

TODAS AS ARTES

.....
REVISTA LUSO-BRASILEIRA DE ARTES E CULTURA

ALL THE ARTS LUSO-BRAZILIAN JOURNAL OF ART AND CULTURE

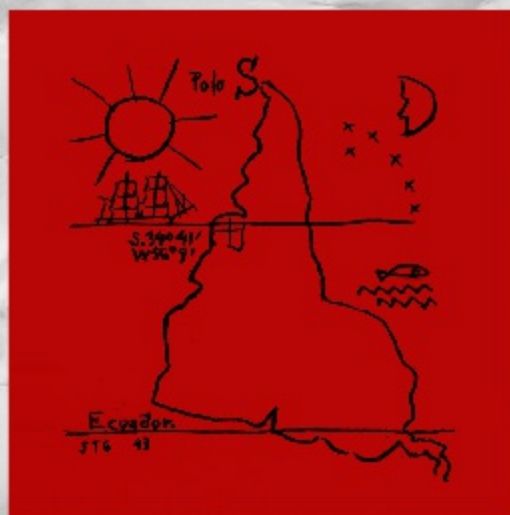


Volume Especial, Vol. 8, N. 3, Set.-Dez. 2025

ISSN 2184-38052

Debates entre Sociologia e História da Arte

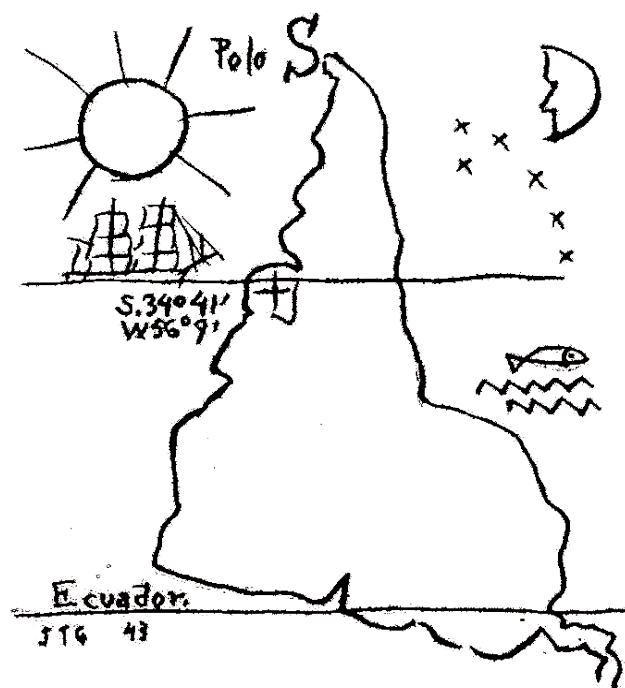
América do Sul e Caribe em perspectiva



Organização

**Sabrina Parracho Sant'Anna
Maria Lúcia Bueno
Marcelo Ribeiro Vasconcelos**

Volume Especial, Vol. 8, N. 3, Set.-Dez. 2025



ANTÔNIO BENTO E A PARTICIPAÇÃO BRASILEIRA NO 1º E 2º CONGRESSOS DA AICA (1948-1949) INTERNACIONALIZAÇÃO E PROFISSIONALIZAÇÃO DA CRÍTICA DE ARTE NO BRASIL

ANTÔNIO BENTO AND THE BRAZILIAN PARTICIPATION IN THE 1ST AND 2ND AICA CONGRESSES (1948-1949) – INTERNATIONALIZATION AND PROFESSIONALIZATION OF ART CRITICISM IN BRAZIL

ANTÔNIO BENTO ET LA PARTICIPATION BRÉSILIENNE AUX 1ER ET 2E CONGRÈS DE L'AICA (1948-1949) – INTERNATIONALISATION ET PROFESSIONNALISATION DE LA CRITIQUE D'ART AU BRÉSIL

ANTÔNIO BENTO Y LA PARTICIPACIÓN BRASILEÑA EN EL 1º Y 2º CONGRESOS DE LA AICA (1948-1949) – INTERNACIONALIZACIÓN Y PROFESIONALIZACIÓN DE LA CRÍTICA DE ARTE EN BRASIL

Marcelo Ribeiro Vasconcelos

Universidade Federal de Juíz de Fora, Universidade de São Paulo, Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens, Brasil

RESUMO O artigo analisa a internacionalização da crítica de arte brasileira via participação no 1º e 2º Congressos da AICA (1948-49). A ênfase na atuação de Antônio Bento permite observar uma estratégia mobilizada pelos críticos brasileiros fundamentada no uso desse circuito transnacional para legitimar um novo modelo profissional, especializado e objetivo, em oposição à crítica “literária” anterior. A análise das colunas de Bento revela como ele mobilizou debates e autoridades internacionais para reconfigurar sua posição no campo da crítica de arte e seus julgamentos sobre o abstracionismo. A criação da ABCA como seção nacional consolida esse processo, que conferiu aos críticos autoridade simbólica para atuar nas novas instituições do campo artístico brasileiro em formação.

Palavras-chave: crítica de arte, internacionalização, profissionalização, abstracionismo, arte moderna

[44] **ANTÔNIO BENTO E A PARTICIPAÇÃO BRASILEIRA NO 1º E 2º CONGRESSOS DA AICA (1948-1949) - INTERNACIONALIZAÇÃO E PROFISSIONALIZAÇÃO DA CRÍTICA DE ARTE NO BRASIL**
• MARCELO RIBEIRO VASCONCELOS

ABSTRACT: The article analyzes the internationalization of Brazilian art criticism through participation in the 1st and 2nd AICA Congresses (1948-49). Focusing on Antônio Bento's role allows for observing a strategy employed by Brazilian critics, based on using this transnational circuit to legitimize a new professional, specialized, and objective model, in opposition to the previous "literary" criticism. The analysis of Bento's columns reveals how he mobilized international debates and authorities to reconfigure his position in the field of art criticism and his judgments on abstractionism. The creation of the ABCA as a national chapter consolidates this process, which granted critics symbolic authority to act within the emerging institutions of the Brazilian artistic field.

Keywords: art criticism, internationalization, professionalization, abstractionism, modern art.

RÉSUMÉ: L'article analyse l'internationalisation de la critique d'art brésilienne à travers la participation aux 1er et 2e Congrès de l'AICA (1948-49). L'accent sur l'action d'Antônio Bento permet d'observer une stratégie déployée par les critiques brésiliens, fondée sur l'utilisation de ce circuit transnational pour légitimer un nouveau modèle professionnel, spécialisé et objectif, par opposition à la critique « littéraire » antérieure. L'analyse des chroniques de Bento révèle comment il a mobilisé des débats et des autorités internationales pour reconfigurer sa position dans le champ de la critique d'art et ses jugements sur l'abstractionnisme. La création de l'ABCA en tant que section nationale consolide ce processus, qui a conféré aux critiques une autorité symbolique pour agir au sein des nouvelles institutions du champ artistique brésilien en formation.

Mots-clés: critique d'art, internationalisation, professionnalisation, abstractionnisme, art moderne.

RESUMEN: El artículo analiza la internacionalización de la crítica de arte brasileña a través de la participación en el 1º y 2º Congresos de la AICA (1948-49). El énfasis en la actuación de Antônio Bento permite observar una estrategia movilizada por los críticos brasileños, fundamentada en el uso de este circuito transnacional para legitimar un nuevo modelo profesional, especializado y objetivo, en oposición a la crítica "literaria" anterior. El análisis de las columnas de Bento revela cómo movilizó debates y autoridades internacionales para reconfigurar su posición en el campo de la crítica de arte y sus juicios sobre el abstraccionismo. La creación de la ABCA como sección nacional consolida este proceso, que confirió a los críticos una autoridad simbólica para actuar en las nuevas instituciones del campo artístico brasileño en formación.

Palabras-clave: crítica de arte, internacionalización, profesionalización, abstraccionismo, arte moderno.

1. Introdução

Quando mobilizado de modo mais geral, o termo "internacionalização" se refere ao processo de prolongamento de determinados elementos ou fenômenos constituídos em um âmbito local para além das fronteiras que demarcam seu espaço nacional. Esse movimento de internacionalização, presente em diferentes contextos, geralmente revela uma dinâmica de busca por diálogo e reconhecimento em circuitos globais. No campo da arte, os diferentes processos de internacionalização promoveram a disseminação de novas ideias e correntes estéticas, mas também consolidaram cânones, artistas e instituições sociais e puseram outros em dúvida. Tais processos, em todos os seus contextos, refletem um esforço de expansão e validação em espaços além das fronteiras nacionais.

O processo de internacionalização do campo da arte moderna é identificado por Maria Lucia Bueno como um fenômeno que transcorreu ao longo das décadas de 1940 e 1950 e que marcou mudanças significativas no panorama artístico global. A partir do fim da Segunda Guerra Mundial, se observou a ascensão de um grupo seletivo de artistas, em sua maioria radicados nos países da Europa Ocidental, especialmente França, e nos Estados Unidos -

principalmente em Nova York - que se tornaram figuras centrais em um mercado internacional de arte ainda restrito (Bueno,1999: 143). Essa impulsão da produção dos modernistas europeus e de vertentes contemporâneas como o expressionismo abstrato deve ser entendida como resultado da ação deliberada desses mercados simbólicos e de seus agentes, que se valeram de instituições fundamentais do mundo da arte, como os museus e a crítica de arte, para construir os valores - tanto estéticos como econômicos - em torno deste grupo de artistas.

Na França, observou-se o surgimento do Musée National d'Art Moderne (1947) sob direção do crítico Jean Cassou e a retomada da Bienal de Veneza^{1.)} (1948), instituições que serviram para reafirmação da arte moderna a partir da legitimação de artistas como Picasso, Braque, Matisse como herdeiros do impressionismo e da tradição modernista francesa. Já nos EUA, o MoMA, que antes cumpria um papel importante na circulação e legitimação da arte moderna europeia entre os colecionadores e o público de arte, passou a se voltar para a construção do prestígio do expressionismo abstrato como continuidade legítima das vanguardas europeias. O contexto desse processo de internacionalização envolveu o fortalecimento das instituições artísticas e um destacado papel dos críticos de arte enquanto mediadores intelectuais responsáveis pela legitimação dos artistas, de seus posicionamentos estéticos e de suas visões de mundo. O presente artigo busca investigar alguns desdobramentos de tal processo na crítica de arte no Brasil, observando, sobretudo, como a Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA) foi mobilizada como um elemento legitimador na imprensa especializada e serviu como modelo para a prática de uma crítica de arte profissional.

No Brasil, tal relação entre internacionalização e a crítica de arte assumiu contornos específicos. Embora o modernismo brasileiro tenha demonstrado desde seu início uma proximidade com os artistas e intelectuais franceses, a inserção da arte moderna brasileira em um circuito internacional se consolidou apenas a partir da criação do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP) (1948) e da Bienal de São Paulo (1951). As origens das duas iniciativas estão ligadas ao contexto de Guerra Fria cultural e ao interesse de intervenção estadunidense nos empreendimentos culturais latino-americanos, que, no caso, se deram principalmente pela colaboração entre o Inter-American Affairs Office de Nelson Rockefeller e Ciccillo Matarazzo (Alambert & Canhête, 2004: 28). Foi em paralelo a estas novas instituições artísticas que surgiu em 1949 a Associação Brasileira de Crítica de Arte (ABCA), um dos desdobramentos da participação de críticos brasileiros como Antônio Bento, Sérgio Milliet, Mário Pedrosa e Mário Barata nas reuniões que conduziram à criação da AICA.

Assim, optou-se por analisar as colunas do crítico de arte Antônio Bento no jornal Diário Carioca à época de sua participação nos dois primeiros congressos. É lá que se pode observar como Bento procurou se aproximar discursivamente dos renomados críticos da AICA e dos debates travados nas sessões dos congressos, o que serviria como uma estratégia de consagração de uma crítica profissional e também como uma atualização de sua posição frente aos debates sobre o abstracionismo. Tal análise também recorreu à

¹⁾ Como colocado por Annie Verger (1987), após a Segunda Guerra Mundial, a Bienal de Veneza adquiriu a autoridade para designar artistas de reputação internacional, colaborando com a legitimação de Paris e da arte moderna francesa na medida em que o Grande Prêmio, na maioria das vezes, era concedido a um francês ou a um artista que produziu a maior parte de sua obra na França.

documentação disponível sobre a AICA e às notícias publicadas na imprensa sobre a participação dos críticos brasileiros nos congressos e sobre a fundação da AICA e da ABCA. A ênfase nos artigos da imprensa se dá não apenas pela centralidade da imprensa na vida intelectual no Brasil daquele período, caracterizado por um mercado de bens simbólicos pouco desenvolvido, que não dispunha nem de público, corpo de produtores e instâncias de consagração amplas e diferenciadas o suficiente para se estabelecer de modo autônomo (Bourdieu, 2009). As colunas de artes visuais na imprensa também precisam ser consideradas enquanto espaço privilegiado de disputas simbólicas em torno da legitimidade do ato classificatório exercido pelos críticos (Vasconcelos, 2019). No contexto específico do Brasil da década de 1940, tais publicações demonstram como um grupo considerável de críticos mobilizou essa internacionalização da crítica de arte brasileira, decorrente da circulação internacional destes críticos por meio da AICA, como um elemento de distinção entre uma nova geração de críticos e uma crítica de arte “literária” que até então seria dominante. Tendo em vista a importância da crítica na atribuição de sentidos às obras de arte no contexto estudado, entender a lógica das posições e dos discursos críticos em disputa na época é fundamental para um empreendimento de uma sociologia da recepção (Bourdieu, 2023: 40-41) capaz de dar conta das transformações na crítica e das formas como estas atuaram como condição para as futuras transformações no campo das artes visuais no Brasil.

2. Uma digressão sobre Internacionalização e suas “importações”

Ao utilizarmos o termo internacionalização enquanto categoria científica, é necessário caracterizá-lo cuidadosamente, evitando assim mal-entendidos. Em primeiro lugar, é preciso diferenciar a internacionalização de uma simples circulação internacional de indivíduos, grupos e ideias. Ao tratar da internacionalização da arte moderna como um fenômeno constituído na segunda metade do século XX, isso não significa dizer que antes de tal período a arte se organizaria apenas segundo lógicas locais. Pelo contrário, o processo de circulação internacional de ideias e de modelos artísticos pode ser remontado até o Renascimento, como colocado por Fernand Braudel. Segundo o autor, o Renascimento deveria ser entendido como parte de um processo de difusão de bens culturais - e também de artistas, comerciantes e viajantes - a partir da Itália que teria permitido que a arte renascentista se mostrasse ao longo do século XVI como um “rosto autêntico, como um conjunto coerente, e [que] conhece êxitos globais” (Braudel, 2007: 81).

Assim como no Renascimento, a arte moderna também tem suas origens e sua consolidação vinculadas a um consistente trânsito de artistas, escritores, colecionadores, intelectuais e bens culturais desde o final do século XIX até o início do século XX. Ao tratar das geografias do modernismo clássico, Huyssen (2014: 19) ressaltou a existência de encontros, ainda que desiguais, entre artistas e culturas sobretudo dentro de uma lógica metrópole-colônia, em que a cultura metropolitana foi “traduzida, apropriada e criativamente imitada em países colonizados e pós-coloniais da Ásia, África e América Latina”. Tal lógica teria perdurado até meados do século XX e constituiu uma ideia de modernismo internacional centrado nas grandes metrópoles da Europa Continental e que praticamente ignora os modernismos fora de tal eixo. Mas o que é importante ressaltar sobre a permanência de tal lógica é que, ao longo da segunda metade do século XX, tais encontros e circulações deixam de ter um sentido individual e espontâneo e passam a ser institucionalizados.

O que parece surgir a partir de meados do século XX é um deslocamento gradual desta lógica centrada na circulação internacional de indivíduos isolados - artistas, críticos e *marchands* - constituídos como portadores de certos modelos nacionais de modernismo, para um modelo institucional que pressupõe a universalização das diferentes manifestações destes modernismos na forma de bens culturais ou artísticos. Nesse contexto, tanto as obras do modernismo clássico como os novos produtos da arte contemporânea começam a transitar por diferentes por espaços internacionais a partir dessa mediação institucionalizada, facilitando assim a emergência de um mercado internacional de obras de arte.

É nesse sentido que Bueno (1999: 111) afirma que a internacionalização da arte moderna consiste numa exportação, para além das fronteiras nacionais, de conteúdos artísticos e culturais produzidos em nações politicamente e economicamente poderosas, tornando certas tendências artísticas em modelos normativos que operam em âmbito internacional. O uso de um termo tipicamente econômico pode soar profano aos ouvidos daqueles que ainda tomam a arte como um fenômeno extramundano e singular. Como colocado por Bourdieu (2002: v) ao tratar das importações e exportações intelectuais, tal ruptura é necessária para desconstruir a visão de que a vida intelectual é espontaneamente internacional. Pelo contrário, as circulações internacionais seriam marcadas por “nacionalismos e imperialismos” onde “preconceitos e mal-entendidos circulam livremente”.

Essa observação é corroborada pela análise recente de Gisèle Sapiro (2021) sobre o campo literário transnacional, que demonstra como tal circulação internacional muitas vezes reforçou as diferenças preexistentes entre os agentes em diálogo e as identidades nacionais em jogo em tais trocas. Organizações internacionais como a UNESCO, instituição fundamental para a criação e manutenção da AICA, ao promoverem o intercâmbio cultural, operam a partir de uma lógica interestatal que reforça a ideia de culturas nacionais como unidades de troca, consolidando um espaço de competição cultural entre estados-nação. Dessa forma, a exportação de modelos artísticos hegemônicos não ocorre de forma orgânica ou desinteressada, mas é mediada por políticas de estado e por organismos internacionais que, através de um discurso pacificador e desenvolvimentista, perpetuam hierarquias preexistentes.

Portanto, o fenômeno da internacionalização da arte moderna a partir de meados do século XX deve ser entendido como uma ampliação dos espaços de circulação de valores, ideias, artistas e obras mediada por organizações e mercados que, longe de operar por uma lógica neutra ou desinteressada, reconfigurou as assimetrias de poder preexistentes. No caso da crítica de arte, a criação da AICA sob os auspícios da UNESCO institucionalizou um espaço de diálogo que, paradoxalmente, estabeleceu novas formas de hierarquização. É importante perceber como tal jogo desigual de poderes e influências afetou as práticas críticas, moldando cânones e legitimando certas narrativas e práticas. Contudo, ainda seguindo a perspectiva bourdieusiana que permeia este debate sobre a circulação internacional de ideias, é preciso rejeitar possíveis temores de uma homogeneização dos critérios e valores em circulação, pois os sentidos de uma obra ou ideia não são determinados apenas pela sua origem e pelos poderes que permitem a sua disseminação para além das fronteiras nacionais. Vale lembrar que tais “importações” envolvem, em geral, “complexas operações sociais de seleção, marcação e leitura” estabelecidas a partir das categorias de percepção locais e que, ainda que possa criar “oposições fictícias e falsas semelhanças” (Bourdieu, 2002: x), também permitiram que os críticos mobilizassem tais termos em circulação a partir de seus próprios interesses e estratégias.

3. A arte moderna e a crítica de arte no Brasil nos anos 1940

Após as breves experiências modernistas da década de 1920, que se concentraram principalmente nos círculos intelectuais paulistas, a consolidação da arte moderna no Brasil ocorreu somente a partir da década de 1930, através da incorporação do modernismo paulista no projeto de construção nacional implementado pelo Governo Vargas (Schwartzman et al., 1984). O Ministério da Educação e Saúde, sob a liderança de Gustavo Capanema, tornou-se o epicentro desta política cultural estatizada, instrumentalizando a produção artística para forjar uma identidade nacional moderna. Nas artes plásticas, Cândido Portinari emergiu como figura emblemática desse processo. Ao longo da década de 1930 e 1940, Portinari se tornaria não apenas o artista oficial do Estado Novo, responsável por extenso programa de murais para edifícios públicos, mas também o primeiro artista brasileiro a alcançar uma relativa projeção internacional através das exposições e trabalhos executados nos EUA no início da década de 1940. Tal inserção no circuito internacional, viabilizada pelo contexto das políticas de boa vizinhança então vigentes entre Brasil e Estados Unidos (Tota, 2000), teve um importante papel na sua consolidação enquanto artista oficial e como intérprete da realidade brasileira (Fabris, 1990), realidade esta que foi muitas vezes tomada mais amplamente como exemplares de uma identidade latino-americana²).

Mas o caso de Portinari é importante sobretudo para chamar à atenção como uma exceção dentro do panorama geral da arte moderna daquele período. A condição geral dos pintores no período entre 1930 e 1945 foi marcada por significativas dificuldades econômicas e pela quase inexistência de um mercado de arte consolidado. O Estado surgia como o principal agente financiador, por meio de encomendas oficiais, sendo Cândido Portinari um raro exemplo de artista que conseguiu sobreviver profissionalmente. Neste período, o campo das artes plásticas no Brasil passou por mudanças importantes. A crise de 1929 e a Segunda Guerra Mundial enfraqueceram os vínculos com os centros culturais europeus, obrigando a uma reestruturação do ambiente artístico a partir de uma espécie de “substituição de importações” que incentivou discretamente o comércio de antiguidades, a atuação de *marchands* estrangeiros no Brasil e a expansão da imprensa cultural e da crítica de arte (Durand, 1989: 89). Contudo, o mercado de artes plásticas permaneceu precário durante boa parte da década de 1940 - sem investimento ou interesse significativo das elites, um público consumidor bastante restrito e pouquíssimas instâncias de consagração fora do âmbito acadêmico - inviabilizando a formação de um campo artístico autônomo (Bueno, 1990).

²) O discurso de inauguração dos painéis proferido por Robert Smith (1942) e a própria localização dos murais na seção da Biblioteca do Congresso “confusamente chamada” (Tota, 2000: 107) de Hispanic Division reforçam tal extrapolação.

A mesma incipiência também caracterizava a crítica de arte do período. Foi apenas nesse período que começaram a surgir os primeiros espaços destinados ao comentário sobre as artes plásticas, geralmente localizado em seções generalistas destinadas às letras e à cultura presentes nos jornais e nos suplementos literários da grande imprensa. Foi principalmente através da grande imprensa que a crítica de arte começou a se estruturar nesse período, inicialmente exercida por literatos e artistas como Di Cavalcanti, Oswald de Andrade e Manuel Bandeira, e depois por uma nova geração de jornalistas e intelectuais como Sérgio Milliet, Paulo Mendes de Almeida e Mário Pedrosa. A crítica de arte em publicações especializadas era ainda mais escassa. Ao longo da década de 1930, foram identificadas quatro revistas culturais que traziam artigos de crítica de arte: A Forma (1930–1932), A Base (1933), Bellas Artes (1935–1940) e a Revista de Arquitetura (1934–1944). Nenhuma delas era exclusivamente voltada para as artes plásticas, trazendo também artigos sobre arquitetura, literatura, música, balé, fotografia e outras formas artísticas. Já as revistas A Ilustração Brasileira (1901–1958), Bazar (1931–1932), Vanitas (1933) e o Suplemento de Rotogravuras do Estado de São Paulo (1928–1944), embora voltadas diretamente para assuntos gerais, também destinavam espaços às artes plásticas. Na década de 1940, consolidou-se no Rio de Janeiro e em São Paulo uma nova geração de revistas culturais que também atuavam como divulgadoras da crítica de artes plásticas modernas. Os veículos mais importantes dessa nova geração foram Dom Casmurro (1937–1946) e a Revista Acadêmica (1933–1948). Também foram atuantes no meio cultural carioca as revistas Leitura (1942–1965) e Diretrizes (1938–1944), e, no paulista, Clima (1941–1944) e Planalto (1941) (Bueno,1990: 45).

Mas foram os jornais da grande imprensa os principais responsáveis pela publicação de críticas de arte nos anos 1930 e 1940. Durante esse período de formação de um campo da crítica de arte, a maioria dos críticos reconhecidos até então atuavam nos grandes diários do Rio de Janeiro e São Paulo. Até 1945, os casos que mais se aproximavam de uma crítica especializada estavam em São Paulo. Um dos pioneiros das colunas serializadas sobre artes plásticas na imprensa foi Luiz Martins, que a partir de dezembro de 1944 passou a publicar a coluna "Crônica de arte" no Diário de São Paulo. Sobre sua participação na crítica de arte de São Paulo e seu panorama geral à época, disse Martins:

Como crítico, se não fui o mais competente, fui certamente o mais assíduo, entre os que militavam no setor. Mário de Andrade escrevia artigos ocasionais para O Estado de São Paulo; Sérgio Milliet, mais ligado ao meio, tratava do assunto com maior frequência, no mesmo jornal, mas não tinha coluna fixa. O mesmo se poderia dizer de Paulo Mendes de Almeida e, se não me engano, de Geraldo Ferraz, na época um tanto afastados da atividade crítica. Lourival Gomes Machado, que depois se notabilizou no gênero, tinha aparecido com a revista Clima, mas era ainda pouco conhecido. Além de mim, se bem me recordo, apenas Quirino da Silva, no Diário da Noite e Osório César, na Folha, dispunham de colunas regulares dedicadas às artes plásticas. Ciro Mendes escreveu de vez em quando e Maria Eugênia Franco ocupava-se mais, no momento, da crítica literária. Salvo erro ou omissão. (Martins,1983: 98).

As condições da crítica de arte no Rio de Janeiro assemelhavam-se às descritas por Martins. Até meados da década de 1940, os textos críticos eram publicados em seções generalistas dedicadas às letras e à cultura, sem periodicidade definida ou linha editorial clara. Muitas dessas críticas não se dedicavam a analisar obras ou artistas específicos, funcionando antes como divulgação de exposições, palestras e eventos do meio artístico, além de abordarem aspectos mundanos, como a relação entre artistas e a alta sociedade.

As primeiras colunas assinadas na imprensa carioca surgiram com Sergio Milliet (1938), Maria Barreto (1942), Quirino Campofiorito (1944) e Celso Kelly (1945), mas nenhuma delas era regular e ocasionalmente tratavam de outros temas culturais. A coluna de Antônio Bento (1945) apresentou maior assiduidade, embora ainda incluísse esporadicamente temas como música. Foi com Mário Pedrosa (1946) que se consolidou uma coluna assídua e exclusivamente dedicada às artes visuais e plásticas, que geralmente é apontada como marco inicial da crítica especializada no Brasil^{3.)}.

Os críticos de arte atuantes na imprensa ao longo da década de 1930 e 1940 mostram-se como um grupo pequeno e com uma composição social relativamente semelhante, sendo formada principalmente pela camada de intelectuais polígrafos da Velha República (Miceli, 2001) e de artistas-jornalistas. Ainda era marcante na maioria das críticas um caráter literário que circundava todo o jornalismo na época (Mauad, 2024), o que ajudou a delinear uma crítica de arte mais preocupada com interpretações subjetivas sobre a arte moderna seus entornos, sem que as questões propriamente estéticas fossem abordadas de modo significativo. Com exceção de Mário Pedrosa, que por meios incomuns pode ter uma formação em estética ainda na década de 1920^{4.)}, a maioria dos críticos não discutiam esteticamente as obras e artistas presentes nas exposições e salões que eram notícias através das colunas. Mesmo os pintores que atuavam na imprensa à época, como Quirino Campofiorito e Tomás Santa Rosa, raramente se aventuram por análises estéticas das obras, muitas vezes se restringindo aos aspectos mais técnicos das obras e artistas tratados.

As colunas de crítica de arte moderna se tornam um importante espaço de legitimação artística a partir de meados da década de 1940, quando estas vão paulatinamente tomando a forma de espaços especializados de disputas simbólicas em torno das novas vertentes do modernismo e das novas gerações de artistas que chegavam ao mundo da arte a partir daquele período. Já ao fim da década, a maioria dos jornais de grande circulação possuíam colunas destinadas exclusivamente para as artes visuais assinadas por críticos fixos, cujos posicionamentos, preferências eram apresentados explicitamente. Foram nas colunas já sob tal configuração que se apresentaram e se desenrolaram as principais polêmicas e disputas em torno da arte moderna no Brasil nas décadas seguintes.

³⁾ Mário Pedrosa foi descrito por Otilia Arantes como "o primeiro crítico de arte a saber lidar com a teoria" e, fundamentalmente, "o primeiro a exercer a crítica de arte no Brasil nos termos mesmos do projeto moderno em toda sua abrangência" (Arantes, 2021: 29-30).

⁴⁾ Em 1928, Pedrosa esteve na Europa para um período de formação promovido pelo PCB. Enquanto esteve na Alemanha, Pedrosa teria tido seu primeiro contato com os estudos da estética e com a teoria da gestalt.

Colunista	Jornal	Local	Tiragem ⁵	Período de atuação	Nome da coluna
Osório César	Folha de São Paulo ⁶	SP	110 mil	1946-1960	Artes Plásticas
Maria Barreto	O Globo	RJ	105 mil	1942-1959	Artes Plásticas
Quirino Campofiorito	Diário da Noite	RJ	90 mil	1944-1948	Artes Plásticas
Sérgio Milliet	Estado de São Paulo	SP	70 mil	1938-1966	Artes e Artistas
Celso Kelly	A Noite	RJ	65 mil	1945-1957	Letras e Artes
Mário Pedrosa	Correio da Manhã	RJ	56 mil	1946-1951	Artes Plásticas
Jayme Maurício	Correio da Manhã	RJ	56 mil	1952-1974	Itinerário das Artes Plásticas
Ruben Navarra	Diário de Notícias	RJ	54 mil	1945-1948	Movimento Artístico
Flávio de Aquino	Diário de Notícias	RJ	54 mil	1948-1952	Movimento artístico
Mario Barata	Diário de Notícias	RJ	54 mil	1952-1961	Artes Plásticas / Vida das artes / Artes e museus
Quirino Campofiorito	O Jornal	RJ	51 mil	1948-1973	Artes Plásticas
Quirino da Silva	Diário da Noite	SP	50 mil	1938-1969	Notas de Arte
Antônio Bento	Diário Carioca	RJ	35 mil	1945-1965	Artes
Mário Pedrosa	Tribuna de Imprensa	RJ	30 mil	1951-1956	Artes Plásticas

Tabela 1: Colunistas de crítica de arte na grande imprensa do Rio de Janeiro e São Paulo (anos 1940)

Fonte: o autor.

4. A AICA e a internacionalização dos críticos brasileiros

O mercado de obras de arte no Brasil começou a se expandir após a Segunda Guerra Mundial, superando uma fase anterior marcada pela ausência de capital excedente, de empresários especializados e de um número significativo de compradores (Bueno, 1990). Seus contornos tornaram-se mais nítidos ao longo da década de 1950, acompanhando o desenvolvimento industrial do país. Esse aquecimento foi impulsionado pelo surgimento de novas instituições que logo se tornariam fundamentais, como o Museu de Arte de São Paulo (MASP, 1947), os Museus de Arte Moderna de São Paulo e do Rio de Janeiro (MAM-SP, 1948; MAM-RJ, 1949) e, posteriormente, a criação da Bienal de São Paulo (Bueno, 2012). Mas é importante salientar que, além do desenvolvimento industrial, essa expansão institucional também foi acelerada por um projeto político-cultural internacional no contexto da Guerra Fria. Agentes como Nelson Rockefeller e o Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA) viram na arte moderna, especialmente na abstração, um instrumento para difundir valores liberais e anticomunistas no Brasil. A atuação do crítico belga Léon Degand, contratado por Francisco Matarazzo para fundar o MAM-SP em 1948, tentou trazer ao país um acervo de

⁵) Segundo Seguin des Hons (1986), a partir de dados de 1949.

⁶) Inclui as três edições do jornal Folha da Manhã, Folha da Tarde e Folha da Noite.

abstração geométrica, simbolizando não apenas uma modernidade estética, mas também um alinhamento ideológico com o Ocidente (Guilbaut, 2011). Os esforços de Rockefeller para a internacionalização do *MoMA* também podem ser notados na formação do MAM-RJ, que chegou a ser planejado como uma filial do museu nova-iorquino no Brasil (Sant'anna, 2011).

Nesse cenário em formação, a crítica de arte emergiu como parte das novas dinâmicas de consagração, e os críticos se consolidaram como mediadores especializados (Bueno, 1999: 143-144), capazes de traduzir as linguagens da vanguarda e conectar a produção local ao circuito internacional do pós-guerra. Seguindo os parâmetros definidos pela UNESCO, a

Ano	Instâncias de consagração
1947	Museu de Arte de São Paulo (MASP) - Iniciativa de Assis Chateaubriand (Diários Associados, Rádio & TV Tupi)
1948	Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP) - Iniciativa de Francisco Matarazzo Sobrinho (Industrial)
1949	Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ) - Iniciativa de Niomar Muniz Sodré Bittencourt (Jornal Correio da Manhã)
1951	I Bienal de São Paulo - Iniciativa de Francisco Matarazzo Sobrinho (Industrial) 1º Salão Paulista de Arte Moderna
1952	I Salão Nacional de Arte Moderna (Rio de Janeiro) - Comissão Nacional de Belas Artes/ Ministério de Educação e Cultura (MEC)

Tabela 2: Relação de Instâncias de Consagração Modernas Criadas entre 1946 e 1952

Fonte: Bueno (2012).

Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA), manteve sua lógica organizacional "ancorada no pertencimento nacional", o que apoiou em âmbito local "a criação de associações profissionais que favoreceram a difusão do modelo de organização profissional e a harmonização de regulamentações" (Sapiro, 2025: 180). A própria fundação da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA) em 1949 foi um fruto direto desse modelo, materializando a profissionalização do campo no país. Dessa forma, a ABCA surgiu não apenas para consolidar uma esfera crítica profissional nacional, mas como um projeto que, por seu entrelaçamento constitutivo com a AICA, a habilitou a funcionar como uma plataforma de inserção do sistema artístico brasileiro nas lógicas e redes do circuito internacional.

Partindo dos questionamentos sobre como essa internacionalização afetou os críticos de arte no Brasil, é preciso retomar os eventos em torno da participação brasileira nos dois primeiros congressos realizados pela UNESCO em Paris com o intuito de organizar a criação da AICA, formalizada em 1949. O fim da Segunda Guerra Mundial significou uma reabertura das fronteiras da Europa e um incremento nos fluxos de pessoas, objetos e capitais. Nesse contexto de reorganização internacional, foi criada a UNESCO em 1945, guiada por uma "ambição planetária e multicultural" (Lassalle, 2002: 97) que visava a "paz fundamentada na solidariedade intelectual e moral da humanidade". (Valderrama, 1995: 25).

A principal preocupação era organizar uma cooperação internacional através da disseminação do conhecimento e da discussão de ideias como meio de aproximação das nações para evitar que as barbáries da Segunda Guerra Mundial voltassem a se repetir. Nesse contexto, os espaços vinculados à UNESCO, como a AICA, podem ser vistos como

um dos fóruns de diálogo existentes. Embora a dimensão política da criação da UNESCO não seja o foco aqui, é possível observar que os debates no interior da AICA eram profundamente marcados pelos conflitos ideológicos da Guerra Fria cultural.

A idealização da AICA é atribuída a Mojmír Vaněk, chefe da seção de Belas Artes da Comissão Preparatória da UNESCO. Vaněk teria concebido a AICA com o duplo objetivo de formar um grupo capaz de defender os interesses profissionais de críticos e artistas e também atuar como uma organização de especialistas em colaboração com a UNESCO. Devido a restrições financeiras, Vaněk passou o projeto para Raymond Cogniat, na França, que, com o apoio de figuras como Jean Cassou e Georges Wildenstein, organizou o Primeiro Congresso Internacional de Críticos de Arte em Paris, em junho de 1948 (Kramer-Mollordy, 2015)

Realizada em uma Paris ainda marcada pela Segunda Guerra Mundial, o Primeiro Congresso Internacional de Críticos de Arte reuniu especialistas de mais de 30 países não apenas para servir como fórum de debates estéticos, mas também para executar os planejamentos da UNESCO acerca de uma ampliação dos intercâmbios culturais em um mundo dividido. O relatório oficial em inglês do evento registra que a própria UNESCO via este encontro como parte de sua missão essencial de "encorajar a criação de organizações profissionais internacionais" (AICA, 1948a: 2). que promoveriam tal diálogo entre os grandes centros culturais europeus e as culturas não-ocidentais. Segundo Sapiro (2021), a UNESCO também teve um papel semelhante na transformação dos cânones literários através do apoio na tradução e circulação de obras, ampliando assim as fronteiras do mercado mundial de traduções para uma parte do mundo. Mas apesar das aparentes boas intenções em tal ampliação no circuito internacional de intelectuais e bens culturais, também é possível perceber muitas vezes uma tonalidade evolucionista em muitas das posições e critérios defendidos pela UNESCO, como se tal diálogo internacional possibilitasse às nações não-europeias meios de fazer suas culturas finalmente progredirem rumo à civilização.

As atas deste primeiro congresso revelam uma assembleia formada por diversos críticos de arte – historiadores, teóricos, diretores de museus – que abordaram tanto questões logísticas quanto debates estéticos fundamentais, como a querela realismo vs. abstração. O clima, segundo as atas, foi marcadamente conciliatório e diplomático, evitando controvérsias como as tensões nascentes entre Paris e Nova York ou discussões sobre realismo socialista. Nesse sentido, o grupo formado pelos congressistas em muito se assemelhava com um clube de amigos (Bellido, 2002) pelo seu pertencimento às elites intelectuais locais e por certo compartilhamento de um mesmo cânone artístico ocidental. Será necessário investigar como os representantes das diferentes nacionalidades ali presentes foram selecionados e convidados, mas é possível especular que muitos dos que se reuniram em Paris já se conheciam previamente e já participavam de circuitos mais restritos de circulação e diálogo. A própria cidade de Paris parece ser um dado relevante a ser considerado, pois até ali a cidade era a incontestada capital internacional das artes visuais⁷⁾

⁷⁾ Mesmo sendo reconhecida a proeminência de Paris como capital artística internacional durante toda a década de 1950 (Dossin, 2015), ocorria em paralelo uma maior presença dos Estados Unidos no cenário global da arte. Desde o final da década de 1940, já se desenvolviam as condições para que os EUA reivindicassem um papel central. Com o forte apoio de seu governo no contexto da Guerra Fria e a ação estratégica de instituições, críticos, colecionadores e marchands, os norte-americanos não apenas disputavam a supremacia com a França, mas começavam a reconfigurar as próprias regras do jogo, transferindo o eixo de legitimação e mercado para Nova York (Guilbaut, 1983).

que muitos dos críticos já haviam visitado em ocasiões anteriores. No caso brasileiro fica evidente a importância de Paris principalmente para Sérgio Milliet e Antônio Bento, que já frequentavam a cidade desde a juventude. Vale notar que, no encerramento da primeira sessão do evento, Paul Fierens, primeiro presidente da AICA, fez uma moção em nome de todos os críticos presentes que, além de defender a liberdade de expressão e os direitos e deveres da categoria perante a sociedade, também proclamava pela “fidelidade à beleza e à verdade, sua admiração pela França e sua gratidão à Cidade de Paris pela recepção que lhes foi oferecida”. (AICA, 1948a: 5)

Ao analisar as atas dos oito dias do evento e os temas do congresso representados na imprensa, percebe-se que nenhum tema teve tanta atenção quanto a questão da arte abstrata *versus* arte figurativa. A quarta sessão do evento foi dedicada ao tema. Iniciando os debates, Venturi (Itália) trouxe um argumento conceitual que colocava toda a arte como sendo, em essência, abstrata, na medida em que seus elementos fundamentais são linhas, formas e cores. Ele defendeu que “todas as obras de arte eram abstrações da natureza” e que tanto “obras realistas como abstratas possuíam valor artístico: era simplesmente uma questão de grau” (AICA, 1948b: 2). Em contrapartida, André Lhote (França) manifestou ceticismo em relação aos discursos teóricos. Preferindo o termo não-representativo, ele alertou contra três falácias: a crença na abstração como único caminho evolutivo da arte, a equiparação dos direitos da pintura aos da música e a ideia de superação da figuração.

Os demais participantes^{8.)} apresentaram perspectivas contrastantes. De um lado, houve quem visse na abstração uma consequência natural da interiorização artística. Defendeu-se também que a pintura abstrata, por sua intuitividade que a faz se assemelhar à música. Por outro lado, levantaram-se questões práticas sobre a dificuldade do público em apreciar obras não figurativas sem mediação. Não faltaram, contudo, vozes críticas que encaravam a abstração como um sintoma de uma crise civilizacional e que defendiam o realismo como forma de domínio humano sobre a natureza. Outros expressaram receio com o intelectualismo da arte abstrata afastasse o público. Em resposta, argumentou-se que a abstração não é uma rejeição da figuração, mas uma busca pela liberdade e uma reação ao materialismo espiritual.

A realidade prática da profissão também foi amplamente abordada no congresso. Raymond Cogniat (França) defendeu que a reprodução de obras em artigos jornalísticos fosse gratuita, argumentando que a divulgação era mais benéfica para o artista do que taxas simbólicas, que poderiam, inclusive, inviabilizar revistas culturais de pequeno porte, especialmente na América Latina. A instabilidade financeira dos críticos foi exposta por Léon Degand (França), que descreveu os críticos como mal remunerados e frequentemente demitidos em cortes de custos, celebrando-se, porém, casos de integridade, como a renúncia a uma coluna para não ceder a pressões editoriais. Como solução para algumas dessas dificuldades, informou-se que já se estudava a criação de um “Cartão do Crítico” internacional para facilitar o acesso a museus e viagens, benefício que se estenderia também a estudantes de arte.

^{8.)} Segundo as atas, os críticos que participaram das discussões são Lionello Venturi (Itália), André Lhote (França), Charles Estienne (França), Pierre Courthion (Suíça), Léon Degand (França), Daniel Duvillé (França), Václav Nebeský (Tchecoslováquia), Waldemar George (França), Victor Servranckx (Bélgica), Marcel Zahar (França), Jos de Meester (Bélgica) e Nahri Bey (Egito)

O Congresso de 1948 foi fundamental por consolidar o compromisso das delegações presentes de realizar um novo encontro no ano seguinte. Nessa futura reunião, seriam aprovados os estatutos gerais da AICA e organizadas as suas seções nacionais, que começavam a se estruturar em torno da associação internacional. Nos documentos disponíveis, Antônio Bento consta como tendo apresentado a comunicação intitulada “La peinture abstraite doit s'éloigner du domaine spécifique des arts décoratifs”^{9.)}. Contudo, o nome de Mário Barata também consta na ata da sexta sessão. Em artigo publicado no Estado de São Paulo em 30 de julho de 1948, Vera Pacheco Jordão^{10.)} também reforça a presença de Mário Barata, que à época residia em Paris e só assumiria sua coluna de crítica de arte na imprensa em 1952.

5. Antônio Bento e a divulgação da AICA na imprensa

A coluna de Bento no Diário Carioca fez uma ampla cobertura do evento. A sua participação nas reuniões foi divulgada no próprio jornal e também em outras colunas de artes visuais. Durante o período que se estende desde o final de junho, período de sua ida à Paris, até o fim de outubro, foram publicados na coluna cerca de 25 artigos que citam o congresso diretamente ou algum outro evento relacionado à viagem de Bento à Europa. Dentre os temas abordados, estão suas visitas aos museus de Paris e Roma, suas conversas com André Lhote e Raymond Cogniat, a conferência de Germain Bazin, A Escola de Paris e, principalmente, os debates acerca do abstracionismo.

Através dos seus textos, percebe-se que Bento buscou divulgar os problemas em voga na crítica internacional buscando afirmar sua participação não apenas como um mero espectador, mas também como um interlocutor dos críticos. A controvérsia entre realistas e abstratos, ainda recente na arte brasileira, se dividia, segundo Bento, entre “partidários inconciliáveis” de cada tendência, travando assim um “curioso duelo” sem vencedor evidente (Bento, 1948, 13 de julho: s/p). Mesmo não apresentando diretamente a sua contrariedade em relação ao abstracionismo^{11.)} nestes artigos de 1948, Bento enfatizou em muitos de seus textos imediatamente posteriores à sua participação no 1º Congresso as ressalvas dos críticos franceses sobre as expressões mais recentes e radicais da arte abstrata, apresentando, por meio delas, o seu próprio entendimento sobre a necessidade de que essa arte se afastasse de suas tendências decorativas e se voltasse para a pura criação.

⁹⁾ Bento, A. (1948, 21–28 de Junho). La peinture abstraite doit s'éloigner du domaine spécifique des arts décoratifs [Conference paper]. *Fonds AICA International, 1er Congrès AICA, Archives de la critique d'art, Paris, France*. FR ACA AICAI THE CON001 05/23.

¹⁰⁾ Em artigo publicado no jornal Correio da Manhã, Vera Pacheco Jordão relata que presenciou o evento junto a Dom Gerardo Martins e Gilda Alvim. Além de Antônio Bento, Jordão cita a participação de Mário Barata, que teria apresentado comunicação ativa em comparação aos demais brasileiros, que teriam acompanhado os trabalhos em “oportuno silêncio” enquanto os congressistas se envolveram em acalorados debates estéticos sobre as relações entre arte realista e não-figurativa (Jordão, 1948)

¹¹⁾ Antônio Bento demonstrou desde 1945 uma série de reticências em relação ao abstracionismo em seus artigos publicados no *Diário Carioca*. Em “Arte Abstrata” (11 de setembro de 1945), reconheceu a abstração como linguagem plástica do seu tempo, mas considerou os novos expoentes franceses “muito fracos”, sem contribuições relevantes e repetidores de teorias já estabelecidas. Em “Arte Abstrata”(II) (25 de setembro de 1945), aprofundou essa visão ao descrever o movimento como “anárquico” e como “uma espécie de dissolução da plástica”, apontando a falta de domínio técnico dos jovens artistas e seu desânimo por não conseguirem inovar além do já realizado. No terceiro artigo, “Contra o abstracionismo” (3 de maio de 1947), reforçou a necessidade de um retorno “ao real, à forma”, defendendo que os artistas abandonassem a “geometria, a metafísica e as elucubrações” abstracionistas. Bento via o movimento como excessivamente intelectualizado e alienado da experiência humana, advogando, em contrapartida, por uma arte figurativa e humanizada que restabelecesse a conexão com o público e com a tradição artística.

Essa estratégia de legitimação por meio de críticos franceses ficou evidente no artigo "Conversa com André Lhote" (Diário Carioca, 1940-1949)^{12.}). Na apresentação do diálogo, Bento procurou mostrar que o renomado crítico francês compartilhava de sua tese acerca do caráter meramente decorativo da arte abstrata. Mas mesmo que tal recurso a críticos internacionais tenha sido inicialmente mobilizado como uma estratégia para desaprovar a arte abstrata no Brasil, esse mesmo diálogo acabou por promover uma abordagem mais complexa e menos polarizada do debate posteriormente. Conforme demonstra Marina Silva (2022), Bento não apenas admitiu posteriormente a coexistência de ambas as tendências, aproximando-se da posição defendida à época por Lionello Venturi, como também reconheceu a influência dos congressos da AICA em tal mudança.

Outro debate presente nas colunas de Antônio Bento em 1948, que encontrava forte ressonância nos trabalhos do 1º Congresso da AICA, dizia respeito à própria função e aos desafios da crítica de arte. Valendo-se de sua proximidade com os congressistas, Bento reportou em sua crônica conversas com Paul Fierens e com o professor Germain Bazin para sublinhar a dificuldade de se exercer uma crítica de arte objetiva na confusão dos tempos modernos caracterizada pela proliferação de teorias especializadas e antagônicas, bem como pelo surgimento de correntes abstratas guiadas por ideias extravagantes. Nesse cenário onde a função criadora do artista entrava em percebida tensão, a crítica de arte via-se tornava-se excessivamente subjetiva, perdendo sua função específica. Reconhecendo que o julgamento daquele tempo era mais difícil do que no passado, Bento salientava, através de Fierens, que a pintura contemporânea vivia de experiências, "deixando por assim dizer de ser uma arte, para tornar-se quase uma ciência" (Bento, 1948, 12 de agosto: s/p). Diante deste panorama, Bento defendia que a solução estaria na reafirmação de um modelo de crítica capaz de discernir o valor artístico transcendente: seguir o exemplo de Baudelaire, que, dotado de uma sensibilidade singular, não se enganou ao apontar os grandes pintores de seu tempo.

Em 1949, a preparação do 2º Congresso da AICA gerou maior repercussão em comparação com o evento inaugural de 1948. Antônio Bento manteve-se como um divulgador do evento por meio de sua coluna, porém, a cobertura tornou-se mais ampla e diversificada, com outros críticos de arte também dedicando espaço à divulgação do congresso Além de Bento e Mário Barata, a comitiva brasileira foi integrada por Sérgio Milliet e Mário Pedrosa^{13.}). Em paralelo ao engajamento na AICA, os críticos brasileiros articularam-se entre 1948 e 1949 na fundação da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA), sua representação nacional no organismo internacional. O Segundo Congresso consolidou essa inserção, assegurando ao Brasil uma participação relevante no comitê permanente da AICA desde sua criação, com a eleição de todos os delegados do país presentes ao evento.

^{12.} Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/DocReader/093092_03/33924

^{13.} A composição da delegação brasileira ao 2º Congresso da AICA foi marcada por informações contraditórias na imprensa. Anúncios iniciais incluíam Maria Barreto, Mário Pedrosa, Antônio Bento, Santa Rosa e Quirino Campofiorito, mas logo surgiram versões revisadas omitindo Campofiorito. Posteriormente, referências a "Mário Barreto" sugeriram confusão com Mário Barata, enquanto Sérgio Milliet e Navarra foram citados como já presentes em Paris. A formação finalmente consolidada e próxima dos registros oficiais da AICA confirmou os delegados Pedrosa, Bento, Milliet e Santa Rosa, mas as notícias posteriores ao evento relataram a presença de Pedrosa, Bento, Milliet e Barata.

Realizado na sede da UNESCO em Paris, o 2o Congresso Internacional de Críticos de Arte de 1949 teve como objetivo central a fundação formal e a estruturação da Associação Internacional de Críticos de Arte. Os debates estatutários foram marcados por tensões entre o princípio da representação nacional e a defesa do mérito individual. Prevaleceu a visão de que a AICA deveria ser uma federação de indivíduos e não de nações, assegurando a independência do crítico. Foi estabelecido um modelo de organização com dois representantes por seção nacional e trinta membros eleitos pela Assembleia Geral, garantindo um equilíbrio entre países grandes e pequenos.

Em paralelo à estruturação da associação, o congresso também debateu o papel do crítico de arte. A figura do crítico foi definida como um mediador essencial entre artistas e público, conforme destacado pelo Diretor-Geral da UNESCO, Jaime Torres Bodet, que enfatizou sua função de descortinar a essência da obra e fomentar o diálogo cultural. Lionello Venturi (Itália) defendeu que cada obra de arte exige um método crítico singular, argumentando que não apenas as leis da arte devem ser postas de lado, mas também as leis excessivamente rígidas da crítica devem ser abandonadas, já que cada obra formula uma nova lei que lhe é peculiar. Para ilustrar seu argumento, Venturi contrastou a obra de Rouault - que exigia compreensão através de Goya e Daumier - com a de Braque, que requeria referências a Poussin, Ingres e à escultura negra. Ainda sobre o tema, Léon Degand (Bélgica) argumentou que a alegada incompreensibilidade da arte moderna era, na verdade, sintoma de uma carência educacional generalizada em artes visuais. Charles Estienne (França) caracterizou a posição do crítico como paradoxal: um híbrido que, ao servir como mediador entre artistas e público, acaba por reforçar a separação que pretende superar. Ele alertou que este papel mediador do crítico, embora necessário, poderia perpetuar a decadência cultural contemporânea evidente no intelectualismo estéril da arte pela arte, defendendo, em vez disso, um equilíbrio harmonioso entre instinto e intelecto. Marcel Zahar (Líbano) definiu o crítico como um conselheiro especializado responsável por distinguir o valor artístico, revelar talentos e manter um registro para a posteridade, enquanto Roger Marx alertou contra os novos perigos do conformismo, da especulação comercial e do silenciamento da voz crítica por sistemas de publicidade organizada (AICA, 1949).

Ao longo de 1949, a discussão sobre a função da crítica e os ecos das discussões do 1o congresso internacional de críticos permaneceram presentes nas colunas de crítica de arte da imprensa brasileira e se intensificaram com o anúncio da segunda edição do evento. A participação da comitiva brasileira foi ainda mais divulgada que a edição anterior, ressaltando os preparativos para o evento, a formação da ABCA como seção nacional da Associação Internacional de Críticos de Arte, a participação do grupo nos debates para a redação dos estatutos de criação da AICA e também a eleição dos críticos brasileiros para o comitê permanente da instituição.

Em 17 de junho de 1949, na coluna de Antônio Bento no Diário Carioca, foi publicada uma nota sobre a formação da ABCA como parte da programação para a criação da AICA. No texto, destacam-se o nome dos críticos envolvidos na organização da seção brasileira e o caráter “rigorosamente profissional” da ABCA:

Funda-se no próximo mês, em Paris, a Associação Internacional de Críticos de Arte. Essa Associação está apoiada pelos grandes críticos e grandes instituições de arte do mundo e é patrocinada pela UNESCO. De 27 de junho a 3 de julho próximo ela realizará, em Paris, o II Congresso Internacional da Crítica de Arte. Nele serão debatidas questões de metodologia da crítica e de estética e serão

votados os estatutos definitivos e eleitos os dirigentes da A.I.C.A. Do ato da fundação participaram os srs. Santa Rosa, Mário Barata, Antônio Bento, Mário Pedrosa, Maria Barreto, Quirino Campofiorito, Flávio de Aquino, Michel Kamenka, Michel Simon e Odorico Pinto. Foram convidados outros críticos de S. Paulo e do Rio, que até a data de 26 deste mês, véspera da inauguração do Congresso em Paris, serão considerados fundadores. De acordo com o regulamento da A.I.C.A., a seção brasileira será rigorosamente profissional, destinada aos críticos militantes. Uma delegação de críticos brasileiros deverá partir na próxima semana para Paris, a fim de participar dos trabalhos do Congresso. (S/A, 1949: s/p).

Antônio Bento ofereceu uma cobertura mais discreta do congresso da AICA do que no ano anterior. Durante sua temporada em Paris, ele enviou cinco artigos para publicação, abordando tanto os debates do congresso quanto suas experiências de viagem. Em dois desses textos, ele retomou a questão do papel do crítico como mediador entre a obra de arte e o público. Diante de uma arte moderna que refletia as contradições e perplexidades do mundo pós-guerra, Bento argumentava que a função da crítica se tornara mais complexa e delicada. Cabia ao crítico, nesse contexto, compreender a essência da obra para além de sua aparência superficial, interpretá-la e, assim, guiar o público em uma tarefa reconhecidamente suscetível a erros (Bento, 1949, 17 de julho). O congresso também serviu, segundo Bento, como um exercício de autocritica, discutindo a relação por vezes excessivamente próxima entre a arte e os interesses comerciais. Bento repercutiu, em particular, a fala do crítico francês Claude-Roger Marx, que alertou para o risco de corrupção do julgamento por esses interesses.

No outro texto (Bento, 1949, 13 de julho), ao repercutir a conferência de J. J. Sweeney sobre os ataques de Truman e congressistas à exposição de Picasso, Bento identificou na ingerência política da Guerra Fria uma ameaça à liberdade de criação. Esse contexto levou o congresso a aprovar uma moção, proposta por Lionello Venturi, em defesa da arte moderna e da autonomia do artista, ameaçadas pelo viés político de ambos os lados do conflito.

Bento também discutiu a questão da crítica em dois artigos sobre as exposições de Picasso e Gauguin. No primeiro artigo, ele discute o desafio de avaliar um artista como Picasso, que se tornou um símbolo do irracionalismo da arte moderna. Bento vê uma cisão radical da crítica perante a sua obra, dividindo-se entre a adesão incondicional e a rejeição total. No entanto, destaca a necessidade de crítica objetiva e serena que vê em Picasso como um aparelho sensível que registra o drama do seu tempo, justificando-se assim as suas extravagâncias como inerentes ao espírito de uma era de crise. (Bento, 1949, 20 de julho). Mas Bento também aponta as ressalvas da crítica a Picasso que muitas vezes são justificadas, como a irregularidade qualitativa, o ecletismo e o modismo excessivo, as possíveis inclinações políticas e o excesso de deformações.

Já sobre Gauguin, Bento aborda o tema do retorno às origens e da rejeição da civilização ocidental como caminho para uma arte autêntica. Bento contrapõe a influência de Gauguin à de Cézanne, argumentando como o primeiro, ao voltar-se para a arte primitiva e repudiar a tradição greco-romana, realizou uma revolução estética e moral mais profunda. Este tema conecta-se com a discussão anterior sobre a arte moderna como um reflexo das

perplexidades do mundo, pois Gauguin é apresentado como um precursor que, já no século XIX, antevia o desencanto com o mito do progresso e da civilização. A sua fuga para o primitivo é lida não como um escapismo, mas como uma busca por uma linguagem mais humana e intemporal, uma resposta à crise que se avizinhava. Tal perspectiva apresenta mais uma vez uma crítica às tendências e artistas supercivilizados do século XX - como a abstração -, na medida em que a barbárie dos primitivos vislumbrada por Gauguin parece ser uma resposta mais humana diante do próprio mal-estar da contemporaneidade. (Bento, 1949, 31 de julho)

Por fim, em 23 de outubro de 1949 Antônio Bento publicou um artigo sobre o pintor abstracionista Ben Nicholson e a publicação de um livro recente dedicado à sua obra¹⁴). No artigo, Bento já opera uma revisão parcial de suas posições anteriores à sua participação nos congressos da AICA ao defender o abstracionismo de Nicholson. Bento recorre a Herbert Read para localizar as raízes da arte abstrata não em Kandinsky, mas em Woringer e Heidegger e recusar a ideia de que a organização pura de formas e cores não é necessariamente um sinal de superficialidade, mas a base da expressão plástica. Assim, o abstracionismo de Nicholson é apresentado como uma expressão integrada ao domínio da vida cotidiana e fundamentada no seu tempo, diferenciando-se por sua originalidade da “imensa maioria dos abstratos europeus e americanos” (Bento, 1949, 23 de outubro: s/p).

A participação de Antônio Bento nos congressos da AICA em 1948 e 1949 representou um momento decisivo de inflexão em seu pensamento sobre a abstração. Seus artigos no Diário Carioca desse período revelam uma postura inicialmente cautelosa, que via com ressalvas o caráter hermético e a aparente irracionalidade da arte abstrata. Posteriormente Bento passou a compreendê-la como manifestação artística fundamentalmente vinculada à contemporaneidade. Esse amadurecimento, influenciado pelo contato com círculos internacionais de críticos, pavimentou o caminho para que, já no final dos anos 1950, ele se tornasse um dos principais teóricos e defensores do abstracionismo informal no Brasil. Sua defesa do tachismo sustentava-se na compreensão de que as linguagens geométricas e concretistas haviam esgotado seu potencial transformador, tornando-se em um racionalismo estéril. Ao contrapor a esses valores a “visceralidade elementar” e o “inconformismo revolucionário” do gesto informal (Bento, 1957, 15 de setembro: s/p), o que se propunha era uma nova ênfase no pictórico em lugar do plástico.

Considerações finais

Buscou-se compreender neste artigo o processo pelo qual a Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA) se tornou uma variável fundamental para a profissionalização e legitimação de uma nova geração de críticos de arte no Brasil. O enfoque no caso de Antônio Bento permite observar principalmente o impacto destes eventos nos seus primeiros anos de surgimento, já que foi através da coluna de Bento no Diário Carioca que muitos dos debates estabelecidos nos primeiros congressos foram divulgados no Brasil. Através da participação ativa nos congressos internacionais e da fundação da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA), intelectuais como Antônio Bento, Sérgio Milliet e Mário

¹⁴) O livro citado é Nicholson, B. (1948). *Paintings, Reliefs, Drawings*. Londres: Lund Humphries & Co.. A obra possui uma introdução escrita por Herbert Read.

Pedrosa não apenas se integraram de modo institucionalizado a um espaço internacional de diálogo sobre a arte moderna, mas também utilizam estrategicamente o surgimento desta instituição para reconfigurar a distribuição dos espaços de poder no campo cultural local. No caso de Antônio Bento, fica evidente que seu esforço por apresentar uma crítica impessoal e objetiva, constituída a partir de uma análise alinhada aos ditames internacionais. Ele e outros críticos que buscaram se aproximar da AICA se apresentavam como portadores de um modelo de crítica especializada e racionalmente fundamentado. Esta postura se posicionava deliberadamente contra uma prática que caracterizavam como impressionista, literária, amadora e baseada em gostos pessoais. Tal distinção se tornou central nas disputas simbólicas daquele período, marcando nos próximos anos uma proeminência dos críticos profissionais nas discussões sobre a arte em âmbito nacional. O alinhamento institucional à AICA e ao modelo profissional de atuação parece ter desempenhado um duplo efeito de legitimação, pois, ao mesmo tempo em que Bento, Pedrosa e outro se legitimam enquanto críticos modernos e internacionais, tal credencial também os legitimou enquanto legitimadores no campo artístico local, conferindo-lhes autoridade para consagrar obras e artistas das novas vanguardas que emergiram naquele período na arte brasileira.

Este processo de internacionalização, contudo, longe de ser um simples intercâmbio de ideias, revela-se também como assimétrico, já que envolveram uma adesão - consciente ou inconsciente - à certos critérios de valor, agendas estéticas e modelos de atuação. A profissionalização almejada foi alcançada, sobretudo, por meio de uma autoridade simbólica no cenário nacional lastreada na referência a um círculo de intelectuais estrangeiros cujas instâncias de consagração e os cânones críticos encontravam-se sedimentados pela tradição europeia - principalmente francesa. Esta dinâmica, entretanto, não deve ser compreendida como submissão passiva, pois observa-se que muitos críticos souberam jogar com esse intrincado jogo entre profissionalização, internacionalização e institucionalização de modos distintos, conforme seus interesses e projetos pessoais. Essa nuance fica evidente ao observarmos que os debates sobre a abstração no Brasil refletem, de maneira assimétrica, os debates da AICA, sem que isso resultasse em uma homogeneização dos discursos. Pelo contrário, percebe-se que certas concepções foram ressignificadas tendo em vista as questões locais.

Por fim, é preciso destacar que a profissionalização via AICA não se restringiu ao plano discursivo, servindo também para uma ampliação concreta do espaço de ação dos críticos, que passaram a ocupar posições de influência no nascente sistema institucional da arte moderna brasileira. A trajetória da maioria desses críticos que se profissionalizaram por meio da AICA e de sua seção brasileira foi marcada por uma inserção privilegiada em novos museus de arte moderna, bienais e comitês de seleção. No caso de Bento, já em 1948 ele integrou as reuniões de fundação do MAM-RJ (Sant'anna, 2011) e, ao longo da década de 1950, consolidou sua posição em tais espaços institucionais por meio de participações em júris nacionais e internacionais, pela frequente participação em comissões e representações brasileiras em bienais e eventos de arte no exterior, articulando sua autoridade crítica local com o prestígio do circuito internacional. Dessa forma, a internacionalização da crítica, mediada pela AICA, não foi um fenômeno periférico, mas um fator decisivo e constitutivo na própria institucionalização do campo moderno das artes visuais no Brasil. Ela forneceu os argumentos, as redes de contato e os modelos de atuação que permitiram a essa geração de críticos forjar uma nova identidade profissional e, com ela, influenciar os rumos da arte moderna no país.

Ainda é preciso mensurar de modo mais preciso como essa internacionalização da crítica de arte no Brasil impactou os debates locais e seus diferentes agentes e instituições. O caso de Antônio Bento revela um diálogo presente com os temas e abordagens em debate entre os congressistas de 1948 e 1949 e uma atualização das práticas do crítico brasileiro principalmente sobre a abstração. Permanece, contudo, a necessidade de investigar como essa inserção internacional promoveu hierarquias de valor que privilegiavam certas linguagens, tradições e grupos em detrimento de outras, e em que medida a mediação praticada por Bento e seus pares pode ter condicionado a recepção de movimentos artísticos locais que não se enquadravam nos paradigmas em voga no circuito internacional. Será necessário ainda examinar como essa internacionalização da crítica repercutiu nas políticas institucionais de museus e salões de arte, e como afetou a própria construção dos novos cânones do modernismo brasileiro a partir da década de 1950. Neste processo, a própria AICA passaria por transformações significativas, indo de um clube de cavalheiros francófilos para uma organização mais diversa e mais influenciada pelas representações não-europeias.

Uma história social do campo da crítica de arte no Brasil ainda é necessária. A reconstrução analítica do espaço social de tomadas de posição sobre a arte é um programa de pesquisa, no mínimo, ambicioso. Contudo, a necessidade de tal projeto se justifica sobretudo para a compreensão de um momento em que o poder atribuído aos críticos como agentes de consagração era particularmente decisivo na configuração do campo artístico brasileiro. Muitas das hierarquias e valores estabelecidos naquele período fundacional ainda ecoam na contemporaneidade. Torna-se fundamental, portanto, compreender os jogos de posições e oposições que constituíram os espaços de produção e recepção de bens simbólicos em um determinado contexto histórico como forma de desnaturalizar as estruturas de poder que ainda hoje regulam o reconhecimento artístico.

A narrativa se torna ainda mais intrincada quando consideramos que vários dos agentes envolvidos nessas disputas simbólicas passaram a participar de instâncias internacionais como a UNESCO e suas diferentes esferas de atuação, as quais tiveram participação significativa na formação de espaços culturais profissionais internacionalizados. Compreender como se deu a interação entre o fenômeno da internacionalização da crítica de arte e os papéis assumidos pelos críticos na consagração dos movimentos artísticos a partir da década de 1950 permite entender de que modo cada celebração — e cada esquecimento — pode ser construído a partir de diálogos transnacionais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AICA. (1948a). Summary report of the first meeting held at Unesco House, 19 Avenue Kléber, Paris 16e, on Monday, 21 June 1948 at 10:00 a.m. Recuperado de: https://www.archivesdelacritiquedart.org/wp-content/uploads/2017/02/AICA48-Compte_rendu-eng.pdf

AICA. (1948b). Fourth meeting held at Unesco House, 19 Avenue Kléber, Paris, on 23 June 1948 at 10:00 a.m. Recuperado de: https://www.archivesdelacritiquedart.org/wp-content/uploads/2017/02/AICA48-Compte_rendu-eng.pdf

AICA. (1949). Summary records of the plenary meetings held at Unesco House, Paris, 27 June–1 July 1949. Recuperado de: https://www.archivesdelacritiquedart.org/wp-content/uploads/2017/02/AICA49-Compte_rendu_Congr_s-eng.pdf

[62] **ANTÔNIO BENTO E A PARTICIPAÇÃO BRASILEIRA NO 10 E 20 CONGRESSOS DA AICA (1948-1949) - INTERNACIONALIZAÇÃO E PROFISSIONALIZAÇÃO DA CRÍTICA DE ARTE NO BRASIL**
• MARCELO RIBEIRO VASCONCELOS

- Alambert, F., & Canhete, P. (2004). *Bienais de São Paulo: Da era do museu à era dos curadores*. Boitempo.
- Bellido, R. T. (2002). Cinquante ans d'histoire de l'AICA: D'un club d'amis à une organisation planétaire. In *Histoires de 50 ans de l'Association Internationale des Critiques d'Art (AICA)*. AICA.
- Bento, A. (1948, 13 de julho). Pintura abstrata e realismo. *Diário Carioca*. Recuperado de http://memoria.bn.gov.br/docreader/093092_03/33220
- Bento, A. (1948, 12 de agosto). Crônica de Paris. *Diário Carioca*. Recuperado de http://memoria.bn.gov.br/docreader/093092_03/33096
- Bento, A. (1949, 13 de julho). Em defesa da arte moderna. *Diário Carioca*. Recuperado de http://memoria.bn.gov.br/docreader/093092_03/37460
- Bento, A. (1949, 17 de julho). A função da crítica. *Diário Carioca*. Recuperado de http://memoria.bn.gov.br/docreader/093092_03/37508
- Bento, A. (1949, 20 de julho). Uma exposição Picasso. *Diário Carioca*. Recuperado de http://memoria.bn.gov.br/docreader/093092_03/37548
- Bento, A. (1949, 31 de julho). Atualidade de Gauguin. *Diário Carioca*. Recuperado de http://memoria.bn.gov.br/docreader/093092_03/37680
- Bento, A. (1949, 23 de outubro). "Ben Nicholson", de Herbert Read. *Diário Carioca*. Recuperado de http://memoria.bn.gov.br/docreader/093092_03/38688
- Bento, A. (1957, 15 de setembro). Nota sobre o tachismo. *Diário Carioca*. Recuperado de http://memoria.bn.gov.br/DocReader/093092_04/38302
- Bourdieu, P. (2002). As condições sociais da circulação internacional das ideias. *Enfoques – Revista Eletrônica*, 1(1), IV–XV.
- Bourdieu, P. (2009). O mercado de bens simbólicos. In P. Bourdieu, *A economia das trocas simbólicas*. Perspectiva.
- Bourdieu, P. (2023). *Manet: Uma revolução simbólica*. Edusp.
- Braudel, F. (2007). *O modelo italiano*. Companhia das Letras.
- Bueno, M. L. (1990). *Artes plásticas no Brasil: Modernidade, campo artístico e mercado de 1917 a 1964* (Dissertação de mestrado). PUC-SP.
- Bueno, M. L. (1999). *Artes plásticas no século XX: Modernidade e globalização*. Editora da Unicamp.
- Bueno, M. L. (2012). O mercado de arte no Brasil em meados do século XX. In M. L. Bueno (Org.), *Sociologia das artes visuais no Brasil* (pp. 75–95). Editora do Senac.

- Dossin, C. (2015). *The rise and fall of American art, 1940s–1980s: A geopolitics of Western art worlds*. Ashgate.
- Durand, J. C. (1989). *Arte, privilégio e distinção: Artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855–1985*. Perspectiva.
- Fabris, A. (1990). *Portinari, pintor social*. Perspectiva.
- Guilbaut, S. (1983). *How New York stole the idea of modern art*. University of Chicago Press.
- Guilbaut, S. (2011). Respingos na parada modernista: A invasão fracassada da arte abstrata no Brasil, 1947–1948. *ARS (São Paulo)*, 9(18), 148–173.
- Huysen, A. (2014). *Culturas do passado-presente: Modernismos, artes visuais, políticas da memória*. Contraponto.
- Jordão, V. P. (1948, September 19). No congresso internacional de críticos de arte. *Correio da Manhã*. Recuperado de: http://memoria.bn.gov.br/docreader/089842_05/43463
- Martins, L. (1983). *Um bom sujeito*. Paz e Terra.
- Kramer-Mallordy, A. (2015). Les archives de l'Association Internationale des Critiques d'Art, une histoire prospective de la mondialisation? *Critique d'art*, (45). <https://doi.org/10.4000/critiquedart.19187>
- Lassalle, H. (2002). Fondation de l'Association Internationale des Critiques d'Art. In *Histoires de 50 ans de l'Association Internationale des Critiques d'Art (AICA)*. AICA.
- Mauad, I. (2024). *Suplementos literários e cadernos culturais: Origens no Brasil e trajetória no Rio de Janeiro*. Mauad X.
- Miceli, S. (2001). Poder, sexo e letras na República Velha. In S. Miceli (Org.), *Intelectuais à brasileira* (pp. 13–68). Companhia das Letras.
- S/A. (1949, 18 de junho). Congresso internacional de crítica de arte. *O Jornal*. Recuperado de: http://memoria.bn.gov.br/docreader/110523_04/49554
- Sapiro, G. (2021). O campo literário transnacional entre o (inter)nacionalismo e cosmopolitismo. *Mulemba*, 13(25), 12–38.
- Sapiro, G. (2025). A noção de campo de uma perspectiva transnacional. In G. Sapiro, *Os intelectuais: Autonomização, profissionalização e internacionalização*. Edusp.
- Sant'Anna, S. M. P. (2011). *Construindo a memória do futuro: Uma análise da fundação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro*. FGV.
- Schwartzman, S., Bomeny, H., & Costa, V. (1984). *Tempos de Capanema*. Paz e Terra.
- Séguin des Hons, A. de. (1985). *Le Brésil: Presse et histoire 1930–1985*. L'Harmattan.

Silva, M. B. (2023). A AICA e o debate realismo vs. abstração no eixo Rio–São Paulo. In *Anais do 42º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte* (pp. 134–144). <https://doi.org/10.54575/cbha.42.009>

Tota, A. P. (2000). *O imperialismo sedutor: A americanização do Brasil na época da Segunda Guerra*. Companhia das Letras.

Valderrama, F. (1995). *A history of UNESCO*. UNESCO.

Vasconcelos, M. R. (2019). A crítica de arte na imprensa carioca e o debate sobre Brasília no congresso da AICA (1959). *Teoria e Cultura*, 14(1), 31–51.

Verger, A. (1987). *L'art d'estimer l'art. Actes de la recherche en sciences sociales*, 66–67, 105–121. Recuperado de: https://www.persee.fr/doc/arss_0335-5322_1987_num_66_1_2364

Marcelo Ribeiro Vasconcelos.

É Doutor em Sociologia pela UNICAMP, atua como pesquisador e professor colaborador do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora (PPGACL-UFJF). Dedicou-se ao estudo da crítica de arte brasileira, com ênfase nos processos de circulação internacional de obras e ideias. Sua produção investiga as conexões transnacionais que moldaram a crítica de arte e a recepção da arte brasileira no exterior. E-mail: ribeirovasconcelos.m@gmail.com.

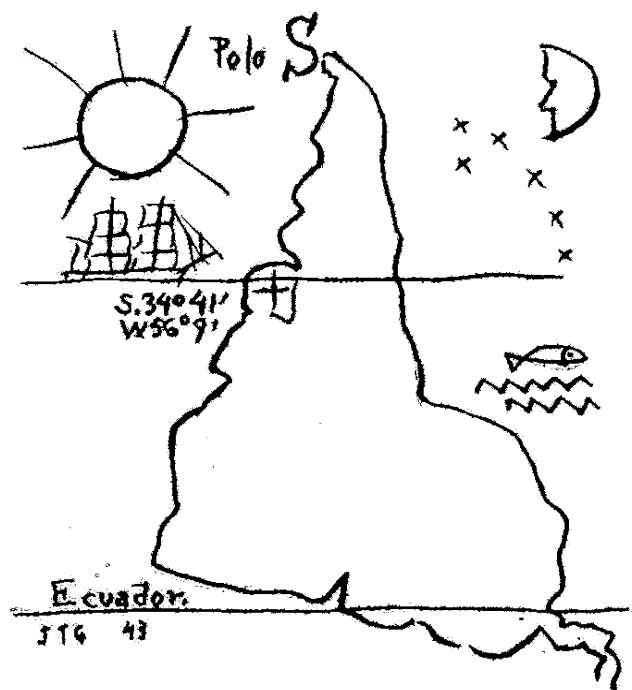
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7817-9694>

Receção: 10/11/2025

Aprovação: 28/12/2025

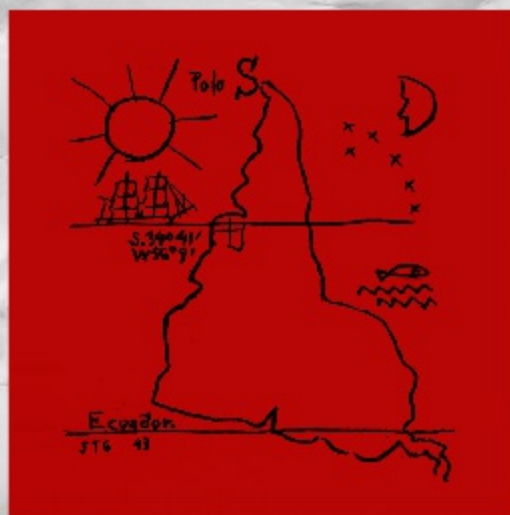
Citação:

Vasconcelos, R.M (2025). Antônio Bento e a participação brasileira no 1o e 2o Congressos da AICA (1948-1949) - Internacionalização e Profissionalização da crítica de arte no Brasil. *Todas as Artes: Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura*, 8(3) Volume Especial, pp.44-65 ISSN 2184-3805. DOI: <https://doi.org/10.21747/21843805/tav8nespa4>



Debates entre Sociologia e História da Arte

América do Sul e Caribe em perspectiva



Organização

**Sabrina Parracho Sant'Anna
Maria Lúcia Bueno
Marcelo Ribeiro Vasconcelos**