

Entre o silenciamento e o clamor: as *Telas brancas* de Thereza Simões (1970)

Between the silencing and the cry: *Telas brancas*, by Thereza Simões (1970)

Tamara Silva Chagas¹

Resumo: Visamos estabelecer uma breve reflexão sobre a obra *Telas brancas*, de Thereza Simões (1970). Pretendemos articular tal trabalho à contraproposta apresentada por Frederico Morais na exposição *A Nova Crítica*, pensada como uma espécie de comentário crítico-criativo sobre a obra de Simões. Salientamos o contraste entre a assepsia das telas de Simões e as intervenções sofridas nas de Morais como reflexo do clima de tensão e medo causado pela repressão da Ditadura Civil-Militar.

Palavras-chave: Thereza Simões; Frederico Morais; Telas brancas; Agnus Dei; arte conceitual.

Abstract: We aim to reflect on the artwork *Telas brancas*, by Thereza Simões (1970). We intend to articulate this work with the counter-proposal presented by Frederico Morais in the exhibition *A Nova Crítica*, conceived as a kind of critical-creative commentary on Simões' work. We emphasize the contrast between the aseptic nature of Simões' work and the interventions suffered in Morais' canvas as a reflection of the climate of tension and fear caused by the repression of the Civil-Military Dictatorship.

Keywords: Thereza Simões; Frederico Morais; Telas brancas; Agnus Dei; Conceptual Art.

¹ Pesquisadora em História da Arte. Doutora em História, mestra em Artes e bacharel em Artes Plásticas pela Universidade Federal do Espírito Santo. Graduada em Gestão de Recursos Humanos pela Universidade Vila Velha.

1. CONSIDERAÇÕES INICIAIS¹

Num momento marcado pela intensificação da repressão pela Ditadura Civil-Militar, alguns dos artistas brasileiros mais experimentalistas se articularam em prol da reconfiguração da arte de vanguarda local. Nos anos 1960, a vanguarda neorrealista, conhecida por Nova Figuração Brasileira, despontada em 1965, com a mostra Opinião 65, e herdeira de elementos da Pop internacional e do Neoconcretismo nacional, já demonstrava ser possível unir experimentalismo estético à crítica sociopolítica explícita.

No entanto, com a instauração do Ato Institucional N° 5, em 13 de dezembro de 1968, a repressão se intensificou enormemente. O aumento da censura e o clima de medo diante da possibilidade real de prisão, tortura e morte, levou os artistas a buscarem alternativas menos óbvias de crítica política em suas obras. Esta é uma hipótese para a eclosão, logo em sequência, da primeira geração de artistas conceitualistas no Salão da Bússola (MORAIS, 2004), realizado no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), em 1969.

Daí afluiu um grupo importante de jovens artistas brasileiros, como Thereza Simões, Cildo Meireles, Luiz Alphonsus, Guilherme Vaz, Artur Barrio e Antônio Manuel, os dois últimos nascidos em Portugal, mas atuantes no Brasil. Suas propostas se radicalizaram cada vez mais, unindo desmaterialização à intensa crítica sociopolítica. Aliás, tal crítica foi uma especificidade da arte conceitual latino-americana; a especificidade brasileira, no entanto, foi somar a isso

¹ Este artigo deriva de pesquisa financiada pela Capes.

um elemento fundamental vindo o Neoconcretismo: a ênfase na participação do espectador.

De fato, a ênfase na participação do espectador influenciou toda a arte de vanguarda brasileira dos anos 1960 e, certamente, a primeira geração conceitualista. O objetivo era suscitar no espectador, por meio da participação estética, o desejo de atuar em sua própria realidade circundante, ou seja, na vida social e política. Buscava-se retirá-lo da tradicional alienação imposta pelas estruturas sociais vigentes, que tencionava se perpetuar via inculcação de um comportamento permeado por passividade e conformismo. A arte de vanguarda conceitualista, no entanto, ao tensionar radicalmente o real e chamar o espectador à reflexão, convocá-lo-ia à participação na vida política, instigando-o à ação.

Com a arte conceitual, a pesquisa estética, antes figurativa e explícita politicamente, tornou-se mais hermética. Isso permitiu aos artistas continuarem e, mesmo, intensificarem sua crítica à realidade sociopolítica, pois dificultava a leitura de suas obras pelos agentes da repressão. Dessa forma, a arte conceitual surgiu no Brasil não apenas como estratégia para radicalizar pesquisas estéticas, mas também o discurso político que as perpassava.

Thereza Simões surgiu, nesse âmbito, como um importante nome ligado à vanguarda conceitualista. Embora até 1968 tenha se dedicado à pintura (apesar de também ter atuado no *design*), a partir do notório Salão da Bússola, de 1969, passou a elaborar trabalhos conceitualistas. Sua pesquisa se radicalizou até atingir um alto grau de desmaterialização com, por exemplo, as *Telas brancas*, apresentadas na exposição *Agnus Dei*, de 1970. É sobre tais trabalhos que iremos abordar por meio desta pesquisa qualitativa de caráter empírico.

Resumidamente, as telas de Simões, primeiramente depositadas na Estação Central do Brasil, foram apresentadas limpas, sem qualquer intervenção, em *Agnus Dei*. O crítico-artista Frederico Morais, por seu turno, elaborou uma obra-comentário a respeito de tal proposta para a qual instalou telas brancas em banheiros públicos e, desta vez, as telas sofreram várias intervenções. Assim, buscamos indagar sobre qual a real contribuição da obra de Simões, somada à contraproposta apresentada por Frederico Morais na mostra *A Nova Crítica*, ao debate artístico e sociopolítico da época.

Esta pesquisa justifica-se pela necessidade de maiores reflexões sobre a obra de Thereza Simões, importante artista brasileira da época, mas que fora esquecida pela historiografia oficial da arte. Assim, buscamos trazer de novo ao debate a obra dessa importante artista da primeira geração conceitualista local. Para tanto, primeiro traçamos um resumo sobre a poética e a trajetória de Simões nos anos 1960; depois, destacamos as principais características da Nova Crítica de Frederico Morais, fundamental para a compreensão de como se deu sua contrapartida a respeito da obra da artista carioca; e, por fim, realizamos uma análise da obra de Simões articulada àquela de Morais, não apenas como exemplos de intensificação da pesquisa estética experimentalista e desmaterializada conceitualista no Brasil, mas, igualmente, como índice do clima de medo e da realidade altamente repressiva instaurados pela Ditadura Civil-Militar brasileira, em plena vigência do Governo Médici e do Milagre Econômico.

2. OS MUITOS CAMINHOS DE THEREZA SIMÕES

Thereza Simões foi, indubitavelmente, uma artista plural. Enveredou-se por diversos caminhos criativos, como o figurinismo, o *design* e a publicidade. Em sua trajetória como artista visual, primeiro começou a elaborar pinturas e serigrafias alinhadas às pesquisas neorrealistas da Nova Figuração Brasileira, com elementos da realidade da época e da indústria cultural, numa crítica explícita à ditadura e à sociedade opressiva vigentes. Depois, elaborou pesquisas em arte conceitual, tendo radicalizado suas propostas, mas sempre mantendo viva a crítica social e política. Na década de 1970, após radicar-se em Nova York para estudar e trabalhar (e também fugir da repressão), dedicou-se à criação de obras alinhadas à arte em neon e à escultura abstrata em mármore branco.

No que tange à pintura e à serigrafia, especificamente, Thereza Simões produziu obras compostas por faixas, denominadas por Frederico Morais como “faixas da memória” (THEREZA, Verbete da Enciclopédia, 2021, acesso em: 13 de jul. 2021). Tratava-se da justaposição de cenas com o objetivo de promover a reflexão crítica acerca de como elas se articulavam. Dessa forma, Simões contrapunha cenas vistas da janela de seu apartamento, a reproduções de fotografias encontradas em jornais da época, acompanhando notícias sobre as intensas transformações sociais dos anos 1960, e a referências afetivas da artista, como as imagens de seu primeiro marido, o cineasta Arnaldo Jabor, suas primas e seus avós (ROCHA, 2023).

É possível que essa junção de elementos díspares tenha sido uma estratégia utilizada pela artista para dificultar a leitura de sua obra

pela censura. De fato, essa mistura inusitada de referências à vida social do Brasil e do mundo daquele momento, e imagens remetendo à vida íntima de Simões atribuiu a seus trabalhos um teor altamente subjetivo, o que, inclusive, trata-se de uma particularidade de sua obra dentro da Nova Figuração Brasileira. Assim, a artista conseguiu trazer essa novidade do embate entre subjetividade e objetividade para a discussão neorrealista. Somado a isso, o caráter mais hermético de sua pintura, sem dúvida, de leitura não imediata, torna sua contribuição para a Nova Figuração Brasileira algo único.

Como exemplo de temas abordados em suas obras, podemos citar: os gerais e o golpe de 1964; os soldados estadunidenses na Guerra do Vietnã; a cabeça de Che Guevara morto contraposta ao Cristo Redentor; o retrato de Arnaldo Jabor justaposto à imagens de uma grande cidade – talvez São Paulo – e de Ouro Preto, em referência ao filme Pindorama, do referido cineasta; a imagem de um homem com a suástica tatuada na testa; os protestos da UNE, no Rio de Janeiro, em 1968; O Maio de 68 francês; Tiradentes; mulheres nuas; retratos de familiares da artista; e produtos da indústria cultural, como carros de luxo.

Tudo isso demonstra o esforço de Simões em contar a história de seu tempo presente, mas não a apresentando objetivamente, com pretensão de neutralidade, mas filtrando essa realidade via sua experiência subjetiva das coisas. Simões, assim, elaborou trabalhos de leitura difícil e lentificada, com elementos que sugerem sentidos que precisam ser “cosidos”, alinhando referências aparentemente díspares, mas que formam uma narrativa concisa a estabelecer um diálogo entre a realidade externa e interna da artista.

Boa parte dessa produção foi exposta em sua primeira mostra individual realizada na Galeria do Hotel Copacabana Palace, em 1968. Logo após o evento, nos anos de 1969 e 1970, Simões se voltou a uma pesquisa de caráter conceitual, configurando-se como um importante membro do grupo que despontaria, no Salão da Bússola, como a primeira geração de artistas conceitualistas brasileiros (MORAIS, 2004).

Dentre esses trabalhos de teor conceitual, podemos destacar os famosos carimbos, com os quais Simões imprimia sobre o chão e as paredes dos espaços onde expunha mensagens críticas à realidade da época. Também há as placas-lápides em homenagem aos povos originários brasileiros, massacrados étnica e culturalmente ao longo de nossa história. Outra obra a se destacar, dentro dessa vertente conceitualista, é a série Alfabetos (1969-1970), que consistia em inscrições na areia da praia com pequenas placas quadradas, de modo a formar palavras, como “ínvios” e “ignotos”.

Como se percebe, apesar da guinada em 180 graus, abandonando – temporariamente – a pintura, como artista alinhada à Nova Figuração, e adotando uma pesquisa de caráter conceitual, Thereza Simões permaneceu a produzir trabalhos altamente experimentalistas e socialmente críticos, tornando-se um exemplo de artista que se posicionou, explicitamente, via sua produção artística, sobre a realidade opressiva vigente no Brasil daquele momento. Como consequência desse corajoso posicionamento, a artista sofreu censura na Bienal Nacional de Artes Plásticas da Bahia, em 1968 (SIMÕES, 2015), e precisou sair do país no início dos anos 1970, meses após a exposição *Agnus Dei* – na qual apresentou as *Telas brancas*, sobre as quais

iremos abordar mais à frente –, por medo da perseguição política da ditadura.

3. BREVES APONTAMENTOS SOBRE A NOVA CRÍTICA DE FREDERICO MORAIS

A Nova Crítica consiste numa proposta de Frederico Morais de reformulação radical do papel do crítico de arte, acompanhando as transformações ocorridas no âmago da própria arte. Assim, não foi uma tentativa de invalidar sua função na contemporaneidade, mas de atualizá-la, conferindo a tal personagem um papel novo e significativo (MORAIS, 1975).

Morais contrapunha a Nova Crítica à crítica tradicional, conservadora e de caráter mimético ou formalista. Assim, essa era incapaz de discursar sobre a nova arte dos anos 1960. Para tornar a ter validade dentro desse novo contexto da arte contemporânea, a crítica deveria deixar de ser rígida, fechada e autoritária (MORAIS, 1975).

De fato, para Morais a crítica tradicional promovia um discurso sobre a obra de arte com pretensão de ser único e definitivo. Nesse sentido, não permitia a participação do artista e do espectador na atribuição de significado à arte. O crítico, desse modo, colocava-se como figura de autoridade, acima do artista e do espectador na hierarquia do sistema artístico (MORAIS, 2004).

Com a Nova Crítica, Morais buscava transformar essa realidade. A crítica, então, deveria se converter em atividade aberta à participação, aceitando a contribuição do criador e do público na formação da rede de sentidos que permeia a obra de arte. A crítica se colocaria como uma possível teoria elaborada a partir da proposição do artista,

e não mais como discurso definitivo. A Nova Crítica deveria ter caráter poético e criativo, sendo envolvente e amorosa, aproximando o texto crítico da realidade da crônica literária, e fazendo uso de figuras de linguagem, elementos próprios da poesia. O crítico passa a ser parceiro ou, mesmo, comparsa do artista (MORAIS, 1975).

Cansado de limitar-se ao texto escrito, Frederico Moraes, a partir de 1969, propõe a expansão da área de atividade do crítico de arte: agora, este poderia se converter, até mesmo, em artista (MORAIS, 1975). A partir daí, Moraes se reposicionou como um crítico-artista, ou seja, uma personagem capaz de produzir obras de arte que funcionam como comentários estético-reflexivos sobre trabalhos de outros artistas. Tal incursão se desdobrou em propostas como a exposição *A Nova Crítica*, ocorrida no ano posterior, 1970, em que Moraes comentou crítica e poeticamente as obras apresentadas na série de exposições individuais *Agnus Dei*, por meio de outros trabalhos artísticos, a funcionar como obras paralelas àquelas mostradas nas mostras (MORAIS, 1975).

4. AS TELAS BRANCAS DE THEREZA SIMÕES E A DEVOLUTIVA DE FREDERICO MORAIS

Em 22 de junho de 1970, foi inaugurada a exposição de Thereza Simões para a série de mostras *Agnus Dei*, na Petite Galerie, no Rio de Janeiro. A princípio, ocorreria apenas a exposição individual de Simões, mas a artista convidou Cildo Meireles e Guilherme Vaz para realizarem mostras também individuais dentro da proposta de *Agnus Dei*. Após as exposições, Frederico Moraes apresentou, na mesma galeria, a exposição *A Nova Crítica*, por meio da qual estabelecia co-

mentários crítico-poéticos sobre o que fora apresentado por Simões, Meireles e Vaz em *Agnus Dei*.

Em texto assinado por possível pseudônimo de Moraes (GOMES, 1970), a *Nova Crítica* é descrita como uma iniciativa em prol de transformar a linguagem da crítica de arte, em função de torná-la “mais viva e dinâmica”. A crítica autoritária e tradicionalista, vista como ditadora de normas de “bom comportamento”, via estabelecimento de critérios cristalizados e defasados, passou a ser combatida.

Em *Agnus Dei*, Thereza Simões apresentou as séries *Carimbos* e *Telas brancas*, obras que dividiram o público, atônito diante do alto grau de desmaterialização e experimentalismo das propostas. Segundo Klintowitz (1970), houve quem parabenizasse a artista, os indecisos e os que não entenderam os trabalhos. A crítica negativa de Klintowitz, que não percebeu a novidade radical proposta por Simões, está ancorada numa compreensão superficial da obra, carecendo de maiores reflexões.

As telas de Simões foram primeiramente depositadas em ambientes públicos, como o saguão da Estação da Estrada de Ferro Central do Brasil, no Rio de Janeiro. A tela, apesar de aparentemente abandonada em um local de intensa circulação de pessoas, permaneceu intacta, sem inscrições. Posteriormente, foram retiradas e alocadas na Petite Galerie, no contexto da exposição *Agus Dei*. A elas foram somados títulos aparentemente sem ligação com a brancura da superfície das telas: *A Serra do Roncador e a margem do Xingu* e *A aterrissagem do PP V8 da Panair do Brasil na cidade de Porto Velho no ano de 1970* (ROCHA, 2023).

A menção à empresa aérea Panair do Brasil pode fazer referência ao encerramento de suas atividades pela Ditadura Civil-Militar, após

perseguição, pois seus proprietários posicionavam-se contrariamente à ditadura. Já a alusão à Serra do Roncador pode se referir à Expedição Roncador-Xingu, por meio da qual o Governo Vargas, durante o período do Estado Novo, buscava uma expansão rumo ao Oeste brasileiro. Vale também notar que a Serra do Roncador abriga povos indígenas de etnia Xavante. Nessa localidade fica o Parque Nacional Indígena do Xingu, uma das maiores reservas indígenas do mundo – lembrando que o tema do nativo brasileiro já fora amplamente abordado em obras anteriores de Simões.

Uma possível interpretação para a obra de Simões passa pela compreensão de que as telas limpas atestam o processo de desmaterialização pelo qual a arte do momento passava. A tela como superfície pictórica havia perdido seu sentido, sobrando o objeto em si e, ainda mais, o conceito, transmitido por meio dos títulos, a instigar, por meio da estranheza, a reflexão crítica por parte do espectador. Ademais, podemos pensar que as telas de Thereza Simões, embora retiradas do espaço institucional e depositadas no âmbito da vida cotidiana, não perderam sua forte aura, o que impediu a participação do espectador por meio da inscrição sobre elas.

A contrapartida de Frederico Morais, sob a forma crítica-poética, deu-se em uma proposta específica apresentada em *A Nova Crítica*. Apesar de essa exposição ser mais conhecida pela instalação contendo 15 mil garrafas de Coca-Cola sobre o piso da Petite Galerie, em um comentário sobre *Inserções em circuitos ideológicos: projeto Coca-Cola*, de Cildo Meireles, o comentário-obra sobre a proposta de Simões é também digno de nota. A estratégia de Morais foi depositar telas brancas e canetas em banheiros de bares. A tela depositada na Tijuca foi semidestruída após alguém haver escrito um palavrão; a

segunda, colocada em Ipanema, apresentou críticas ao governo Médici; e aquela depositada na Glória foi roubada (MORAIS, 1995). Após retiradas desses locais, as telas foram expostas em *A Nova Crítica*, dentro da Petite Galerie.

Diferente da limpeza das telas de Simões, as de Moraes sofreram várias intervenções, como rabiscos, desenhos de caráter pornográfico, palavrões e insultos direcionados ao governo ditatorial, como a inscrição “Médici é viado”. O contraste entre as telas de Simões e Moraes salienta que, embora no foro público o cidadão brasileiro se silenciava, não podendo manifestar sua revolta diante da situação sociopolítica nacional da época devido à censura e à repressão da ditadura, no foro íntimo as pessoas estavam ansiosas por manifestar sua revolta diante da realidade opressiva vivenciada.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para finalizar, salientamos que o debate trazido à tona por *Telas brancas*, de Thereza Simoes, vai além da constatação do processo de desmaterialização da obra de arte, que privilegiou a ideia sobre a pintura como superfície pictórica, própria do modernismo greenberguiano. Também ultrapassa o importante convite à experiência imaginativa do espectador, chamado à reflexão criativa sobre o sentido de tal obra – aparentemente, uma incógnita.

O contraste entre as telas brancas de Thereza Simões e aquelas rabiscadas de Frederico Moraes evidencia o contexto brasileiro da época, com a recente implementação do Ato Institucional Nº 5, em dezembro de 1968, radicalizando a repressão política. Tais obras demonstram que, se embora no foro público as pessoas fossem obriga-

das a se calar, no foro íntimo elas clamavam por expressar sua revolta diante da repressão. A crítica à conjuntura sociopolítica e à ditadura por parte de Simões e Moraes somente foi possível por meio do uso da estratégia conceitualista, justamente por incitar uma leitura mais lenta e não-imediata. Assim, Simões e Moraes escaparam da censura e da perseguição política, manifestando seu posicionamento diante daquela realidade opressora instaurada.

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

GOMES, Fernando. Mudou tudo: quem expõe, agora, é o crítico. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 2º Caderno, 23 jul. 1970. Disponível em:

<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=093718_05&pasta=ano%20197&pesq=%22nova%20cr%C3%ADtica%22&pagfis=4210>. Acesso em: 13 jul. 2021.

KLINTOWITZ, Jacob. A mostra inexistente. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, p. 9, 26 jun. 1970.

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

MORAIS, Frederico. **Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

MORAIS, Frederico. **Sobre a crítica de arte**. Rio de Janeiro: Soaraia Cals, 2004. Catálogo de leilão com texto de Frederico Moraes. Não paginado.

ROCHA, Sofia Mazzini Ferraz. **Thereza Simões**: da neofiguração às experimentações conceituais (anos 1960). 2023. 68 f. Monografia (Graduação em História da Arte) – Departamento de Artes Visu-

Todas as Musas – Revista de Literatura e das Múltiplas Linguagens da Arte
ais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre,
2023. Disponível em:

<<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/259178>>. Acesso em: 14
dez. 2023.

SIMÕES, Thereza. Entrevista concedida a quem escreveu o artigo.
2015.

THEREZA Simões. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cul-
tura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em:
<[http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa21419/thereza-
simoes](http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa21419/thereza-simoes)>. Acesso em: 5 jul. 2021. Verbete da Enciclopédia.