

THEREZA SIMÕES: UMA PRECURSORA DA ARTE CONCEITUAL NO BRASIL

Tamara Silva Chagas¹

Resumo: O objetivo do artigo é apresentar e analisar alguns trabalhos da artista brasileira Thereza Simões. Thereza foi uma das precursoras da arte conceitual no Brasil, durante o final dos anos 1960 e o início da década de 1970. Embora seja uma criadora ainda muito pouco estudada, Thereza possui uma produção de relevância inquestionável. Pretende-se, com a pesquisa, contribuir de alguma forma para retirar a obra dessa importante artista da obscuridade. Como referencial teórico, far-se-á uso dos escritos do crítico de arte Frederico Morais, com quem a artista mantinha estreito diálogo.

Palavras-chave: Thereza Simões; arte conceitual; arte brasileira, arte contemporânea, arte e política.

THEREZA SIMÕES: A PIONEER OF CONCEPTUAL ART IN BRAZIL

Abstract: The purpose of this article is to present and analyze some works made by the Brazilian artist Thereza Simões. Thereza was a precursor of conceptual art in Brazil during the late 1960s and early 1970s. She is still a poorly studied artist by researchers, but she has a very important artistic production. This research aims to contribute to remove this important artist from obscurity. As a theoretical reference, it will be used the writings of the art critic Frederico Morais, who kept a close dialogue with Thereza.

Keywords: Thereza Simões; conceptual art; Brazilian art, art and politics.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A artista carioca Thereza Simões (1941-) foi uma das pioneiras da arte conceitual no Brasil, durante o final dos anos 1960 e o início da década de 1970, momento em que o País vivia uma Ditadura Militar (1964-1985). Segundo o crítico Frederico Morais (1995, p. 22-23), ela integrou a primeira geração conceitualista brasileira, que despontou com o Salão da Bússola – realizado em 1969, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro – e foi composta por nomes como: os brasileiros Cildo Meireles e Guilherme Vaz, e os luso-brasileiros António Manuel e Artur Barrio, ambos radicados no Rio de Janeiro.

¹ Pesquisadora independente em História da Arte. Vila Velha/ES, Brasil. É mestre em História da Arte pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES, 2012, Vitória/ES) e bacharel em Artes Plásticas pela mesma instituição (UFES, 2008, Vitória/ES). Publicou artigos sobre história da arte e crítica em revistas nacionais e internacionais. tamara.chagas1@gmail.com

O salão, que a princípio seria mais uma mostra de arte bem-comportada, no dizer do crítico, foi palco para o surgimento dessa nova geração de artistas, engajados na produção de uma arte crítica, radical e de vanguarda. Além disso, o fato de ter recebido inscrições de obras que seriam expostas em mostras censuradas pelo governo ditatorial do período colaborou bastante para que o Salão da Bússola se tornasse um evento relevante não apenas para o contexto artístico de sua época como também para a posteridade.

Thereza Simões descreve o período abordado nesta pesquisa como uma fase em sua trajetória artística entre muitas outras “de maior ou de menor valia” (SIMÕES, 2015), que causou muita repercussão devido ao contexto sócio-político no qual se inseriu. Suas referências são o Dadaísmo e Marcel Duchamp, as mesmas da arte conceitual internacional. Essa última, de acordo com Thereza (2015), surgiu quase no mesmo momento que a vertente brasileira.

ARTE CONCEITUAL: UM BREVE PANORAMA

Isso se deu em meados dos anos 1960. Henry Flynt propôs a expressão no texto “Concept Art” (KOSUTH, 2006, p.210), publicado em 1963. A ideia e a informação foram priorizadas pela tendência conceitual em detrimento dos valores plásticos e da noção tradicional de arte, na qual o produto da criação é tomado como um artigo de luxo. Seus artistas desprezaram tal concepção convencional de obra de arte e o mercado que dela se beneficiava. Eles utilizavam diversos meios para transmitir a ideia – protagonista absoluta de seus trabalhos –, tais como fotografias, vídeos e a própria linguagem escrita (SMITH, 2000, p. 222). Nesse sentido, a obra pode existir apenas como proposição, não necessitando ser concretizada.

De fato, Duchamp e seus *ready-mades* do início do século XX foram essenciais para o posterior surgimento da Arte Conceitual. A partir dele, a arte deixou de ser, em muitos casos, uma atividade predominantemente artesanal para se tornar uma atividade intelectual, cuja existência estaria mais nos domínios imateriais do pensamento do artista e do espectador que no objeto por meio do qual o artista comunica sua ideia. Desse modo, esse último seria tratado pelo artista conceitual como veículo de sua mensagem, e não como produto final.

Tal postura possibilitou que toda uma gama de “objetos” de diversas origens, entre eles, produtos da cultura de massa, itens de uso cotidiano, os corpos dos próprios artistas, documentos, processos, ações, elementos da natureza, materiais perecíveis e até mesmo lixo pudessem ser incluídos no universo artístico. Logo, caiu por terra a concepção da obra de arte como objeto único, autêntico e sagrado.

O crítico de arte brasileiro Frederico Moraes(2007) destaca três como as mais importantes exposições de arte conceitual. A primeira é *Live in your head: when attitudes become form*, apresentada na Kunsthalle Bern, na Suíça, de 22 de março a 27 de abril de 1960. A mesma teve curadoria de Harald Szeemann e contou com a participação de artistas como Carl Andre, Joseph Beuys, Mel Bochner, Walter de Maria, Hans Haacke, Joseph Kosuth, Eva Hesse, Sol LeWitt, Bruce Nauman, Richard Serra e Robert Smithson, entre outros.

A segunda se trata da mostra *Information – Summer 70*, que ocorreu no Museu de Arte Moderna de Nova York, em 1970. Teve curadoria de Kynaston McShiney. Participaram, entre outros, o grupo Art & Language, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Hans Haacke, Joseph Beuys, Mel Bochner, Daniel Buren, Robert Morris, Robert Smithson, Bruce Nauman, Richard Long, Walter de Maria e Vito Acconci. Além desses, a exposição também contou com trabalhos dos brasileiros Cildo Meireles, Hélio Oiticica, Guilherme Vaz e do luso-brasileiro Artur Barrio.

Morais também destaca *Conception, documentation of a today's art tendency* (ou no original, em alemão: *Konzeption, Dokumentation einer heutigen Kunstrichtung*), realizada em 1969, no Museu de Leverkusen, na Alemanha. Entre os artistas integrantes do projeto estavam: John Baldessari, Robert Barry, Marcel Broodthaers, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Lawrence Weiner e Robert Smithson.

As duas primeiras exposições formavam-se por registros visuais e escritos de trabalhos já realizados ou por proposições as quais ainda seriam desenvolvidas pelos artistas convidados. O caso de *Conception, documentation of a today's art tendency*, no entanto, foi diferente. Seus curadores, Rolf Wedewer e Konrad Fischer, radicalizaram a teoria da arte como ideia e propuseram uma exposição que ocorreria apenas sob a forma de catálogo. Tal feito foi, sem dúvida, um passo importante para a expansão do conceito de arte, o qual se tornou cada vez mais aberto e desmaterializado.

No tocante ao termo “arte desmaterializada”, é importante dizer que o mesmo está intimamente relacionado à arte conceitual. Ele foi cunhado por Lucy Lippard e John Chandler, os quais o usaram no artigo de 1967, *The dematerialization of art*. Sua primeira publicação se deu na revista *Art International*, em fevereiro de 1968. Essa noção, que diz respeito à concepção de arte como ideia ou como ação, também está presente no livro *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, de 1973, de Lucy Lippard. Nessa obra, Lippard cita os trabalhos de Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Vito Acconci e Bruce Nauman como referência de arte desmaterializada. É importante lembrar que se trata de um termo controverso e que abarca uma variedade grande de artistas com poéticas diversas.

Uma crítica normalmente feita ao “conceitualismo” é em relação a seu caráter muitas vezes ensimesmado, sua concentração no interior da própria arte: seu conceito, seu mercado e seu sistema em geral. Tal índole tautológica, segundo René Denisot (apud MORAIS, 2007), tornaria a tendência conceitual uma representação da arte como representação. Todavia, essa visão de que a mesma seria, na verdade, fruto de um resgate de uma noção tradicional de arte como mimesis, está atrelada a uma interpretação historiográfica da arte na qual a cultura europeia é ainda hegemônica.

Ela desconsidera o fim de uma era quando do deslocamento do centro do mundo artístico, político e econômico da Europa para os Estados Unidos. E ainda mais, ela desconsidera a multipolaridade do mundo contemporâneo. A Arte Conceitual surge, sim, como uma arte tautológica, mas isto não significa que seja mimética, pois ela nasce da passagem do moderno ao pós-moderno: como algo novo, mesmo sendo herdeira de Duchamp, a quem Roberta Smith chama de “protoconceitual” (2000, p. 222).

O artista Sol LeWitt (2006, p. 179), em “Parágrafos sobre arte conceitual”, de 1967, e em “Sentenças sobre arte conceitual”, de 1969, ressalta que a Arte Conceitual não é mera ilustração de teorias ou de sistemas filosóficos. Ela não é racional ou necessariamente lógica. Pelo contrário, é a arte formalista que está intrinsecamente ligada ao racionalismo e os conceitualistas “são mais propriamente místicos do que racionalistas. Eles podem chegar a conclusões as quais a lógica não pode alcançar” (LEWITT, 2006, p. 205). É uma produção mental, embora intuitiva, cuja filosofia está implícita nela (LEWITT, 2006, p. 179). Segundo Joseph Kosuth (2006, p. 213): “O século XX trouxe à tona uma época que poderia ser chamada ‘o fim da filosofia e o começo da arte’”. Ela é, assim, uma nova forma de pensamento.

Um exemplo de obra icônica de arte conceitual é *Uma e três cadeiras*, de 1965, de Joseph Kosuth. Ela conta com uma cadeira de madeira, sua fotografia e uma definição do referido item, retirada do dicionário. A proposta indaga sobre qual é, efetivamente, a realidade da cadeira: se como objeto concreto, se como ideia ou se como imagem. De fato, os três elementos referem-se a um mesmo ente; não obstante, são coisas diferentes e possuem realidades próprias, cada uma a seu modo.

Uma das publicações mais importantes relacionada à vertente conceitual foi a revista britânica *Art-Language: the journal of conceptual art*. A mesma teve sua origem no coletivo *Art & Language*, formado na segunda metade da década de 1960, por David Bainbridge, Harold Hurrell, Michael Baldwin e Terry Atkinson, editores e fundadores do periódico. Em texto editorial veiculado pela revista, o grupo pontua que a Arte Conceitual afasta-se da teoria da arte porque depende da intenção do artista, mas que é também perfeitamente possível uma construção teórica ser considerada arte. Além disso, pôr um objeto qualquer no contexto da arte acaba por torná-lo, igualmente, arte.

A arte conceitual realizada nos Estados Unidos e na Europa é marcada pelo posicionamento contra o sistema artístico mercadológico. Por outro lado, a linhagem latino-americana possui uma especificidade: o engajamento social e político. A pesquisadora Mari Carmen Ramírez (2001, p. 155) atenta para essa questão. Para ela, os artistas latino-americanos somaram a crítica social e política aos problemas da tendência conceitual norte-americana e inglesa – representada por Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Laurence Weiner e o grupo *Art & Language*, entre outros nomes de igual relevância –, cujos interesses repousavam no questionamento do poderio do mercado, nos problemas da natureza da arte e da função da instituição museológica. Entretanto, é preciso salientar que alguns artistas conceitualistas europeus e norte-americanos realizaram uma arte altamente politizada, como é o caso do alemão Hans Haacke e do estadunidense Douglas Huebler.

Boa parte dos trabalhos de Thereza Simões nos anos 1960 e 1970 se inscrevem no interior da tendência conceitual e dialogam com a vertente internacional no sentido em que, nos casos a serem debatidos ao longo deste artigo, problematizam o espaço museológico e questionam a natureza da arte. Ademais, o teor político presente na obra de Thereza a conecta com a produção conceitualista latino-americana e brasileira, esta última representada por artistas como Cildo Meireles e Artur Barrio.

THEREZA SIMÕES E NOVA FIGURAÇÃO

Uma das primeiras mostras de que Thereza participou foi a coletiva “17 Jovens Artistas do Rio”, realizada na Galeria Cândido Portinari, em Porto Alegre, em 1965. A essa altura, ela produzia trabalhos de pintura alinhados à Nova Figuração – vertente de arte contemporânea figurativa que dialogava com a Pop Art do mundo anglo-saxão, o Nouveau Réalisme e a Nouvelle Figuration franceses. No ano seguinte, a artista foi selecionada para o Salão Nacional de Arte Moderna, ocorrido na cidade do Rio de Janeiro, do qual também participaram Anna Bella Geiger, Antonio Manuel, Ascânio MMM, Carlos Zilio, Carlos Vergara, Ivan Serpa e Rubens Gerchman.

Ainda no mesmo ano de 1966, Thereza integrou o corpo de artistas do “Opinião 66”, realizado no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, evento esse que contava com propostas de jovens criadores da época. No ano anterior havia sido realizada a primeira edição da mostra, o “Opinião 65”, o qual foi marcado por nomes locais ligados à Nova Figuração e por artistas internacionais.

Consoante Frederico Moraes (1995, p. 289), “Opinião 66” se tratava de “uma exposição mais dispersiva no tocante à arte brasileira e de qualidade discutível na parte estrangeira”. Mário Pedrosa, igualmente, desqualificou a mostra ao afirmar que ela não possuía “a mesma frescura da primeira de 1965” (Moraes, 1995: 290). Já em 1967, foi a vez da memorável “Nova Objetividade Brasileira”, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Para “Nova Objetividade Brasileira”, Thereza Simões enviou dois quadros em ecoline sobre eucatex, material usado por ela em suas obras da época. Segundo a artista (SIMÕES, 2015), as pinturas eram intituladas “Cena: América: Automóveis” e mostravam carros enormes e luxuosos, dentro dos quais estavam casais apaixonados.

Durante essa fase em que produziu e expôs, sobretudo, obras de pintura figurativa, temas críticos ao regime ditatorial eram recorrentes em seu trabalho. O engajamento da artista na produção de uma arte política culminou no confisco de um de seus quadros, de teor subversivo, que mostra, entre outros detalhes, a revolta dos estudantes durante o Maio de 1968, em Paris, e uma passeata no Rio de Janeiro, com pessoas segurando faixas com os seguintes dizeres: “abaixo a ditadura”, “trabalhadores – tanques + verbas” e “artistas com os estudantes”. Tal obra foi selecionada para a Bienal da Bahia, em dezembro de 1968.

Com a instauração do Ato Institucional Nº 5, no mesmo mês – o qual marcou o início da fase mais violenta da ditadura militar no Brasil –, os militares apreenderam, antes da abertura da bienal, algumas obras que seriam expostas. Entre elas estava a de Thereza. Também deram ordem de prisão à artista, que, por sorte, não se encontrava no local e não foi presa (SIMÕES, 2015). Outros temas presentes nas pinturas de Thereza da época são: a morte do guerrilheiro argentino Che Guevara, os militares e o Golpe de 1964, o herói inconfidente Tiradentes, a vida urbana na sociedade de consumo e a família da artista.

THEREZA SIMÕES E A ARTE CONCEITUAL

No já citado Salão da Bússola, de 1969, realizado com o patrocínio de Aroldo Araújo Propaganda, no Museu da Arte Moderna do Rio de Janeiro, a artista inscreveu várias de suas obras da série *Lápides Geográficas* (figura 1). Uma delas se trata de uma placa azul em acrílico e madeira, na qual consta uma inscrição em língua tupi – segundo a artista (SIMÕES, 2015) – e, abaixo, a palavra Pindorama, no mesmo idioma. Os termos em tupi fazem referência a comidas, tais como peixe e farinha. A obra trata do quase desaparecimento dessa língua no final do século XVII. Vale lembrar que durante o Brasil Colônia, uma descendente do tupi, a chamada língua geral, era falada pela maioria dos habitantes locais, sendo a mesma suplantada pelo português a partir do século XVIII, por meio de decreto do Marquês de Pombal.



Figura 1 - SIMÕES, Thereza. *Lápides Geográficas*, 1969. Imagem cedida pela artista.

A linguagem, ferramenta recorrente nos trabalhos conceituais, é aqui utilizada mais uma vez. Todavia, ela causa estranhamento por se tratar de um sistema linguístico pouco conhecido: o tupi. A única palavra conhecida pela a maioria dos espectadores da obra é, muito provavelmente,

“Pindorama”: o nome pelo qual os povos originários chamavam as terras do atual Brasil. Pode-se supor uma relação entre tal proposição de Thereza e o indianismo romântico presente nas artes visuais e na literatura brasileira do século XIX, com sua referência saudosista a um Brasil mítico e distante.

Thereza, com sua lápide em memória dos povos indígenas do Brasil, faz uma crítica ao massacre sofrido pelos mesmos e seu respectivo genocídio cultural, marcado pela extinção da língua tupi. Para além de tal denúncia, a artista também procurou, com essa obra, “sair dos limites da parede, sem, no entanto, pretender ser escultura” (SIMÕES, 2015). A transposição da obra das paredes do local expositivo para o espaço tridimensional encontra eco nas proposições minimalistas e pós-minimalistas, as quais também, em muitos casos, migraram em direção ao espaço e, dessa maneira, também partiram do contexto específico da arte para o âmbito da vida.

Em outra obra da mesma série – Lápides Geográficas –, feita em aço inox e pinho de riga, que se tornou a mais conhecida desse conjunto apresentado no Salão da Bússola, há a inscrição “Nós Tupis”. A mesma parece buscar uma identidade nacional brasileira cuja origem estaria nos tupis. O trabalho “Ignotos” (figura 2) também faz parte desse conjunto. Tal palavra, de origem latina, significa “aquilo sobre o qual nada se sabe, desconhecido”, um termo usado, possivelmente, em alusão aos povos originários do Brasil, muitos deles derrotados, suplantados e perdidos no passado, sobre os quais pouco se conhece. Essas obras críticas figuram entre os primeiros trabalhos conceituais de Thereza, no qual o uso da ideia e da linguagem – no caso, para falar da própria linguagem – sobressaíram em detrimento dos valores plásticos. Vale notar, porém, que a particularidade da vertente latino-americana já se encontra presente nessas obras: a crítica social.



Figura 2 - SIMÕES, Thereza. *Ignotos*, 1969. Imagem cedida pela artista.

Outras duas criações, desta vez, feitas de madeira e ferro, mostravam o contorno da Lagoa dos Patos e da Lagoa Mirim – atualmente localizadas no Rio Grande do Sul – em relevo. A primeira e a segunda maiores lagoas do Brasil compunham uma região habitada por índios que foram massacrados pelos bandeirantes. Aqui, novamente, há a busca por experimentar novos materiais, assim como o rompimento – temporário – com os limites da linguagem bidimensional, presa à

parede. Mais uma vez, Thereza apresenta o resultado da colonização do Brasil: o fim quase anunciado das culturas indígenas.

No final da década de 1960, Thereza Simões realizou o primeiro de seus carimbos, os quais se tornaram contribuições importantes para a arte conceitual e postal brasileira. Tratou-se de um trabalho da artista para o filme “Matou a Família e foi ao cinema”, de 1969, do cineasta marginal Júlio Bressane. Segundo Thereza (2015), interessavam-na a velocidade para comunicar uma dada informação e a versatilidade proporcionadas pelo uso do carimbo.

Em seguida, a artista elaborou uma série de carimbos contendo diversas expressões (figura 3). Eles foram mostrados em “Objeto e Participação”, exposição paralela à manifestação “Do Corpo à Terra”, que ocorreu em abril de 1970. A primeira foi realizada dentro do Palácio das Artes, em Belo Horizonte. Já a segunda, nos arredores do espaço institucional, a saber: no Parque Municipal, nas ruas daquela cidade e na região da Serra do Curral.

Ambos os eventos foram idealizados e organizados pelo crítico de arte mineiro Frederico Morais. “Objeto e Participação” foi inaugurada no dia 17 de abril e teve duração de um mês. A exposição contou com artistas convidados, como Carlos Vergara, Nelson Leirner, Franz Weissmann, Luciano Gusmão, Marcelo Nitsche, José Ronaldo Lima e Guilherme Vaz.

As expressões em língua inglesa e alemã presentes nos carimbos apresentados em “Objeto e Participação” eram estas: *Dirty* (sujo, indecente), *Act Silently* (atue silenciosamente), *Silent Way* (modo silencioso), *Fragile* (frágil) e *Verboten* (do alemão: proibido). Elas fazem referência à situação política do País à época, na qual os artistas foram silenciados pela censura e precisavam encontrar meios alternativos para se expressar, da mesma forma como pregavam os propositores da arte-guerrilha, Frederico Morais e Décio Pignatari, de quem Morais tomou emprestado essa expressão. Para eles, o artista deveria agir tal como os guerrilheiros: a partir do imprevisto, do uso de estratégias e materiais inusitados e com radicalismo, para demandar do espectador a tomada de iniciativa.

Thereza Simões, conforme Paulo Reis (2005, p. 185), problematizou o espaço expositivo. A artista, ao carimbar as paredes do Palácio das Artes, salientou a não neutralidade da arte e do espaço museológico. Um exemplo disso foram, além dos termos acima salientados, as citações de palavras de ordem de Malcom X usadas pela artista. Vale destacar que os carimbos de Thereza foram censurados pela ditadura, por seu teor subversivo.

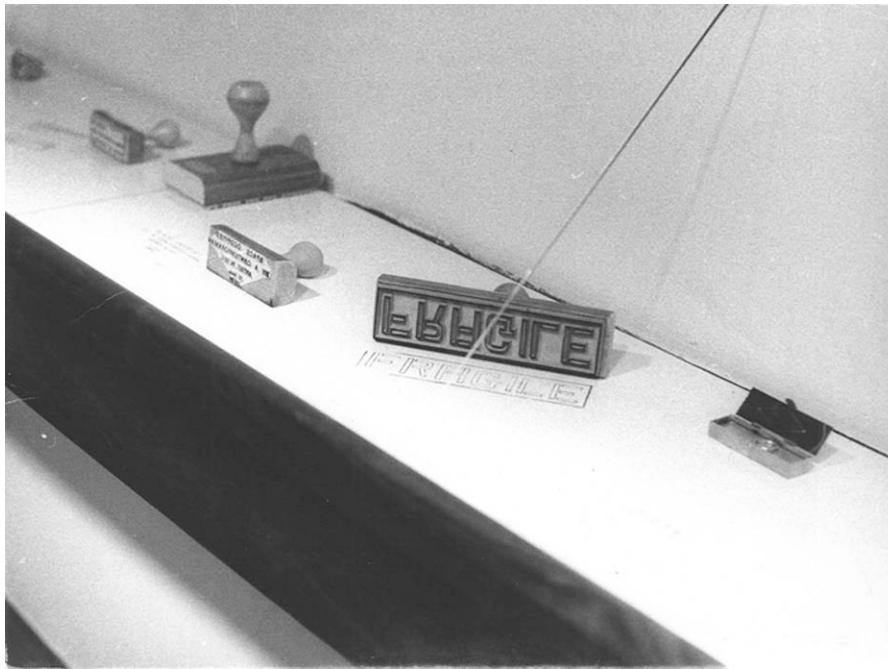


Figura 3 - SIMÕES, Thereza. *Carimbos*, 1970. Imagem cedida pela artista.

De fato, a atitude de carimbar as paredes do museu evidenciou a própria instituição, normalmente envolta em sua condição tradicional de templo: um local de adoração de obras dotadas de aura e caracterizado pela imparcialidade. Thereza, ao intervir sobre elas, trouxe à tona toda a ideologia embutida nessa pretensa neutralidade da instituição museológica. Além disso, a artista, em diálogo com as propostas de arte conceitual internacionais, questionou a natureza da obra ao transformá-la em linguagem escrita somada à ação, postura que se repetirá em obras seguintes.

A série de obras *Alfabetos* (figuras 4 e 5) se caracteriza por, novamente, fazer uso da linguagem para falar da própria linguagem. Constituíam-se por várias peças quadradas que juntas formavam palavras inscritas sobre a areia da praia. O objetivo era compor qualquer palavra com tais peças. Existem registros de uma ação de Thereza em uma praia do Rio de Janeiro, criando inscrições como “ignotos”. É válido notar que, ao retirar a obra do museu e levá-la ao ambiente natural, a artista dialogava com a Arte Pública e a Land Art. Ademais, as expressões escolhidas por Thereza eram, em sua maioria, desconhecidas do público em geral por se tratarem de palavras em desuso, algumas das quais pertencentes ao português arcaico, como é o caso do verbo “soer”, que significa “costumar”.



Figura 4 - SIMÕES, Thereza. *Alfabeto*, 1969. Imagem cedida pela artista.



Figura 5 - SIMÕES, Thereza. *Alfabeto*, 1969. Imagem cedida pela artista.

Em junho de 1970, a artista abriu a série de exposições intitulada “Agnus Dei”, realizada com Guilherme Vaz e Cildo Meireles. Ao final das três mostras, Frederico Moraes realizou a exposição “A Nova Crítica”, a concretização de sua proposta de expansão das atividades do crítico de arte para além do texto, rumo à sua atuação como crítico-artista, ou seja, como aquele que comenta poeticamente trabalhos de outros artistas.

A série “Agnus Dei” foi realizada na Petite Galerie, no Rio de Janeiro. Para sua exposição, a artista apresentou telas brancas de diferentes tamanhos, que, antes, haviam sido deixadas em locais públicos, como o saguão da Estação da Estrada de Ferro Central do Brasil, durante a madrugada do

dia 16 de junho de 1970 (LAMARE, 1970, p. 17). Para a surpresa de todos, as telas permaneceram intocadas, apesar de milhares de pessoas terem passado por elas.

Com suas telas brancas, Thereza, concomitantemente, problematizava a obra de arte, destituindo-a de seu contexto (o espaço institucional) e tentando livrá-la de seu caráter aurático ao transpô-la para a estação ferroviária, lugar comum à vida de diversas pessoas. Além disso, a artista convidava o espectador a participar do ato criador, compartilhando a autoria de seu trabalho. No entanto, a forte influência da aura da obra de arte presente naquelas telas ainda brancas coibiu qualquer ação criadora por parte dos espectadores/passantes do local.

Junto às telas, já no âmbito da Petite Galerie, Thereza acrescentou títulos com dados informativos. A artista também carimbou as paredes da galeria e expôs seus carimbos sobre uma mesa, alguns deles com os seguintes dizeres: “espaço reservado às futuras gerações” (LAMARE, 1970, p. 17), “a década sórdida sangue suor lágrimas – América 1960 – 1970” (LAMARE, 1970, p. 17), como um claro protesto à conjuntura do Brasil e da América Latina como um todo naquele momento, quando brasileiros e latino-americanos conviviam com a censura, a perseguição, a tortura e o assassinio de opositores dos governos ditatoriais instaurados no continente. Tudo isso somado a sérios problemas sociais.

Nesse período, a artista manteve contato com Guilherme Vaz, Cildo Meireles e Luiz Alphonsus. Os quatro formavam o chamado *Grupo de Brasília*, como conta Guilherme Vaz (DEPOIMENTO, 1986). Não se tratava de um coletivo com projetos de trabalho em colaboração, mas de um grupo de amigos artistas de diferentes origens – Thereza, por exemplo, é fluminense; e Luiz Alphonsus, mineiro. Juntos, eles compunham uma geração de artistas engajados em propostas conceituais e de vanguarda. Conforme Thereza, o crítico de arte Frederico Moraes apoiou bastante o trabalho do grupo, contribuindo para sua divulgação, ao escrever artigos e comentários sobre ele para o jornal *Diário de Notícias*, no qual mantinha uma coluna sobre artes plásticas.

Como crítica poética ao trabalho de Thereza Simões a ser apresentada na exposição “A Nova Crítica”, Frederico Moraes depositou telas brancas em banheiros de bares localizados nos bairros cariocas de Ipanema e Tijuca. O crítico disponibilizou canetas ao lado dessas telas, estimulando uma possível interferência por parte dos usuários desses estabelecimentos. Ao contrário da limpeza da tela colocada pela artista na Central do Brasil, as telas de Moraes sofreram intervenções, como cortes, palavrões e palavras ofensivas ao regime, como, por exemplo, “Médice é viado”. Uma delas, inclusive, foi roubada.

Sobre Frederico Moraes, é importante salientar que ele defende “uma crítica amorosa, envolvente e envolvida” (DEBATE, 2010), a qual busca trabalhar junto ao artista, freqüentar seu ateliê e ver nascer a obra. Nesse sentido, ela é fenomenológica. Ademais, sua crítica é militante, pois pretendia abrir espaços para os artistas de vanguarda da época. A própria Thereza, em depoimento registrado em catálogo de 1986, enfatiza a importância do crítico para os jovens artistas dos anos 1960 e 1970: “O único crítico que acompanhava nosso trabalho, que foi à minha casa várias vezes, e com quem a gente conversava era o Frederico Moraes. Foi uma coisa recíproca. Frederico teve um convívio pessoal e profissional conosco muito grande” (DEPOIMENTO, 1986).

OS NOVOS CRITÉRIOS DA CRÍTICA

Tais iniciativas experimentalistas e contestadoras de artistas como Thereza Simões e o Grupo de Brasília encontraram apoio no discurso crítico de Frederico Moraes. Ele defendia uma crítica aberta às narrativas do artista e do espectador, além de uma arte de vanguarda. Moraes foi responsável por abrir espaço para os artistas da primeira geração conceitual brasileira tanto nas exposições de cuja

curadoria ele foi responsável quanto na divulgação de suas obras por meio dos artigos publicados nos jornais nos quais trabalhou. Outrossim, sua contribuição como teórico dessa geração de artistas conceituais é digna de nota.

Morais enxergava nos trabalhos de Thereza (assim como nos dos demais artistas de tal geração), a busca pela participação do espectador. A obra se transformaria, portanto, em proposição: algo que surge a partir do artista, mas encontra seus desdobramentos no diálogo com o público, por intermédio de sua participação ativa (MORAIS, 1970, p. 50-51). De acordo com Moraes, os critérios críticos mudaram. A crise da crítica vinha para mostrar que os valores plásticos não eram mais válidos para se julgar os novos trabalhos de arte contemporânea. Era necessário dialogar com os jovens artistas da nova geração e propor uma nova forma de juízo.

Nesse sentido, Frederico Moraes apresentava sua Nova Crítica como alternativa àquela chamada por ele de “crítica judicativa”. Essa última calcava-se nos valores formais, na pretensão de objetividade e na instauração autoritária de um único discurso para a obra de arte. Ao contrário, a Nova Crítica se coloca como um comentário aberto à pluralidade, de igual relevância às falas do artista e do espectador, também atores relevantes na elaboração da rede de significados referentes à obra. A solução foi fazer da própria criação o fundamento da Nova Crítica. Tal pressuposto levou Moraes a realizar trabalhos artísticos, posicionando-se como crítico-artista.

Nesse contexto, deu-se a crítica criativa de Moraes sobre as telas brancas de Thereza Simões. O crítico dialogava com a artista, demonstrando que, se as telas, ainda brancas, eram vistas sob a perspectiva da obra de arte como um objeto sagrado em locais públicos como a Central do Brasil, no foro íntimo, longe das vistas dos agentes da repressão, a arte, de modo contrário, pode ser tratada como parte inerente à vida, aberta à participação do espectador. A conversa construída entre as obras de Thereza e de Moraes evidenciam um problema artístico, mas também uma questão política: a censura e a liberdade de expressão.



Figura 6 - SIMÕES, Thereza. *Praia do Rio de Janeiro*, 1974. Imagem cedida pela artista.

No decorrer da década de 1970, a artista se afastou da arte conceitual. Thereza se dedicou a realizar esculturas em mármore com formas orgânicas e criações com o neon (figura 6), em uma pesquisa que durou cerca de vinte anos, em diálogo com a produção do minimalista Dan Flavin e do artista conceitual Joseph Kosuth, os quais também usaram o neon em obras suas. Ela se mudou para os Estados Unidos e trabalhou na galeria *Let there be Neon*, que existe até hoje. Em seus trabalhos, ela explorava, sobretudo, paisagens, como os picos peruanos e as praias do Rio de Janeiro. Outro trabalho dessa série, feito para o teto de um Shopping Center, mostra inscrições rupestres.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Dessa forma, buscamos demonstrar que o conjunto da obra de Thereza Simões, apesar de diversificado e composto por diferentes fases (condizentes com as fases da vida da própria artista), possui um forte teor vanguardista, experimentalista, contestador e conceitual. A artista trouxe a ideia para o primeiro plano em trabalhos como sua série de carimbos, suas lápides e os “Alfabetos”, em um período em que poucos artistas brasileiros se voltavam para a pesquisa conceitual, sendo, de fato, uma pioneira.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ART&LANGUAGE. Arte-linguagem. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Orgs.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

BATTCKOCK, Gregory (Org.). *La idea como arte: documentos sobre el arte conceptual*. Barcelona: Gutavo Gili, 1977.

DEBATE “Crítica e Criação”, com Frederico Moraes, Fernando Cocchiarale e José Carlos Avelar, realizado no contexto da série “Encontros Contemporâneos com a Arte”, no Instituto Moreira Salles, no Rio de Janeiro, em 16 out. 2010.

DEPOIMENTO de uma geração: 1969-1970, Rio de Janeiro: Galeria de Arte BANERJ, 1986. Catálogo de exposição coletiva retrospectiva. Sem indicação de página.

SIMÕES, Thereza. Entrevista com a artista concedida ao autor do artigo em abril de 2015.

KOSUTH, Joseph. Arte depois da filosofia. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Orgs.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

LAMARE, Germana. Thereza de telas brancas: a arte em estado de graça. *Jornal Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p. 17, 26 jun. 1970.

LEWITT, Sol. Parágrafos sobre arte conceitual. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Orgs.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

LEWITT, Sol. Sentenças sobre arte conceitual. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Orgs.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

LIPPARD, Lucy. *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972*. Nova York: Praeger, 1973.

MORAIS, Frederico. *Artes plásticas: a crise da hora atual*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.

_____. Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da obra. *Revista de Cultura Vozes*, Rio de Janeiro, ano 64, v. 64, n. 1, p. 45-59, jan./fev. 1970.

_____. *Cronologia das Artes Plásticas no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

_____. *Pequena história da arte moderna e contemporânea: do objeto ao conceito*. Rio de Janeiro: Soraia Cals, 2007. Catálogo de leilão. Sem indicação de página.

RAMÍREZ, Mari Carmen. Circuito das heliografias: arte conceitual e política na América Latina. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, ano 8, n. 8, p. 154-163, 2001. Disponível em: <<http://www.eba.ufrj.br/ppgartesvisuais/lib/exe/fetch.php?media=revista:e08:maricarmenramirez.pdf>>. Acesso em: 3 set. 2012.

RANGEL, Maria Lúcia. As esculturas iluminadas de Thereza Simões. Caderno B. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 2, 16 nov. 1977.

REIS, Paulo Roberto de Oliveira. *Exposições de arte: vanguarda e política entre os anos 1965 e 1970*. Tese (Doutorado em História) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2005. Disponível em: <dspace.c3sl.ufpr.br/dspace/bitstream/1884/2397/1/tese.pdf>. Acesso em: 22 jun. 2007.

Registros de obras da artista Thereza Simões. Disponível em: <<https://www.flickr.com/photos/soiidog/sets/72157623661943840>>. Acesso em 20 jun. 2015.

SMITH, Roberta. Arte Conceitual. In: STANGOS, Nikos. *Conceitos de arte moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.