

O CONGRESSO INTERNACIONAL EXTRAORDINÁRIO DE CRÍTICOS DE ARTE DE 1959: CONTRADIÇÕES DA SÍNTESE DAS ARTES

Marco Antonio Pasqualini de Andrade
FAPESP, São Paulo

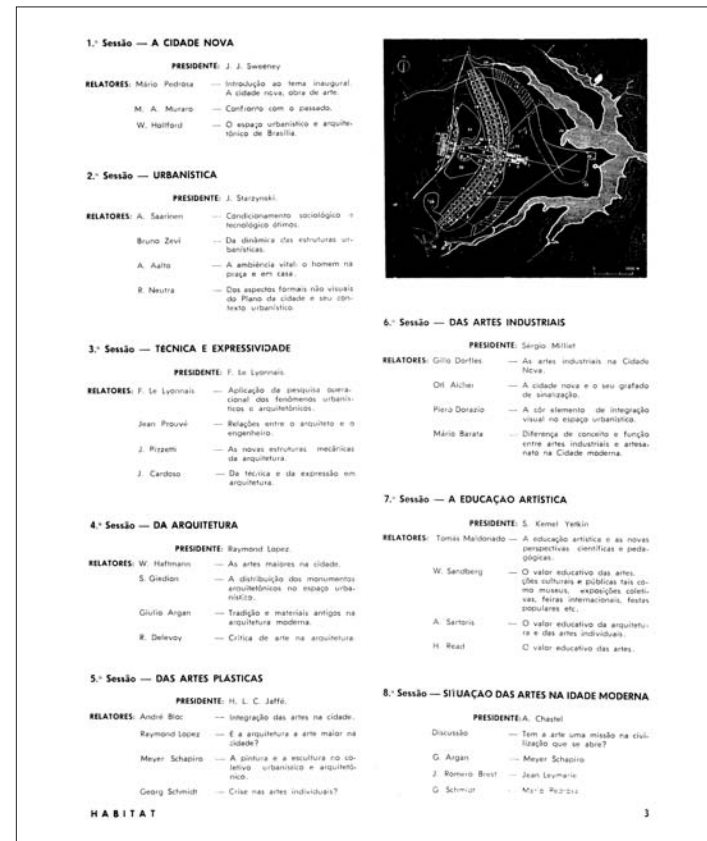


Fig. 1. Programa do Congresso, HABITAT, ano 10, no. 57 (novembro-dezembro 1959). Ilustrado com desenho do Plano Piloto de Brasília.

A comunicação proposta versa sobre o conjunto de resumos dos relatores que participaram do Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte de 1959, realizado entre os dias 17 e 25 de setembro nas cidades de Brasília, São Paulo e Rio de Janeiro, e as polêmicas e discussões veiculadas pelos jornais no período de sua realização. Sob o tema “A cidade nova: síntese das artes”, que fora proposto pelo crítico brasileiro Mário Pedrosa, o evento contou com os mais importantes críticos da época e foi composto de oito mesas temáticas.

Mesmo versando sobre uma cidade moderna ideal, houve uma identificação imediata entre o tema e a construção de Brasília, a nova capital brasileira. Desse modo, Brasília foi tomada como exemplo do sucesso e do fracasso das utópicas propostas modernistas. Esse ponto de inflexão pode ser percebido nos discursos dos críticos e arquitetos presentes, inclusive na fala de Mário Pedrosa, que aponta o fim do período moderno

e do procedimento individual dos artistas. O crítico propõe, alternativamente, que a atividade artística seja um ato coletivo e acredita que a reconstrução social humana possa gerar uma civilização estética.

Os documentos

O Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte de 1959 foi realizado entre os dias 17 e 25 de setembro nas cidades de Brasília (17, 18 e 19, no Palácio da Justiça —Supremo Tribunal Federal), São Paulo (21 e 22, no Auditório dos Diários Associados) e Rio de Janeiro (23 e 25, no recém inaugurado Bloco-Escola do Museu de Arte Moderna). Em São Paulo, o evento coincidiu com a abertura da V Bienal de São Paulo, e uma exposição foi organizada pelos críticos Ferreira Gullar e José Roberto Teixeira Leite reunindo cinco artistas: Alfredo Volpi, Milton Dacosta, Djanira da Mota e Silva, José Antonio da Silva e Franz Weissmann.

Sobre o evento existem três grupos de documentos. O primeiro refere-se ao conjunto de resumos que foram entregues preliminarmente ao congresso pelos relatores. Esses resumos foram publicados em vários órgãos da imprensa, destacando-se as edições dos dias 19/20 de setembro, 26/27 de setembro e 03/04 de outubro de 1959 do *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil* e os números 57 e 58 da revista *HABITAT*, de novembro/dezembro de 1959 e janeiro/fevereiro de 1960.¹ O segundo grupo reúne as transcrições das oito sessões do congresso, tratando-se dos *Anais* do evento, que nunca foram publicados. Foram localizados, até agora, dois exemplares dos datiloscritos: um na biblioteca do Museu de Arte de São Paulo “Assis Chateaubriand” e outro na Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro. O terceiro conjunto constitui-se das notícias e comentários publicados nos jornais e revistas da época, e cobrem desde os preparativos do Congresso até as reflexões posteriores, datadas desde fevereiro de 1959 até abril de 1960. O depositário principal desse conjunto é o Arquivo Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo, local onde foram consultados para a pesquisa.

Os resumos do Congresso

Para efeito dessa comunicação, foram eleitas três questões que compõem freqüentemente nos resumos dos relatores [fig. 1]: 1) a idéia de que o arquiteto é efetivamente o artista

que comanda, com ou sem colaboração, a síntese das artes; 2) a transformação da cidade e da arte com o advento das artes industriais; e 3) a crise da arte e da arquitetura que resultaria no fim da arte moderna e numa possível (ou não) síntese das artes.

O primeiro aspecto, que percebe o arquiteto como coordenador e principal articulador do projeto de síntese artística, está presente no texto do crítico alemão Werner Haftman, no qual este aborda a questão do conteúdo e da forma na cidade. Ele acredita na possibilidade de colaboração de artistas, poetas, filósofos na definição dos significados dos monumentos urbanos, mas a definição da forma exigiria também um trabalho em equipe, que seria comandada pela figura do “artista-arquiteto”, aquele que transforma em poesia a harmonia de relações que se efetiva no milagre da cidade.²

Questão semelhante pode ser percebida em André Bloc, que tenta explicar por que as artes plásticas encontram-se ausentes da arquitetura moderna. Recorda que a prática do despojamento decorativo, pelos arquitetos modernos, tentou evitar exemplares de má qualidade, mas simultaneamente criou a possibilidade do arquiteto prescindir de outros artistas, sendo ele próprio o responsável pelas intervenções de cor e pelos elementos esculpidos dos edifícios. Porém, a falta de disciplina dos arquitetos nessa prática teria permitido fragilidades nos projetos, que apenas poderiam ser resolvidas pela colaboração entre artistas e arquitetos, cientes porém que, para isso, seria necessário que cada colaborador abrisse mão de parte da sua liberdade criativa.³

Por fim, o tema aparece no texto de Lúcio Costa,⁴ que também afirma o arquiteto como artista, ou seja, ele seria o profissional que atuaria com consciência plástica, na qual a obra de pintores e escultores poderia estar presente como elemento constitutivo, de valor autônomo à obra arquitetônica. Não haveria fusão das artes, mas a possibilidade de uma integração coordenada pelo arquiteto.

O segundo problema diz respeito ao advento das formas industriais da arte, e portanto de novas linguagens e possibilidades de criação e comunicação artística. A terceira sessão foi emblemática de tal abordagem. Denominada “técnica e expressividade”, reuniu os relatos de Le Lyonnais, que enxerga a arte e a arquitetura como uma ciência da decisão e da escolha, apoiadas na automação e na teoria da informação;⁵ Jean Prouvé, que propõe a construção do edifício como uma empresa industrial;⁶ e Giulio Pizzetti, que imagina a aplicação na arquitetura de estruturas matemáticas e topológicas, criadoras de novas formas abstratas e funcionais.⁷ Ou seja, o processo de montagem comandaria o projeto criativo, e permitiria uma

nova imagética advinda da síntese numérica. Gillo Dorfles, em outra sessão, afirma sua crença em uma cidade que emerge pela produção industrial, englobando desde os *gadgets* aos edifícios. A estética industrial teria importante papel na formação do gosto de um povo e seria a única estética ao seu alcance. A civilização visual necessitaria de uma arte feita em série, mas que também permitiria a liberdade formal. Percebe a *obsolescence* dos objetos como positiva: ela permitiria a invenção de formas e informações novas que gerariam a contínua mutabilidade da cidade. Quanto à síntese das artes, Dorfles acha possível que ela exista apenas entre as artes aplicadas (arquitetura/desenho industrial), considerando anacrônica sua manifestação entre as artes maiores.⁸

Posição semelhante possui Tomás Maldonado, que em seu texto tenta ver aspectos positivos no design e na comunicação de massa, considerando-os úteis, pois seriam as únicas formas de arte capazes de suprir as necessidades estéticas do povo.⁹ O discurso de Ott Aicher trata também das novas linguagens da cidade moderna e da necessidade de uma análise da publicidade, dos sinais e anúncios pela teoria da comunicação.¹⁰ Já Mário Barata, por outro lado, questiona as funções da arte industrial e do artesanato na cidade moderna. Percebe as vantagens e os perigos da padronização do mobiliário, e portanto também do gosto. Acredita em uma função pedagógica da comunicação áudio-visual, mas considera a importância da presença do artesanato regional que possa criar diferenciações e novas relações de significado que enriqueçam a vida humana.¹¹

O discurso sobre as novas técnicas e tecnologias aparece ainda no relato de Pedro Manuel, que considera a possibilidade de utilizar a televisão como alternativa cultural para as pequenas cidades¹² e de Jorge Creso de La Serna, que faz uma explanação sobre as tintas acrílicas, seu uso na cidade industrial e o pioneirismo dos artistas mexicanos (Siqueiros, Orozco) em sua utilização nos murais.¹³

Como terceira questão, podemos pensar nas ponderações sobre a crise da arte e da arquitetura e a síntese das artes. Mário Pedrosa¹⁴ faz uma introdução ao tema do Congresso na primeira sessão, na qual coloca Brasília como paradigma de como o homem é capaz de dominar a natureza e criar cidades novas, artificiais, em qualquer lugar, independente dos aspectos físicos e climáticos. Enquanto esforço construtivo e criativo, a cidade de Brasília constituiria uma autêntica obra de arte. Para Pedrosa, o Brasil seria um país utópico, *condenado ao moderno*, à invenção e à incessante busca do novo, fatos que resultariam em um constante deslocamento pelo território e na impossibilidade de um autêntico sentimento regional. O

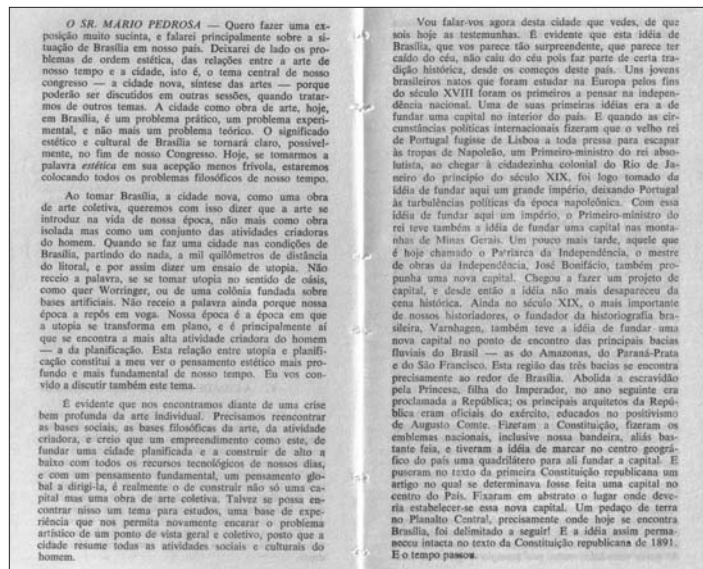


Fig. 2. Mário Pedrosa, "A cidade nova, síntese das artes", *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*, 1981. Primeira publicação de trechos dos Anais do Congresso.

autor convoca a participação de todos na tarefa de construir tal obra de arte com objetividade, com plena liberdade criadora, e com um espírito de síntese ou integração que possa recuperar o papel social e cultural da arte e do artista.

O arquiteto norte-americano Richard Neutra defende, em sua contribuição, uma abordagem sinestésica da ambiência urbana, que necessita de planificação e de um esforço conjunto das artes para que ela possa ser executada. Chama essa alternativa de "bio-realismo", no qual as artes e as técnicas se uniriam para enfrentar a desordem das aglomerações humanas através da criação artificial de uma ambiência para as massas, na qual seriam enfatizadas as percepções extra-ópticas.¹⁵ Um teor semelhante pode ser entendido nas palavras do poeta neoconcretista Theon Spanudis, que propõe a participação criadora do público na construção de uma obra de arte com caráter "trans-racional", de modo a que ela possa acompanhar as modificações da noção de tempo, sujeito e objeto.¹⁶

Bruno Zevi trata da crise da arquitetura moderna, e da incapacidade desta de equilibrar a dinâmica das estruturas urbanas com a dinâmica social humana. Seria preciso que a linguagem arquitetônica estivesse presente e coerente desde os monumentos até as realizações menores. Quanto à *síntese* ou colaboração entre as artes, considera-a distante e improvável. Acredita que a crise da arquitetura não seria sintoma de desequilíbrios políticos e sociais, e que esta só poderia ser superada no terreno da própria cultura.¹⁷

Já Meyer Shapiro formula uma série de perguntas. Por que a pintura e escultura são raros na arquitetura moderna? Seria

por causa da autonomia das artes? Seria possível a colaboração entre arquitetos e artistas plásticos? A integração ou *síntese* seria uma necessidade ou uma contribuição ocasional e excepcional? Haveria crenças e valores comuns entre artistas e público? Qual seria o papel do Estado? Controlar a arte? Como manter a integridade da arte?¹⁸

Anais

A crise da arte, e de uma possível *síntese*, foi debatida também, além dos resumos, nos discursos proferidos na última sessão do Congresso, dedicado à missão da arte na civilização moderna, e registrados nos *Anais* do evento [fig. 2]. Jorge Romero Brest colocou a não existência de *síntese*, em virtude de não haver afinidade entre as artes a partir do advento da autonomia de cada área na época moderna. A *síntese* não poderia acontecer por desejo ou projeto, mas seria produzida na medida em que se tornasse, naturalmente, um estilo. Tentar projetar o futuro da arte seria, para Brest, fruto de um complexo sul americano, coisa que não existiria nos países europeus.¹⁹

Mário Pedrosa conclui que Brasília não seria, de fato, a realização da "síntese das artes", mas uma promessa, na qual tal *síntese* não poderia ser apenas uma colaboração eventual, mas a prática exemplar para uma cidade nova. Expõe sua crença no coletivo e nas experiências comunitárias. Para o autor, a arte moderna teria acabado na primeira metade do século, e com ela o gênio individual. Dessa maneira, a arte deveria assumir papel social-cultural de primeiro plano, no qual a participação objetiva, com absoluta liberdade criadora, gerasse uma obra de arte coletiva. Termina seu discurso citando o filósofo Martin Buber, que acredita no "encontro da imagem e do destino na hora plástica".²⁰

A recepção na imprensa

A imprensa brasileira, de modo geral, recebeu bem o Congresso, divulgando intensamente todos seus preparativos desde as primeiras notícias em fevereiro de 1959. Normalmente em tom favorável (que coincidia com a excitação de acompanhar as aceleradas obras da construção de Brasília) houve, entretanto, durante o evento, um discurso claramente polêmico e dissonante: a Coluna de Artes Plásticas do jornal carioca *O Globo*, assinada por Vera Pacheco Jordão [fig. 3]. Entre os dias 22 a 25 de setembro e 28 de setembro a 1 de outubro, a jornalista atacou abertamente a realização do Congresso, considerando-o um "embuste do governo" com o propósito de respaldar e divulgar internacionalmente a obra monumental promovida pelo presidente Juscelino Kubitschek. Os títulos demonstram o teor de seus artigos. Por exemplo: "o feitiço contra o feiticeiro", "Brasília deu uma topada", "a Zevi o que é de Zevi", "franquezas de crítico", "os hóspedes assinam o livro".²¹



Fig. 3. Vera Pacheco Jordão, "O feitiço contra o feiticeiro", *O Globo* (Rio de Janeiro), 22 de setembro de 1959.

O primeiro artigo já faz um apanhado dos comentários que irá desenvolver nos próximos dias.²² Comenta o fato excepcional do pagamento de despesas, com dinheiro público, para setenta convidados internacionais da área cultural. O fato de não haver especialistas provindos de economia ou ciências sociais, segundo a autora, impossibilitaria críticas concretas a Brasília. A admiração, unicamente, de fenômenos urbanísticos e estéticos, seria um modo de desligar o problema da conjuntura econômica do país. Contrapõe ao discurso do arquiteto Oscar Niemeyer, que defende a utopia de viver sem classes sociais, ao projeto de um prédio de apartamentos para funcionários, que foi visitado pelo grupo de críticos, e no qual teriam sido observadas uma cozinha sem iluminação e dependências exíguas para as empregadas. Cita a intervenção de Charlotte Perriand na tarde do primeiro dia do Congresso, na qual esta adverte para a questão da importância de pensar no habitat humano da cidade, mais do que em sua monumentalidade.

Aproveita também o discurso de Bruno Zevi, que apontou falhas em Brasília, para retratar a capital brasileira como um lugar do rigor militar, do cerceamento, do gigantismo e da falsidade da arquitetura, que simularia estruturas livres e revestiria o concreto de mármore. Nesse sentido, afirma a idéia de "cidade kafkiana", comentada em uma sessão pelo israelense Haim Ganzu, e reafirmada em artigo de Zevi.²³ No artigo "A Zevi o que é de Zevi",²⁴ do dia 25, toma os discursos do crítico italiano nas faculdades de arquitetura de São Paulo e do Rio de Janeiro para questionar o dinheiro gasto e uma "arquitetura de fachadas". Comenta a defesa de Giulio Carlo Argan, publicada na imprensa, e a própria resposta de Bruno Zevi, que declara a distorção de suas palavras. Enfrenta Mário Pedrosa, de quem diz ter admiração, afirmando a desordem do Congresso, que teria obliterado seu espírito crítico ao realizar em Brasília sessões dissociadas do público e da imprensa.

Alguns dias depois, apropriar-se-á do discurso do argentino Romero Brest, na sessão de encerramento, publicando seu comentário sobre o anacronismo de um teatro de ópera na cidade nova, e a respeito do mau gosto do Palácio da Alvorada. Descreve o uso do cobre, ouro, alumínio, espelhos e tapete vermelho na residência do chefe de estado brasileiro, e as "cópias espúrias" das cadeiras Barcelona de Mies van der Rohe, realizadas, segundo depoimento (que diz ter sido feito por um assistente de Niemeyer), a partir de fotografias. Faz comentário jocoso sobre a decoração do Alvorada, mostrando surpresa ao saber que teria sido feita pela "própria filha" do arquiteto, que "não parece ter formação profissional nem experiência".²⁵

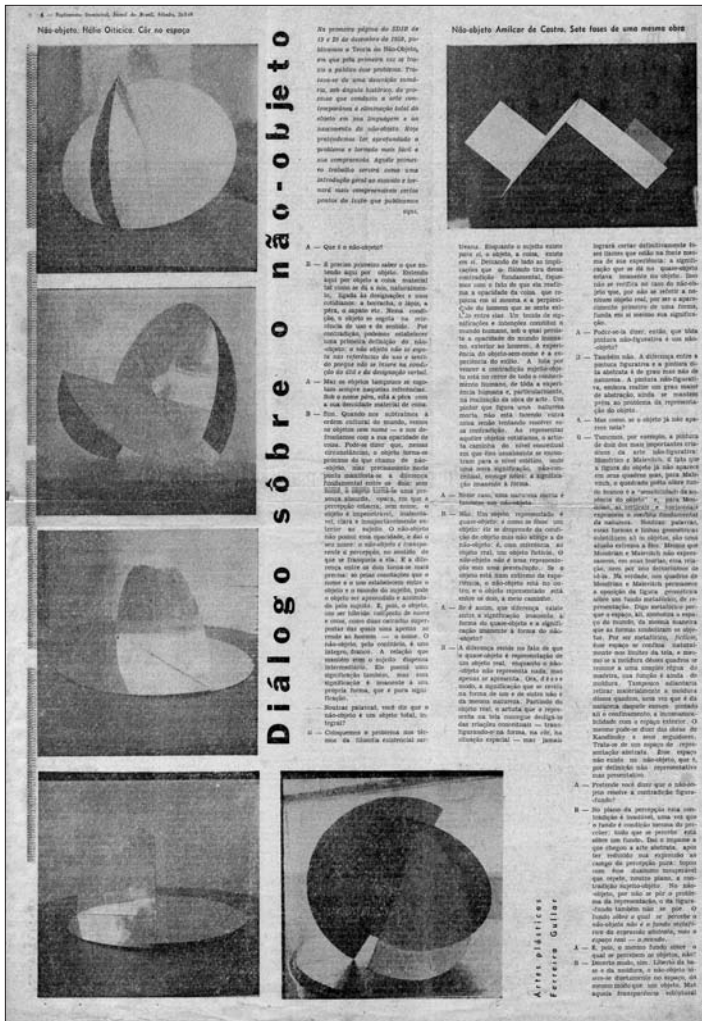


Fig. 4. Ferreira Gullar, “Diálogo sobre o não-objeto”, *Suplemento Dominical-Jornal do Brasil* (Rio de Janeiro), 26 de março de 1959.

As defesas e respostas dos críticos brasileiros serão muitas. Mário Barata acusa o fato de que a coluna e o colunista foram lançados de modo instantâneo em um jornal sem tradição pela crítica de arte, e aponta para sua localização em página política, e não cultural.²⁶ Mário Pedrosa faz um balanço das atividades do Congresso, defende sua organização, e declara que não houve embuste, pois as posições diferenciadas e contrárias à Brasília foram expostas. O crítico faz troça do jornalista “foca”, “voraz de escândalos e publicidade”, que ainda tentou, segundo diz, “chantagem sentimental”, enviando telegramas a Pedrosa e Zevi desculpando-se por suas ofensas e envolvimento.²⁷

O estado da questão e considerações sobre os documentos
 Esse conjunto de documentos é fundamental para o entendimento da cisão das utopias geométrico-construtivas no Brasil, ou seja, a perda da ingenuidade do projeto desenvolvimentista presente no produtivismo da arte concreta e sua transformação nas alternativas da arte neoconcreta (cujo manifesto foi publi-

cado no início do mesmo ano do Congresso) e, posteriormente, na proposta de uma Nova Objetividade Brasileira. Isso pode ser pressentido em um artigo de Mário Pedrosa (1967) que, comentando o debate da crise das artes individuais acontecido no Congresso, menciona que essa crise seria na verdade da pintura e da escultura, face ao caráter público e social da arquitetura e da urbanística, estes sim capazes de revitalizar os valores estéticos e artísticos da civilização moderna.²⁸

Isso coincidiria com a expansão do objeto artístico para o espaço e a interação das categorias tradicionais da arte que — se adicionadas às propostas de uma arte sinestésica — presente no relato de Spanudis, podem ter contribuído para o desenvolvimento da “Teoria do não-objeto” de Ferreira Gullar [fig. 4], que seria publicada no *Jornal do Brasil*.

Por outro lado, a percepção da inevitável invasão da indústria de massa na cidade mostra que seria necessário outro tipo de manifestação artística urbana que pudesse concorrer ou extrapolar seu poder comunicativo. A arte concreta teria que deixar sua ingênua e formal utopia industrial e adentrar em um sistema de signos mais complexo e dinâmico, que acompanhasse as transformações estruturais existentes na nova metrópole.

Estas seriam pistas e rastros a se estudar para verificar o alcance dos temas debatidos no Congresso de Críticos de 1959. É interessante notar que, apenas em anos recentes, iniciaram-se de fato estudos mais aprofundados sobre esse importante evento que foi sediado no Brasil. Se até pouco tempo haviam sido publicados e comentados apenas os textos do Congresso referentes a Mário Pedrosa, em coletâneas organizadas por Aracy Amaral²⁹ e Otilia Arantes,³⁰ a “descoberta” de que haviam exemplares dos *Anais* em instituições brasileiras gerou uma série de artigos recentes, dos quais podemos citar: a publicação das intervenções de Meyer Schapiro no Congresso, organizados e comentados por Marcos Faccioli Gabriel;³¹ uma resenha dos resumos dos relatores realizada por Angélica Madeira e Cecilia Mori na Universidade de Brasília;³² e um artigo de Maria Zmitrowicz, que atualmente desenvolve dissertação de mestrado sobre o tema na Universidade de São Paulo.³³

Parece ser iminente a publicação desse conjunto de documentos, e esperamos estar contribuindo para a compreensão de sua extensão e significado, o que nos permitirá formular hipóteses que efetivem as relações e transições entre as utopias geométricas da década de cinquenta e as transformações por que passa o objeto artístico nos anos sessenta do século vinte.

NOTAS

- 1 Cruzando as informações dessas edições, verificamos a falta de alguns resumos e a existência de outros, que se diferenciam do programa oficial do evento.
- 2 Werner Haftman, “As artes maiores na cidade”, *HABITAT* (São Paulo), ano 10, no. 57 (Novembro–Dezembro 1959), 10.
- 3 André Bloch [Bloc], “Integração das artes na cidade”, *HABITAT*, ano 11, no. 58 (Janeiro–Fevereiro 1960), 3–4.
- 4 Lúcio Costa, “A arte e a educação”, *HABITAT*, ano 10, no. 57 (Novembro–Dezembro 1959), 7–8. Trata-se de uma versão de um artigo escrito em 1953.
- 5 F. de Le Lionnais, “Aplicação de pesquisa opcional dos fenômenos urbanísticos e arquitetônicos”, *Ibid.*, 15–16.
- 6 Jean Prouvé, “Relações entre arquiteto e engenheiro”, *Ibid.*, 15.
- 7 Giulio Pizzeti, “As novas estruturas mecânicas da arquitetura”, *HABITAT*, ano 10, no. 57 (Novembro–Dezembro 1959), 5.
- 8 Gillo Dorfles, “As artes industriais na cidade nova”, *HABITAT*, ano 11, no. 58 (Janeiro–Fevereiro 1960), 5.
- 9 Tomás Maldonado, “A educação artística e as novas perspectivas científicas e pedagógicas”, *Ibid.*, 6.
- 10 Otl H. Aicher, “A cidade nova e seu grafado de sinalização”, *HABITAT*, ano 10, no. 57 (Novembro–Dezembro 1959), 5–6.
- 11 Mário Barata, “Totalidade artística e posição das artes industriais e artesanato na cidade”, *Ibid.*, 19.
- 12 Pedro Manuel, “A influência da televisão nos espaços urbanísticos e arquitetônicos”, *Ibid.*, 6–7.
- 13 Jorge Crespo de La Serna, “Materiais novos para a pintura”, *Ibid.*, 17–18.
- 14 Mário Pedrosa, “Introdução ao tema inaugural: a cidade nova, obra de arte”, *Ibid.*, 11–13.
- 15 Richard J. Neutra, “Dos aspectos formais não visuais do plano da cidade e seu contexto urbanístico”, *Ibid.*, 16–17.
- 16 Theon Spanudis, “A importância educativa da arte contemporânea”, *Ibid.*, 5–6.
- 17 Bruno Zevi, “A dinâmica das estruturas urbanísticas”, *Ibid.*, 14–15.
- NdoE.** Estas idéias de Zevi sobre a relação entre cultura e arquitetura nascem do pensamento gramsciano.
- 18 Meyer Shapiro, “A pintura e a escultura no coletivo urbanístico e arquitetônico”, *HABITAT*, ano 11, no. 58 (Janeiro–Fevereiro 1960), 4–5.
- 19 Romero Brest, “Oitava sessão: situação das artes na cidade moderna”, *Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte* (Brasília), 1959, 147–169.
- 20 Mário Pedrosa, “Oitava sessão: situação das artes na cidade moderna”, *Ibid.*, 165–167.
- 21 Vera Pacheco Jordão, “O feitiço contra o feiticeiro”, *O Globo* (Rio de Janeiro), 22 setembro, 1959; Pacheco Jordão, “Brasília deu uma topada”, *O Globo*, 23 setembro, 1959; Pacheco Jordão, “A Zevi o que é de Zevi”, *O Globo*, 25 setembro, 1959; Pacheco Jordão, “Franquezas de crítico”, *O Globo*, 29 setembro, 1959; Pacheco Jordão, “Os hóspedes assinam o livro”, *O Globo*, 01 outubro, 1959.
- 22 Pacheco Jordão, “O feitiço contra o feiticeiro”.
- 23 Zevi, “Architettura brasiliana: Kafka nel Mato Grosso”, *L’Espresso*, 25 outubro, 1959, 16.
- 24 Pacheco Jordão, “A Zevi o que é de Zevi”.
- 25 Pacheco Jordão, “Franquezas de crítico”.
- 26 Barata, “Indefensável”, *Diário de Notícias* (Rio de Janeiro), 26 setembro, 1959.
- 27 Pedrosa, “Lições do Congresso de Críticos”, *Jornal do Brasil* (Rio de Janeiro), 03 outubro, 1959.

- 28 Pedrosa, “Crise nas artes individuais”, *Jornal do Brasil* (Rio de Janeiro), 08 outubro, 1959.
- 29 Pedrosa, *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*, (São Paulo: Perspectiva, 1981).
- 30 Otilia Beatriz Fiori Arantes, *Mário Pedrosa: itinerário crítico*, (São Paulo: Página Aberta, 1991).
- 31 Schapiro, “A síntese das artes na cidade nova”, *Novos Estudos* 70 (Novembro 2004), 155–175.
- 32 Angélica Madeira e Cecília Mori, “Nota de pesquisa: Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte”, *Nota de pesquisa 1: a itinerância dos artistas*. (Brasília: UnB, s.d.).
- 33 Maria Zmitrowicz, “Congresso de Críticos de 1959”, *Jornal da ABCA* (São Paulo), 2005, 05.