. 1945, (p. 177-186).

GOES, Marília Livia Nobre. O Modernismo Contido de Milliet. **Revista de História da Arte e Arqueologia**, n. 23, 2015. Disponível em: <<https://www.ifch.unicamp.br/eha/chaa/rhaa/revista23.htm>>. Acesso em 11 de agosto de 2021.

GOMBRICH, E.H. **A História da Arte**. 15. ed. Rio de Janeiro: LTC Editora, 1993.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. In: Sérgio Milliet: a Epistemologia do Discurso e a Práxis Crítica. In: GONÇALVES, Lisbeth Rebollo (org.). **Sérgio Milliet – 100 anos: Trajetória, crítica de arte e ação cultural**. São Paulo: ABCA: Imprensa Oficial do Estado, 2005.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. **Sérgio Milliet, crítico de arte**. São Paulo. Perspectiva - Editora da Universidade de São Paulo, 1992.

GOODING, Mel. **Arte Abstrata**. São Paulo: Cosac Naify, 2002

GREENBERG, Clement. Pintura Modernista. In: FERREIRA, Glória; MELLO, Cecília Cotrim de; BORGES, Maria Luiza X. de A. **Clement Greenberg e o debate crítico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. (p.101-110)

GREENBERG, Clement. Rumo ao mais novo Laoconte. In: FERREIRA, Glória; MELLO, Cecília Cotrim de; BORGES, Maria Luiza X. de A. **Clement Greenberg e o debate crítico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001b. (p.45-60)

GREENBERG, Clement. Vanguarda e Kitsch. In: FERREIRA, Glória; MELLO, Cecília Cotrim de; BORGES, Maria Luiza X. de A. **Clement Greenberg e o debate crítico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001c. (p.27-44)

GREGATO, Márcia Elisa de Paiva. Tradição Modernista Brasileira: um Panorama Histórico Das Origens do Modernismo à Arte De Vanguarda. **Olhares e Trilhas**, V. 12 n. 2. 2013. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/olhases trilhas/article/view/14734>>. Acesso em: 31/03/2020.

GUEDES, Gisele. **Opacidade e transparência**. Percurso por obras tridimensionais em Belo Horizonte: de Adolescentes (1937) a Espaço nº 9 (1967). 2017, 148 f. Dissertação (mestrado), Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, 2017.

GULLAR, Ferreira. **Etapas da arte contemporânea: do cubismo à arte neoconcreta**. Rio de Janeiro: Revan, 1999.

HARRISON, Charles. Expressionismo Abstrato. In: STANGOS, Nikos (org.). **Conceitos da arte moderna**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1991. P. 122-149.

HILAIRE, Hiler Biography – **Hilaire Hiler On Artnet**. [s. d.]. Disponível em: <<http://www.artnet.com/artists/hilaire-hiler/biography>>. Acesso em: 1 set. 2021.

IMFORMALISMO, **Art Autre Y Pintura Informalista**. 18 jul. 2008. Disponível em: <<https://web.archive.org/web/20080718025218/http://www.arteuniversal.com/estilos+ismos+movimientos/siglo+XX/segundas+vanguardias/Informalismo.php>>. Acesso em: 11 mar. 2020.

KANDINSKY, Wassily. **Do Espiritual na Arte e na Pintura em Particular**. São Paulo, Martins Fontes, 1996.

KRAUSS, Rosalind. Uma visão do modernismo. In: GREENBERG, Clement. Vanguarda e Kitsch. In: FERREIRA, Glória; MELLO, Cecília Cotrim de; BORGES, Maria Luiza X. de A. **Clement Greenberg e o debate crítico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. (p.163-174)

LEBENSZTEJN, Jean-Claude. Passagem (Nota Sobre As Ideologias Da Primeira Abstração). In: **Brasil: Figuração X Abstração no Final dos Anos 40** (Org. Glória Ferreira) São Paulo: Instituto de Arte Contemporânea – IAC, 2013, p. 20-55.

LOPES, Almerinda da Silva. **Artes Abstrata no Brasil**. Belo Horizonte: C/ Arte, 2010.

LUTTERBACH, Maria. Mostra resgata influência de JK na arte modernista nacional. 2006. **Magazine**. Disponível em: <<https://www.otempo.com.br/diversao/magazine/mostra-resgata-influencia-de-jk-na-arte-modernista-nacional-1.326834>>. Acesso em: 29 mar. 2020.

LUZ, Angela Ancora da. A XXXVIII Exposição Geral de Belas Artes e sua significação para a construção da modernidade no Brasil – o salão de 31. In: **Oitocentos - Arte Brasileira do Império à República - Tomo 2.** / Organização Arthur Valle, Camila Dazzi. - Rio de Janeiro: EDUR-UFRRJ/DezenoveVinte, 2010, p. 85-92. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/800/tomo2/files/800_t2_a06.pdf>. Acesso em: 2 abr. 2020.

MACEDO, Silvia Quintanelha. A Poética de Sérgio Milliet: Esboço de um Estudo. In: GONÇALVES, Lisbeth Rebollo (org.). **Sérgio Milliet – 100 anos: Trajetória, crítica de arte e ação cultural**. São Paulo: ABCA: Imprensa Oficial do Estado, 2005. (pp. 101-123)

MACEDO, Silvia Quintanelha. **O ensaísmo crítico de Sergio Milliet e suas relações com a poesia**. 1991. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, SP. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/270253>>. Acesso em: 13 jul. 2020.

MAGALHÃES, Ana Gonçalves. A Bienal de São Paulo, o debate artístico dos anos 1950 e a constituição do primeiro museu de arte moderna do Brasil. **Museologia & Interdisciplinaridade**, v. 4, n. 7, p. 112–129, 3 nov. 2015. DOI 10.26512/museologia.v4i7.16776. Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/16776>>. Acesso em: 1 abr. 2020.

MALEVICH, Kazimir. Suprematismo. In: AMARAL, Aracy A. **Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)**. Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977, p. 32-34.

MARQUES, Luiz; MATTOS, Claudia; ZIELINSKY, Mônica; CONDURU, Roberto. Existe uma arte brasileira? **PORTO ARTE: Revista de Artes Visuais**, v. 22, n. 36, p. 243, 30 dez. 2017. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/index.php/PortoArte/article/view/79600>>. Acesso em: 3 jun. 2020.

MATTAR, Denise. O Olhar Modernista de J.K. In- **Catálogo da Exposição- O Olhar Modernista de J.K.** São Paulo, 2006.

MILLET, Sérgio. **Introdução**. In: 2ª Bienal de São Paulo (1953) - Catálogo. Bienal de São Paulo. 1953. Disponível em: <<https://issuu.com/bienal/docs/name24c514>>. Acesso em: 1 abr. 2020.

MILLET, Sérgio. Introdução. In: FERREIRA, Glória; Instituto de Arte Contemporânea (São Paulo, Brazil) (Org.). **Brasil: figuração x abstração no final dos anos 40.** São Paulo, SP, Brasil: IAC, Instituto de Arte Contemporânea: Itaú, 2013 (p. 142 – 145)

MILLIET, Sérgio. Contradições. **Jornal O Estado de São Paulo**, 1 de janeiro de 1941, p.4.

MILLIET, Sérgio. **De hoje, de ontem, de sempre** (v. 1). São Paulo: Martins, 1960.

MILLIET, Sérgio. **Diário Crítico**. v. 1- 9 São Paulo, Martins Edusp, 1982.

MILLIET, Sérgio. **Diário Crítico**. Volume X. São Paulo, Martins Editora, 1959.

MILLIET, Sérgio. Fora de Forma. **Arte e Literatura**. São Paulo: Anchieta. 1942 (193 p.)

MILLIET, Sergio. **Introdução**. Do Figurativismo ao Abstracionismo. Apresentação. Museu de Arte Moderna. São Paulo: Instituto Progresso Editorial. 1949.

MILLIET, Sergio. **Introdução**. In: 2ª Bienal de São Paulo (1953) - Catálogo. Bienal de São Paulo. 1953. Disponível em: <<https://issuu.com/bienal/docs/name24c514>>. Acesso em: 1 abr. 2020.

MILLIET, Sérgio. **Marginalidade da Pintura Moderna**. Coleção “Departamento de Cultura”, São Paulo, 1942.

MILLIET, Sérgio. On me pred encore. In: **Revista Klaxon nº 2**, São Paulo, jun. 1922. 16 p. Disponível em: <<https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/6407>>. Acesso em: 27 jan. 2021

MILLIET, Sérgio. **Pintores e Pinturas**. São Paulo: Martins. 1940 (198 p.).

MILLIET, Sérgio. **Pintura Quase Sempre**. Porto Alegre: Livraria do Globo. 1944 (276 p.).

MILLIET, Sérgio. "Reflexões Inatuais", **O Estado de S. Paulo**, 23 out. 1948, p.6.

MILLIET, Sérgio. Do Ângulo Certo. **Jornal O Estado de São Paulo**, 5 de maio de 1946, p.5.

MILLIET, Sérgio. Duas Exposições. **Jornal O Estado de São Paulo**. 13 de dezembro de 1952, p. 6.

MILLIET, Sérgio. Pintura Moderna, **O Estado de S. Paulo**, 22 jul. 1938, p.3

MILLIET, Sérgio. Pontos nos iis. **Jornal O Estado de São Paulo**, 28 de outubro de 1948, p. 6.

MILLIET, Sérgio. Um livro Original. **Jornal O Estado de São Paulo**, 1 de maio de 1958, p.11.

MOTA, Carlos Guilherme. Apresentação. In: CAMPOS, Regina Salgado. **Ceticismo e responsabilidade: Gide e Montaigne na obra crítica de Sergio Milliet**. São Paulo: Annablume, 1996. (p.7-15).

MOURA, Flávio Rosa de. **Obra em construção: a recepção do neoconcretismo e a invenção da arte contemporânea no Brasil**. Tese de Doutorado em Sociologia. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

NAVES, Rodrigo. **A forma difícil**. Ensaios sobre arte brasileira. São Paulo Ática, 1996. 285p.

OLIVEIRA, Emerson Dionísio Gomes. Identidade, Arte e Instituições: As Disputas nos Salões de Arte nos Anos 1960. **Revista Esboços**, Florianópolis, v. 18, n. 25, p. 212-236, ago. 2011.

OSORIO, Luiz Camillio. Calder e a Arte Brasileira: Geometria, Corpo e Movimento. In: **Calder e a arte brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2016. p. 15.

PARTIDO Socialista Brasileiro. Para vereador, Sérgio Milliet. **O Estado de São Paulo**, 8 nov. 1947, p.15.

PEDROSA, Mário, A Bienal de cá para lá. In: ARANTES, Otilia (org.), **A política das Artes**. São Paulo: Edusp, 1995.

PEDROSA, Mário. Considerações inatuais. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 14 nov. 1959, 1º caderno, p. 6.

PEDROSA, Mário; AMARAL, Aracy (org). **Mundo, homem, arte em crise**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

PEREIRA, Sônia Gomes. **Arte, ensino e academia: estudos e ensaios sobre a Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Faperj, 2016.

PEREIRA, Sônia Gomes. Revisão historiográfica da arte brasileira do século XIX. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, v. 0, no. 54, p. 87, 1 Mar. 2012. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/49114>>. Acesso em: 13 May 2020.

PEREIRA, Sônia Gomes. Revisão historiográfica da arte do século XIX e início do século XX. In: PEREIRA, Sonia Gomes. **Arte, ensino e academia: estudos e ensaios sobre a Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Faperj, 2016.

- PLATT, Susan Noyes. Modernism, Formalism, and Politics: The “Cubism and Abstract Art” Exhibition of 1936 at the Museum of Modern Art. **Art Journal**, v. 47, n. 4, p. 284–295, 1 dez. 1988.
- READ, Herbert. **História da Pintura Moderna**. Rio de Janeiro, Zahar, 1980.
- RIBEIRO, Marília Andrés. Juscelino Kubitschek e a Arte Moderna em Belo Horizonte. **Revista do Depto. de História**, nº. 5, p. 56-66, dez. 1987.
- SALA, D. Arquivo de Arte da Fundação Bienal de São Paulo. **Revista USP**, n. 52, p. 122-147, 28 Fev. 2002.
- SANTANA, Naum Simão de. Crítica e Susplicácia. In: GONÇALVES, Lisbeth Rebollo (org.). **Sérgio Milliet – 100 anos: Trajetória, crítica de arte e ação cultural**. São Paulo: ABCA: Imprensa Oficial do Estado, 2005.
- SANTANA, Naum Simão de. **O crítico e o trágico: a morte da arte moderna em Sérgio Milliet**. 2009. 175 f. Doutorado (Doutorado em Teoria, Ensino e Aprendizagem de Arte) – Universidade de São Paulo, São Paulo.
- SANTOS, Nelyane G. **A história da arte de Belo Horizonte a partir de obras dos Salões Municipais entre 1964 e 1968**. 2014, 167 f. Dissertação (mestrado), Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, 2014.
- SCHMIDT, Georg. **Pequena História da Pintura Moderna**. Rio de Janeiro: Bloch, 1969.
- SILVA, Renata Rufino da. Disputa De Projetos Modernistas: A Troca de Cartas Entre Sérgio Milliet e Mário De Andrade. VII Simpósio Nacional de História Cultural. **Anais...** São Paulo, 2014. Disponível em <<http://gthistoriacultural.com.br/VIIsimposio/Anais/Renata%20Rufino%20da%20Silva.pdf>>. Acesso em 12 fev. 2021.
- SILVA, Renata Rufino da. O “contra-modernismo”: internacionalismo e mediação cultural de Sérgio Milliet nos anos 1920. **Anais...** do CCVIII Simpósio Nacional de História. Florianópolis, 2015. Disponível em: <https://anpuh.org.br/uploads/anais-simposios/pdf/2019-01/1548945017_6b837b11ee65f71d1db0487bdd512a2f.pdf>. Acesso em: 29 mar. 2021.
- SILVA, Renata Rufino da. Sérgio Milliet por seus contemporâneos: uma trajetória singular no modernismo entre o Brasil e a Europa In: VENANCIO, Gisele; VALE, Nayara, FURTADO, André (orgs.) **Histórias no singular**. Textos, Práticas e sujeitos. Curitiba: Appris, 2019. (pp. 53-72, edição eletrônica).
- SILVA, Renata Rufino da. **Um “reserva do primeiro time”**: Sérgio Milliet e o modernismo, entre o Brasil e a Europa. Tese (Doutorado em História). Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Rio de Janeiro, 2017.
- SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Modernismo brasileiro: entre a consagração e a contestação. **Perspective [Online]**, 2, 2013, Disponível em: <<http://journals.openedition.org/perspective/5539>>. Acesso em: 28 de maio de 2020.

SMITH, Plínio Junqueira. **Ceticismo**. (edição eletrônica) Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

SOKOLOVA, Sasha. **Suprematist Composition: White on White (1918) By Kazimir Malevich**. [s.d.]. Disponível em: <https://www.academia.edu/10913495/SUPREMATIST_COMPOSITION_WHITE_ON_WHITE_1918_BY_KAZIMIR_MALEVICH>. Acesso em: 3 mar. 2020.

SPINELLI, João C. Sérgio Milliet, o Idealizador de Museus de Arte Moderna. In: GONÇALVES, Lisbeth Rebollo (org.). **Sérgio Milliet – 100 anos: Trajetória, crítica de arte e ação cultural**. São Paulo: ABCA: Imprensa Oficial do Estado, 2005.

STANGOS, Nikos (org.). **Conceitos da arte moderna**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1991.

STOKSTAD, Marilyn; COTHREN, Michael Watt. **Art history**. Vol. 2. 4th ed ed. Upper Saddle River, NJ: Pearson/Prentice Hall, 2011.

TAGA, Ricardo; MARI, Marcelo. Crítica de arte e tachismo na 5ª Bienal de São Paulo, In: 26º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 2017, Campinas. **Anais...** do 26º Encontro da Anpap. Campinas: Pontifícia Universidade Católica de Campinas, 2017. p.4201-4213.

TAVARES, Camila Christiana de Aragão. A reforma na Escola Nacional de Belas Artes e o Salão Revolucionário de 31. In: **Anais...** do II Colóquio de Teoria, Crítica e História da Arte, 2015. p. 81-92. Disponível em: <<https://conferencias.unb.br/index.php/coloquio/coloquio/paper/view/9187/1792>> Acesso em: 12 jan. 2021.

THE MUSEUM OF MODERN ART, 1936. **Press-Release 32536-9**. [online] Disponível em: <https://www.moma.org/documents/moma_press-release_325050.pdf> Acesso em: 18 de março de 2020.

VARELA, Elizabeth Catoia. Crítica e Narrativa: a Visita de Max Bill em 1953. Anpap. **Anais...** Simpósio 4. 2012. Disponível em: <http://www.anpap.org.br/anais/2012/pdf/simpósio4/elizabeth_varela.pdf>. Acesso em: 31 mar. 2020.

VERDAN, André. (trad. Jaimir Conte) **O Ceticismo Filosófico**. Florianópolis: Editora da UFSC, 1998.

VIEIRA, Nivia dos Santos. **Poetas de Minas no Diário Crítico de Sergio Milliet (1940-56)**. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras, 2009. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/1843/ECAP-7X9LGR>>. Acesso em: 31 mar. 2021.

VINÍCIUS, Pablo. **Aloísio Magalhães: o pioneiro do design gráfico brasileiro**. [s. d.]. Design Culture. Disponível em: <<http://www.designculture.com.br/aloisio-magalhaes-o-pioneiro-do-design-grafico-brasileiro/>>. Acesso em: 9 out. 2021.

VIVAS, R.; GUEDES, G. Desejos individuais - imagens de coletividade. **ouvirOUver**, v. 12, n. 1, p. 168-179, 13 out. 2016.

VIVAS, Rodrigo. 1944. Do pincel à giletes a arte moderna em Belo Horizonte In: CAVALCANTI, Ana; OLIVEIRA, Emerson Dionisio de; COUTO, Maria de Fátima Morethy; MALTA, Marize. **Histórias da Arte em Exposições: Modos de ver o Brasil**; Rio Books/Fapesp. 2016.

VIVAS, Rodrigo. **Abstrações em movimento: Concretismo, Neoconcretismo e Tachismo**. Porto Alegre: Zouk, 2016.

VIVAS, Rodrigo. **Arte como vocação Raimundo Coutinho Canavarro**. Belo Horizonte Ed. do autor, 2018. 208p.

VIVAS, Rodrigo. **Por uma história da arte em Belo Horizonte**. Belo Horizonte: C/Arte, 2012. 246 p.

XXXVIII Exposição Geral de Belas Artes. **O Jornal**, Rio de Janeiro, 06 set. 1931. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/110523_03/9804>. Acesso em: 29 mar. 2020

ZAGO, Renata Cristina de Oliveira Maia. **As Bienais Nacionais de São Paulo: 1970-76. 2013**. 192 p. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/284529>>. Acesso em: 20 ago. 2020.

APÊNDICE A – Lista de Artigos

Com o objetivo de complementar os dados da pesquisa, apresentamos a seguir a listagem dos artigos de Milliet no *Diário Crítico* que correspondem ao tema das artes plásticas – de acordo com nosso levantamento.

Os textos não possuem título, portanto a identificação é feita por data, localização na publicação e tema principal (objeto).

Tabela 1- Lista de Artigos

Data	Localização	Objeto
21/01/1940	8-12-v1	Uma brochura do Moma
20/01/1940	9-12 -v1	Crítica de Arte
28/9/1940	16-17-v1	Cézanne
11/01/1941	28-30-v1	"Retorno à vida" de Edmundo Rossi
15/03/1942	46-47-v1	"assunto" na pintura
20/09/1942	64-67-v1	"Arte e Polêmica" - Luiz Martins
30/11/1942	84-86-v.1	Arte Pura
02/05/1943	96-98-v.1	O Cavalo de De Chirico
27/03/1943	105-106-v.1	Salvador Dali
07/05/1943	115-120-v.1	Leo Vaz
07/11/1943	130-136	Alvaro Lins
24/08/1943	180-v.1	"pátria" do artista
27/08/1943	182-v.1	Biografia de El Greco, de Luiz Amador Sanchez. Pintura "Ascensão de Nossa Senhora"
09/04/1943	200-203-v.1	Exposição de Carlos Prado
09/10/1943	203- 204-v.1	Painéis Bíblicos de Portinari

10/10/1943	232-233-v.1	"Pintura em Pânico" - fotomontagem de Jorge de Lima
10/11/1943	240-241-v.1	Função do Crítico
26/11/1943	278-v.1	Amostra de pintura
27/11/1943	278-v.1	Figuração
24/01/1944	42-43-v.2	"Figura Feminina" de Bruno Giorgi na revista "Sombra"
28/01/1944	43-45-v.2	Correspondência de Van Gogh a Emile Bernard
30/01/1944	52-58-v.2	Álbum de Lasar Segall
13/02/1944	68-69-v.2	Goya
03/05/1944	85-86-v.2	Matisse
04/01/1944	115-166-v.2	"Filosofia da Arte", de Taine
04/02/1944	116-117-v.2	Taine
30/04/1944	135-138-v.2	Exposição de Volpi em São Paulo
24/6/1944	182-189-v.2	Anatole France
07/01/1944	189-194-v.2	"Pequena História da Música" de Mário de Andrade.
13/07/1944	200-202-v.2	Catálogo de exposição de arte cubana no Museu de Arte moderna de Nova York
26/08/1944	236-241-v.2	Arte Moderna
17/09/1944	257-259-v.2	Resposta a Lourival Gomes Machado.
17/09/1944	269-271-v.2	Bruno Giorgi
10/04/1944	271-272-v.2	Luis Martins
12/01/1944	309-311-v.2	O Retrato
05/11/1945	76-78-v.3	Comentário de Leo Vaz
15/06/1945	99-v.3	Duas frases de Braque
16/06/1945	101-104-v.3	Existencialismo

07/08/1945	105-108-v.3	Pintura de Lula Ayres
18/07/1945	112-116-v.3	Literatura
08/10/1945	127-128-v.3	Pintura Moderna
11/05/1945	172-176-v.3	Pintura, nacionalismo e Estados Unidos da América
11/09/1945	178-179-v.3	Exposição de Flexor na Galeria Prestes Maia
21/11/1945	186-187-v.3	Burle Marx
01/02/1946	7-8-v.4	"The Observer" sobre exposição de pintura brasileira
22/01/1946	20-21-v.4	Crítica de Arte
18/02/1946	37-39-v.4	Painéis de Portinari no Ministério da Educação
26/02/1946	48-52-v.4	Rousseau
13/03/1946	63-67-v.4	Catálogo da exposição " Pintura romântica na América"
05/11/1946	101-106-v.4	Livro sobre Eliseu Visconti
31/05/1946	121-123-v.4	Catálogo sobre Rouault
06/01/1946	123-127-v.4	Resposta a Pedro Alcantara
20/08/1946	182-188-v.4	Livro "Les grandes époques de la peinture" de Michel Georges Michel
17/10/1946	218-222-v.4	Nota sobre o livro "Why Abstract?", de Hilaire Hiler no Times
24/11/1946	257-263-v.4	Ernesto De Fiori
18/03/1947	65-68-v5	Calder
05/09/1947	95-99-v.5	Van Rogger
18/07/1947	137-139-v.5	Pintura moderna
08/02/1947	152-156-v.5	Perguntas de Francisco Hartung
09/06/1947	181-182-v.5	"A Pintura e a Vida", de Luís Martins (Boletim Bibliográfico n.10)
14/10/1947	213-2014-v.5	Catálogo de Exposição Surrealista em Paris

18/10/1947	214-v.5	Invenção na pintura
21/10/1947	215-v.5	Arte colonial
22/10/1947	216-v.5	Ensaio de Rubem Navarra sobre a pintura moderna francesa
11/04/1947	223-225-v.5	"Missexualidade e Arte", estudo de Sílvio Marone
12/02/1947	252-254-v.5	Aldo Bonadei
25/12/1947	277-279-v.5	Artigo de Marcel Arland na "Revue des Hommes et Mondes"
03/02/1948	52-55-v.6	Livro de Franz Boas sobre arte primitiva
13/03/1948	60-61-v.6	Exposição de Walter Levi e Vaccarini
15/04/1948	75-v.6	Yoshiya Takaoka
15/04/1948	75-77-v.6	Livro "Espejo de la pintura" de Margarida Sarfatti
17/04/1948	77-79-v.6	"Psychologie de l'art", de André Malraux
05/09/1948	89-90-v.6	Exposições de Elisabeth Nobile e Pola Rezende na Galeria Prestes Maia
05/10/1948	90-91-v.6	Escultura
29/05/1948	104-106-v.6	Arte Moderna
06/10/1948	112-114-v.6	Pintura Italiana
24/06/1948	121-122-v.6	Texto de Lourival Gomes Machado sobre arte moderna no Brasil
27/06/1948	122-123-v.6	Exposição de Kirszenbaum
21/07/1948	138-140-v.6	Conferência de Di Cavalcanti.
08/01/1948	140-145-v.6	"Les contemporains", de René Huyghe
10/06/1948	196-199-v.6	Calder
16/10/1948	207-209-v.6	Exposição de Samson Flexor em São Paulo
23/10/1948	212-214-v.6	Abstracionismo e nacionalismo
12/02/1948	240-242-v.6	Brecheret

14/12/1948	245-248-v.6	Portinari
03/03/1949	294-198-v.6	Abstracionismo
04/04/1949	320-323-v.6	Goethe
05/10/1949	344-347-v.6	Livro de Mario Pedrosa - Arte, necessidade vital
15/06/1949	358-360-v.6	Viagem à Europa
19/06/1949	365-368-v.6	Viagem à Europa
20/06/1949	368-371-v.6	Viagem
07/05/1949	371-v.6	Viagem à Europa
07/06/1949	371-372-v.6	Estudo de Gide sobre Poussin
24/07/1949	7-9-v.7	Cicero Dias no Museu de Arte Moderna
18/08/1949	27-28-v.7	Pinturas de Bonadei
09/06/1949	41-43-v.7	Painel de Portinari no Museu de Arte Moderna
09/11/1949	43-45-v.7	Exposição organizada por Maria Eugenia Franco
14/09/1949	45-48 - v.7	Resoluções do Congresso de Críticos em Paris
10/08/1949	76-77-v.7	Texto de Fernando Jorge sobre Aleijadinho
15/10/1949	82-87 v.7	Arte dos Loucos
19/10/1949	87-89 v.7	Arte primitiva
26/10/1949	96-97-v.7	Álbum sobre Degas
29/10/1949	100-v.7	Álbum de gravuras de Berco Udler
29/10/1949	100-101-v.7	Exposição de Darcy Penteadado
13/11/1949	114-115-v.7	"A world History of art" de Sheldon Cheney
20/11/1949	116-122-v.7	Catálogo da Exposição no Museu de Arte Moderna
16/12/1949	157-161-v.7	História da Arte de Sheldon Cheney

28/01/1950	206-209-v.7	"Psicologia da Arte" de Malraux
17/03/1950	242-244-v.7	Pinturas de Maria Leontina
04/11/1950	259-261-v.7	Pintura
25/05/1950	289-292-v.7	Pintura de Gines Parra
06/08/1950	298-300-v.7	Pintura
07/04/1950	313-315-v.7	Livro de Leonello Venturi: "Pour comprendre la peinture"
16/08/1950	332-334-v.7	Baudelaire
10/05/1950	350-351-v.7	exposição retrospectiva de Bruno Giogi no Museu de Arte Moderna
25/10/1950	360-361-v.7	Leitora que envia desenho e pergunta se é arte
11/05/1950	365-370-v.7	Anúncio de exposição de Tarsila do Amaral em Paris
01/06/1951	9-11-v.8	livro de Thibaudet "Fisiologia da Crítica"
01/07/1951	11-v.8	pintura e tema pintura moderna
01/03/1951	18-19-v.8	Livro de Charles Estienne
27/3/1951	27-28-v.8	Livro de Cabral de Melo Neto sobre Miró
20/06/1951	52-53-v.8	Exposição de Milton Da Costa
15/08/1951	72-76-v.8	Livro de Jean Cassou sobre arte moderna
23/10/1951	99-103-v.8	Primeira Bienal de São Paulo
30/11/1951	124-125 v.8	Mesa Redonda do Clube dos artistas
12/12/1951	130-131-v.8	Artigo de Régamey na revista "La vie Intellectuelle" - Exposição de arte moderna religiosa
28/12/1951	137-138-v.8	Exposições de Milton Dacosta e Maria Leontina
01/12/1952	144-145-v.8	Artigo de Mario Pedrosa sobre forma e personalidade
29/01/1952	154-158-v.8	Publicações de H. Pereira da Silva sobre Artes Plásticas
05/04/1952	195-196-v.8	Lucio Costa sobre Arte Contemporânea

06/10/1952	198-200-v.8	Passado, história da arte
24/06/1952	203-205-v.8	Viagem à Europa e prêmios da Bienal
16/09/1952	243-244-v.8	Conferências de Andre Lhote no Museu de Arte Moderna
10/02/1952	254-v.8	Exposição de Carybé
31/10/1952	266-267-v.8	Exposição de Arnaldo Pedroso Horta
13/11/1952	276-278-v.8	Pintura (notas)
13/12/1952	295-297-v.8	Grupo Ruptura no Museu de Arte Moderna
20/01/1953	12-14-v.9	Pintura
23/01/1953	18-20-v.9	Artigo de Max Bill sobre arte concreta
28/01/1953	20-23-v.9	Texto de Jorge Romero Brest
26/02/1953	32-36-v.9	Crítica de Zola
24/06/1953	80-83-v.9	Pintores que escrevem
07/10/1953	90-91-v.9	Exposição de Antônio Bandeira
15/08/1953	93-94-v.9	Exposições de concretistas argentinos e de Fayga Ostrower
11/07/1953	118-120-v.9	Exposição de Arnaldo Horta no Museu de Arte Moderna
25/11/1953	124-126-v.9	Comentários agressivos ao abstracionismo por Braque
18/12/1953	132-134-v.9	Juris de arte
28/01/1954	144-147-v.9	Cartas de Van Gogh a Théo
06/06/1954	169-171-v.9	Ensaio de Pierre Sichel
07/03/1954	174-176-v.9	Bienal de Veneza
17/07/1954	178-v.9	Pintura
20/11/1954	209-211 v.9	Pintura
12/12/1954	211-212-v.9	Exposição de Aloísio Magalhães

02/08/1955	18-20-v.10	Opinião de Cícero Dias
04/01/1955	44-v.10	Frase de Casais Monteiro
05/01/1955	45-47-v.10	Álbum de reproduções de obras de Goeldi
18/05/1955	49-51-v.10	Livro sobre Tomas Ender
07/11/1955	53-56-v.10	Flexor
09/07/1955	67-70-v.10	Arte cinematográfica
09/10/1955	70-71-v.10	Léger
10/08/1955	74-76-v.10	Álbum de desenhos de Carlos Prado.
23/11/1955	97-99-v.10	Utrillo
17/12/1955	108-109-v.10	Paul Klee
02/03/1956	138-139-v.10	Civilização atual
02/05/1956	139-141-v.10	Livro de Manuel Mendes
29/04/1956	164-166-v.10	Crítica Francesa e livro de Leon Degand
05/08/1956	167-168-v.10	Montaigne ignorou a pintura
28/05/1956	171-v.10	Demagogia e Tiepolo
28/05/1956	172-v.10	Crítica de Mário de Andrade
15/06/1956	180-181-v.10	Bienal de 1956
22/06/1956	181-182-v.10	Bienal de 1956
24/06/1956	182-184-v.10	artistas da Bienal de Veneza
27/06/1956	184-185-v.10	Veneza
09/09/1956	206-208-v.10	Obras de Fernando Lemos
18/10/1956	219-221-v.10	(Várias notas)
11/07/1956	232-234-v.10	Crítica de arte

24/11/1956	244-247-v.10	Estudo do pintor Francisco Nieva Em “Visages e perspectives de l’art moderne”
16/12/1956	260-264-v.10	Arquitetura Brasileira, Concretismo e Livro de Mindlin

Fonte: autoria própria