

# A SOBRE A

# RTE

- 06 PARA UMA HISTÓRIA (SOCIAL) DA ARTE BRASILEIRA FRANCISCO ALAMBERT
- 22 ARTE PRÉ-HISTÓRICA DO BRASIL: DA TÉCNICA AO OBJETO ANNE-MARIE PESSIS E GABRIELA MARTIN
- 62 O OLHAR ESTRANGEIRO E A REPRESENTAÇÃO DO BRASIL VALERIA PICCOLI
- 96 MANEIRISMO, BARROCO E ROCOCÓ NA ARTE RELIGIOSA E SEUS ANTECEDENTES EUROPEUS MYRIAM ANDRADE RIBEIRO DE OLIVEIRA

# BRASILEIRA

# SOBRE

**SOBRE A ARTE BRASILEIRA DA PRÉ-HISTÓRIA AOS ANOS 1960**  
 FABIANA WERNECK BARCINSKI (ORG.)

- 136 ARTE E ACADEMIA ENTRE POLÍTICA E NATUREZA (1816 A 1857) ELAINE DIAS
- 174 A ARTE NO BRASIL ENTRE O SEGUNDO REINADO E A BELLE ÉPOQUE LUCIANO MIGLIACCIO
- 232 MODERNISMO NO BRASIL: CAMPO DE DISPUTAS ANA PAULA SIMIONI
- 264 CONCRETISMO GLÁUCIA KRUSE VILLAS BÔAS
- 294 OS ANOS 1960: DESCOBRIR O CORPO PAULA BRAGA
- 324 ARTE POPULAR RICARDO GOMES LIMA

# ARTI BRASIL

# OBRE

edições  
**sesc**



**wmf martinsfontes**

A Editora WMF Martins Fontes empenhou-se em localizar todos os detentores de direitos autorais, ou eventuais herdeiros, das obras aqui reproduzidas. Mas, em alguns casos, não conseguiu encontrá-los. Mesmo assim, decidiu reproduzir essas obras, dispondo-se a acertar os direitos caso seus herdeiros sejam encontrados.

Copyright © 2015, Editora WMF Martins Fontes Ltda.,  
São Paulo, para a presente edição.  
1ª edição 2015

Coordenação editorial FABIANA WERNECK BARCINSKI  
Produção de imagens FATIMA ASSUMPÇÃO  
Design gráfico LUCIANA FACCHINI  
Designers assistentes KARINE TRESSLER E JULIA CONTREIRAS  
Acompanhamento editorial HELENA GUIMARÃES BITTENCOURT  
Preparação MALU FAVRET  
Revisões gráficas LETICIA BRAUN E ANA MARIA DE O. M. BARBOSA  
Tratamento de imagens BUREAU SÃO PAULO  
Produção gráfica GERALDO ALVES  
Impressão e acabamento EDITORA GRÁFICA BERNARDI LTDA.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

---

Sobre a arte brasileira: da Pré-história aos anos 1960 /  
Fabiana Werneck Barcinski (org.)  
São Paulo: Editora WMF Martins Fontes: Edições SESC  
São Paulo, 2014.

ISBN 978-85-7827-824-3 (WMF Martins Fontes)  
ISBN 978-85-7995-090-2 (Edições SESC São Paulo)

1. Arte brasileira 2. Arte moderna 3. Artistas - Brasil  
4. Ensaios brasileiros I. Barcinski, Fabiana Werneck.

14-01591

CDD-709.81

---

Índice para catálogo sistemático:

1. Arte brasileira: História e crítica

709.81

*Todos os direitos desta edição reservados à*  
Editora WMF Martins Fontes Ltda.  
Rua Prof. Laerte Ramos de Carvalho, 133  
01325-030 São Paulo SP Brasil  
Tel. (11) 3293-8150 Fax (11) 3101-1042  
e-mail: info@wmfmartinsfontes.com.br  
<http://www.wmfmartinsfontes.com.br>

# CONCRETISMO

CONSTRUTIVISMO / IDENTIDADE / CINEMA NOVO / BOSSA NOVA / FORMALISMO /  
NEOCONCRETISMO / MUSEU DE ARTE MODERNA / BIENAL DE SÃO PAULO / GRUPO  
RUPTURA / IVAN SERPA / MÁRIO PEDROSA / FERREIRA GULLAR / WALDEMAR CORDEIRO /  
MAX BILL / SUPREMATISMO / VANGUARDA / UNIVERSALISMO / ALMIR MAVIGNIER /  
HERMELINDO FIAMINGHI / ALUÍSIO CARVÃO / HÉLIO OITICICA / LUÍS SACILOTTO / LYGIA  
PAPE / GERALDO DE BARROS / LOTHAR CHAROUX / ANTONIO MALUF / ABSTRAÇÃO  
GEOMÉTRICA / AFFONSO EDUARDO REIDY / BURLE MARX / SÉRGIO MILLIET

**GLÁUCIA KRUG**  
DOUTORA EM CIÊNCIAS  
(SOCIOLOGIA) PELA UNICAMP  
DE SÃO PAULO. É PROFESSORA  
DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGIA  
DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO  
EM SOCIOLOGIA DA UNIVERSIDADE  
DE JANEIRO, ONDE É COORDENADORA DO  
NÚCLEO DE PESQUISA EM SOCIOLOGIA  
DA CULTURA. AUTORA DE VÁRIOS  
PROVOCADA E A SOCIOLOGIA ALE  
DAS CIÊNCIAS SOCIAIS. COORDENADORA  
COLETÂNEA O MUSEU DE ARTE MODERNA  
(2008). COORDENADORA DE VÁRIOS  
DOCUMENTÁRIOS: *UM FILME SOBRE  
CONCRETISMO* (2010) E *ALMIR MAVIGNIER  
CONCRETAS* (2008).

**GLÁUCIA KRUSE VILLAS BÔAS**

DOUTORA EM CIÊNCIAS HUMANAS (SOCIOLOGIA) PELA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. PROFESSORA DO DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGIA E DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA E ANTROPOLOGIA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO, ONDE COORDENA O NÚCLEO DE PESQUISA EM SOCIOLOGIA DA CULTURA. AUTORA DE *MUDANÇA PROVOCADA E A RECEPÇÃO DA SOCIOLOGIA ALEMÃ* (2006), *VOCAÇÃO DAS CIÊNCIAS SOCIAIS* (2007) E DA COLETÂNEA *O MODERNO EM QUESTÃO*, (2008). COORDENOU A PESQUISA DOS DOCUMENTÁRIOS *FORMAS DO AFETO: UM FILME SOBRE MARIO PEDROSA* (2010) E *ALMIR MAVIGNIER: MEMÓRIAS CONCRETAS* (2006).

Os meados do século xx definiram-se, no Brasil, como um período de grande efervescência cultural. O Concretismo nas artes plásticas e na poesia, o Cinema Novo, a Bossa Nova e as proposições de grupos de teatro inovaram o fazer artístico e literário, inaugurando um debate marcado pela intelectualização e racionalização de suas linguagens específicas. Diferente do projeto modernista, que na década de 1920 tinha como foco principal a construção da nação, interessando-lhe tudo o que dizia respeito à brasilidade e ao “abrasileiramento dos brasileiros”, como dizia Mário de Andrade, em 1950, o Concretismo renuncia à busca por um espírito nacional a caminho de si mesmo e, nos seus próprios contornos, tenta romper com o círculo de ferro imposto pela herança do programa das gerações anteriores para legitimar, no seu próprio tempo, concepções igualitárias, universalistas e progressistas.

A atitude combatente de escritores, artistas e cineastas, o formalismo de suas criações, o desejo de suprimir o intimismo dos experimentos artísticos, a ideia de transformá-los em produtos ou objetos causaram polêmicas e controvérsias que deram o tom das discussões sobre a cultura naqueles anos. De um

lado, propunha-se uma arte “moderna”, em que as formas se convertessem em ideias e deixassem de imitar a natureza, interpretando-a; de outro, buscavam-se mostrar as desigualdades e os contrastes sociais do país. Essas duas proposições entrelaçavam-se em uma discussão cujo ponto de partida era o universalismo moderno, fundado na ciência e na racionalidade. Apresentava-se na história cultural do país um debate denso que propunha a tarefa de repensar, sob novos moldes, o eterno dilema brasileiro: sua própria cultura e o universalismo da cultura ocidental moderna. A tensão que tradicionalmente envolvera a polêmica sobre a cultura brasileira e o universalismo tornou-se mais evidente com a reviravolta significativa que a valorização do universalismo provocou nos meios intelectuais e artísticos naquela época<sup>1</sup>. Somente nesse contexto de debates, discussões e novas proposições para a produção cultural é possível compreender a realização do projeto concretista.

Um dos propósitos da arte concreta era romper com a construção renascentista do espaço, fundada na perspectiva, para sublinhar a construção de uma linguagem abstrata que atendessem aos rigores da forma e criasse no público modalidades de percepção ainda inexistentes. As propostas das vanguardas não eram de pouca monta, ao visar subverter séculos de hábitos perceptivos e representativos<sup>2</sup>. Tal projeto de ruptura fazia parte de um movimento amplo de transformação conhecido como Construtivismo. Malevitch, um dos líderes do movimento suprematista, atuante na Rússia do início do século xx, advertia que a expressão da sensibilidade por meio da representação de um objeto

não tinha valor para a arte. A construção de um mundo novo, o mundo da sensibilidade, prescindia dos objetos, das ideias e noções que fundamentavam a imitação da natureza na arte.

Na década de 1940, no campo artístico carioca e paulista, ecoavam ainda as disputas dos modernistas figurativistas com os adeptos da pintura acadêmica neoclássica, quando, no cenário das artes plásticas, irrompem críticos, artistas e historiadores em favor da arte concreta, a exemplo de Mário Pedrosa, Waldemar Cordeiro e Ferreira Gullar. Pode-se bem imaginar o impacto provocado pelas primeiras iniciativas que dividiram o Modernismo brasileiro em dois programas, um figurativo, outro concreto. Enquanto Mário Pedrosa abria o debate, em 1949, ao escrever a tese *A natureza afetiva da forma na obra de arte*, insistindo na relevância das “formas privilegiadas”<sup>3</sup>, Waldemar Cordeiro liderava, em São Paulo, o Grupo Ruptura, cujo manifesto e exposição, em 1952, anunciavam as novas diretrizes da arte concreta. Anos depois, em 1959, foi Ferreira Gullar quem deu um passo a mais, distinguindo, em manifesto, o concreto do neoconcreto e marcando posição, no texto “Teoria do não objeto”, ao definir o objeto artístico como “apresentação”, forma que aparece no mundo carregando em si sua própria significação<sup>4</sup>. Em um período curto de tempo, não só ocorreram mudanças nas posições do cenário artístico, integrado pelos pintores neoclássicos, figurativos e abstracionistas e concretos, como no interior do próprio movimento inovador e vanguardista multiplicaram-se as pelepas e as dissensões.

As justificativas para a nova concepção de arte eram variadas e, certamente, distintas

1 Ver Gláucia Villas Bôas. *Mudança provocada: passado e futuro do pensamento sociológico*.

2 Ver Claude Lévi-Strauss. *La pensée sauvage*, Paris: Plon, 1962, e Carlo Severi. “A ideia, a série e a forma: desafios da imagem no pensamento de Claude Lévi-Strauss”. *Sociologia & Antropologia*, v. 1, nº 2, nov. 2011, Rio de Janeiro, UFRJ, pp. 53-72.

3 Note-se que, antes da escrita da tese, Pedrosa redigiu, ainda em Nova York, dois textos sobre a obra de Calder, por ocasião

da primeira exposição do artista nos Estados Unidos, em 1944, e uma terceira, em 1948, por ocasião da exposição no Rio de Janeiro. Ver Otília Arantes. *Modernidade cá e lá*, pp. 49-90.

4 Ferreira Gullar. “Teoria do não objeto”. In: Aracy Amaral (org.), *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*, pp. 85-94. Ver também: Sérgio Bruno Martins. “Phenomenological Openness. Historicist Closure”. *Third Text*, v. 26, nº 1, jan. 2012, pp. 79-90.

umas das outras, se tomarmos os exemplos de Malevitch, Max Bill, Waldemar Cordeiro, Mondrian, Ferreira Gullar, Mário Pedrosa, Gabo, Gropius, Van Doesburg ou Joaquim Torres Garcia<sup>5</sup>. Na escrita desses artistas e críticos há, porém, proximidades significativas, que dizem respeito a abstração e intelectualização, associadas a uma economia de sentimentos e emoções em favor da rentabilidade dos materiais e objetivação das criações artísticas. As vanguardas concretistas associaram suas proposições estéticas à criação de um mundo e um homem afeitos à experimentação, e à invenção de formas expressivas que tornassem visível o invisível<sup>6</sup>. Essa maneira de conceber a arte estimulou, entre seus intérpretes e historiadores, a crença numa relação de causa e efeito entre o mundo moderno, industrial, impessoal e objetivo, no qual imperam a ciência e a tecnologia, e o aparecimento do Concretismo. Dele estavam excluídos os sentimentos, a poética e a fantasia.

O Concretismo valorizou a forma, a linha, a cor e o plano em detrimento das representações figurativas. Delaunay dizia que, “enquanto a arte não se libertar do objeto, ela é descrição, literatura, reduzindo-se à utilização de meios de expressão equivocados, escravizando-se à imitação”<sup>7</sup>. As palavras do artista expressam bem o teor da nova concepção que foi se impondo nas artes plásticas ao longo do período do pós-guerra, nas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo. A experiência concretista<sup>8</sup> estabeleceu a concorrência entre dois programas estéticos. Em contraste com o primeiro programa, que adotou o figurativismo de viés expressionista e cubista com o objetivo de representar a nação brasileira, os artistas concretos dedicaram-se à busca

de “formas privilegiadas”, o que, para alguns, a exemplo de Almir Mavignier, significava liberdade de expressão<sup>9</sup>. Libertar-se da imitação da natureza e deixar de procurar a brasilidade a cada passo, atribuindo à arte um caráter universal, passou a ser o ideal almejado por muitos daqueles que transitavam nos circuitos das artes plásticas.

Max Bill argumentava que a matemática sempre fora a base da arte e deveria ser utilizada em suas novas proposições para preencher as necessidades do mundo sentimental dos tempos modernos. Artista suíço radicado na Alemanha, cujas ideias repercutiram fortemente no Brasil, através de viagem ao país e do prêmio concedido na 1ª Bienal de São Paulo, em 1951, Max Bill escreve de forma poética sobre o apoio visual necessário ao pensamento humano, em particular ao pensamento matemático, diante do ilimitado: “É então que a arte intervém. Desde este momento, a linha clara se torna indefinida, enquanto o pensamento abstrato, invisível, surge como concreto visível. Espaços desconhecidos, axiomas quase inacreditáveis, adquirem realidade e se começa a caminhar por regiões que antes não existiam: a sensibilidade se amplia; espaços até há pouco desconhecidos e inimagináveis começam a ser conhecidos e imaginados.”<sup>10</sup>

No Brasil, o surgimento do Concretismo é atribuído ora às influências dos movimentos estrangeiros de renovação da linguagem artística na primeira metade do século xx, ora à força da industrialização e urbanização acelerada dos anos 1950. Contudo, as ações e a dimensão discursiva dos atores que participaram do projeto da arte concreta no Rio de Janeiro e em São

5 Remeto o leitor à introdução de Fernando Cocchiarale e Anna Bela Geiger em *Abstracionismo geométrico e informal: vanguarda brasileira nos anos cinquenta*.

6 Paul Klee, *Sobre a arte moderna e outros ensaios*, p. 43.

7 Robert Delaunay, “Sobre a luz”. In: Paul Klee, op. cit., pp. 78-9.

8 Utilizo os termos “concretismo” e “arte concreta” para definir um padrão estético que recusa a representação da

natureza e valoriza a construção de formas, linhas, cores, planos e ritmos, ao recolocar o problema da bidimensionalidade do espaço pictórico.

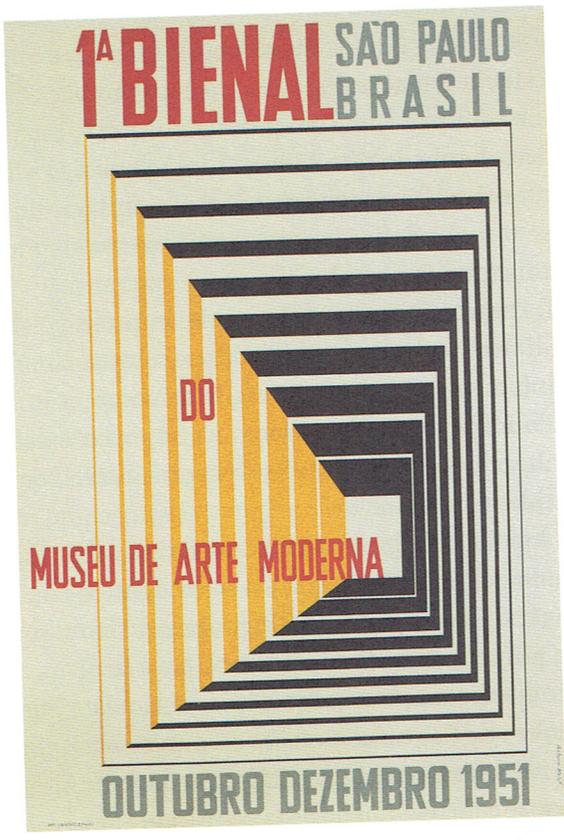
9 Nina Galanternick, *Almir Mavignier. Memórias concretas* (26).

10 Aracy Amaral (org.), *Projeto construtivo brasileiro na arte* (1950-1962), p. 52.

C

CONST  
NEOCO  
RUPTU  
MAX BI  
HERME  
PAPE /  
GEOMÉ

ANTONIO MALUF  
CARTAZ 1ª BIENAL  
DE SÃO PAULO  
ARQUIVO HISTÓRICO  
WANDA SVEVO  
FUNDAÇÃO BIENAL  
DE SÃO PAULO



Paulo concorreram muito para a imposição do novo padrão estético. Um conjunto diferenciado de atividades incluía a produção dos artistas, mas também os ateliês, as exposições, as galerias, os museus, o mecenato oficial e privado, a crítica de arte, a imprensa, o público e o mercado. Nas décadas anteriores (1930-50), houve maior intercâmbio de brasileiros (curadores, artistas, críticos, colecionadores, banqueiros, diplomatas, historiadores da arte) com centros, museus e instituições estrangeiros. Fosse devido à política norte-americana de aproximação com países da América Latina por meio da cultura<sup>11</sup>, fosse devido à criação, em 1949, da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA) – um ano após o aparecimento da Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA), pela Unesco –, fato é que não apenas as viagens ao exterior aumentaram, como diversificou-se a direção desses deslocamentos, habitualmente voltados para Paris. Tome-se como exemplo dos contatos e da proximidade com instituições estrangeiras a correspondência de Raymundo Castro Maia, Henrique Mindlin, Sérgio Milliet, Niomar Moniz Sodré, Josias Leão, Francisco Matarazzo e Maria do Carmo Nabuco com Nelson Rockefeller, presidente do Museu de Arte Moderna de Nova York, e com Renée d'Harnoncourt, seu diretor executivo, sobre a contribuição norte-americana à criação de museus de arte moderna no país<sup>12</sup>. Vale ressaltar a participação ativa dos críticos de arte brasileiros (Mário Pedrosa, Antônio Bento, Sérgio Miliet, Mário Barata) e estrangeiros (Giulio Argan, Meyer Shapiro, Tomás Maldonado, James Sweeney, Herbert Read, Serge Guilbaut, Raymond Cogniat) na AICA e ABCA<sup>13</sup>. Nada

11 Ver Marcelo Mari. *Estética e política em Mário Pedrosa*.  
12 Sabrina Marques Parracho Sant'Anna. *Construindo a memória do futuro: uma análise da fundação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro*, pp. 145-92.  
13 Sobre a AICA, ver *Histoires de 50 ans de l'Association Internationale des Critiques d'Art / AICA*.

igualou, entretanto, à criação da Bienal de São Paulo no que concerne à superação do isolamento dos brasileiros, que a partir desse evento puderam passar a apreciar e conhecer obras e artistas estrangeiros no seu país. “As Bienais foram da maior importância. Seria preciso muitas viagens à Europa e a visitação a inúmeros museus para que se pudesse estabelecer o confronto cultural e a didática proporcionada pelas Bienais. A abstração geométrica e a informal tiveram nas Bienais o seu maior apoio”<sup>14</sup>.

Por fim, o rompimento dos grupos de esquerda com o realismo soviético e a publicação do “Manifesto por uma arte revolucionária independente” deu liberdade de escolha a artistas e críticos, ampliando seus contatos e suas relações. Resultado da aproximação dos surrealistas com os trotskistas, inspirado por Trotski, o documento foi assinado por Diego Rivera e André Breton e publicado na *Partisan Review* em 1938, em Nova York. A divisão entre os grupos favoreceu maior abertura das esquerdas quanto às representações e expressões artísticas, incluindo as manifestações não figurativas da arte. O trânsito entre indivíduos, instituições e grupos pertencentes aos meios artísticos de cidades e países diferentes foi um dos eixos centrais das mudanças ocorridas, sendo preciso levá-lo em conta para uma análise acurada do surgimento do Concretismo no Brasil.

Mas não se poderiam aqui rastrear todos os passos do trânsito de grupos e indivíduos que levaram a autorizar o Concretismo como concepção artística legítima, nem mapear as condições materiais e físicas dos espaços expositivos, nem a qualidade da transmissão das práticas artísticas nos ateliês, nem as

manifestações críticas, os textos e as entrevistas que constituíram o que se denomina Concretismo. Por isso, apresentamos dois eixos importantes para a compreensão desse capítulo da história da arte brasileira. O primeiro mostra o surgimento dos museus e das galerias, espaços de exposição que foram cedendo lugar para a exibição de obras modernistas concretas; o segundo expõe fatos e discursos decisivos para o reconhecimento e a imposição da arte concreta. Focaliza-se, primeiro, a importância da polêmica sobre arte e loucura, oriunda das exposições dos internos/esquizofrênicos do Ateliê do Engenho de Dentro, e o surgimento da liderança de Mário Pedrosa na crítica de arte, ao que se acrescenta a relevância do Ateliê Livre de Pintura de Ivan Serpa, sediado no Museu de Arte Moderna, na formação, identidade e reconhecimento dos artistas concretos no Rio de Janeiro. Em um segundo momento, foca-se a trajetória de Waldemar Cordeiro à frente do Grupo Ruptura, suas ideias e pelejas, juntamente com a recepção das ideias de Max Bill e a fundação da Bienal de São Paulo, na configuração do Concretismo nessa cidade, e, *last but not least*, a querela do Concretismo *versus* Neoconcretismo, liderada por Ferreira Gullar, que separa os concretos em dois grupos.

#### MUSEUS, GALERIAS E ESPAÇOS DE EXPOSIÇÃO

A exibição das obras dos artistas modernos figurativos ou concretos deve-se, em larga escala, à abertura de museus, galerias e espaços de exposição nas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo. Sem essas instituições, as artes visuais não se posicionariam no mundo. Para

<sup>14</sup> Hermelindo Fiaminghi, “Entrevista”. In: Geiger e Cocchiarella, *Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta*, p. 134.

se ter uma ideia da escassez desses espaços nas metrópoles brasileiras, considere-se que, no Rio de Janeiro, as exposições de artistas modernos, na década de 1930, eram montadas em salões de livrarias, hotéis (a exemplo do Hotel Palace, na Avenida Rio Branco, que promoveu a primeira exposição individual de Tarsila do Amaral, em 1929), em bibliotecas (Biblioteca Nacional), clubes (Itatiaia Country Club), escolas (Liceu de Artes e Ofícios) e hospitais (Policlínica do Rio de Janeiro). Durante décadas, o Salão Nacional de Artes Plásticas da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) era o evento de maior importância na cidade. Expunha obras e premiava artistas com viagens pelo país e ao exterior, privilegiando a pintura e a escultura neoclássicas. Somente em 1931 o Salão Revolucionário ou Salão do Século, organizado por Lúcio Costa, então diretor da ENBA, aceitou obras acadêmicas e modernistas para a XXVIII Exposição Geral de Belas Artes, lançando, em âmbito nacional, as novas tendências da arte, representadas por Cândido Portinari, Ismael Nery, Cícero Dias, Di Cavalcanti, Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Brecheret e Flávio de Carvalho, entre outros. A exposição causou polêmica e separou em definitivo acadêmicos de modernistas, que passaram a exibir suas obras em espaços distintos e de maneira diferente. As paredes das salas dos modernos foram cobertas com painéis de anigagem; a disposição individual de suas obras fez ressaltar sua autoria, permitindo melhor visão dos quadros, o que não ocorreu nos espaços dos "acadêmicos", cujos quadros, pendurados uns sobre os outros, dificultavam o foco em apenas uma das telas<sup>15</sup>.

15 Ver Lúcia Gouvêa Vieira. *Salão de 1931: marco da revelação da arte moderna em nível nacional*.

A conquista de espaços de exposição ganhou novos contornos com a criação da Galeria do Instituto Brasil-Estados Unidos (IBEU), em 1937, no Rio de Janeiro. Uma instituição privada, voltada para o intercâmbio cultural entre os dois países, teve, na figura do crítico de arte Marc Berkowitz, uma liderança incansável. Russo, radicado nos Estados Unidos, ele trabalhava com Nelson Rockefeller no Departamento de Relações Culturais, cuja política de proximidade com os países da América Latina, por meio da cultura, incluía a organização de exposições de artistas norte-americanos e brasileiros. Para tanto, era necessária a criação de uma instituição brasileira. No Brasil, Berkowitz foi responsável pela aliança entre o IBEU e o IAB (Instituto dos Arquitetos do Brasil), por meio de negociações com Oscar Niemeyer. O Instituto associou-se também ao Ministério da Educação e Saúde, uma vez que não tinha um espaço próprio<sup>16</sup>. Em 1951, funcionou em uma casa no bairro do Flamengo, onde permaneceu até a inauguração de sua galeria, em 1960, em Copacabana. Promoveu as exposições de Alexander Calder em 1948; a primeira exposição individual de Ivan Serpa, em 1951; e abrigou a primeira exposição do Grupo Frente, um dos marcos da virada carioca na direção do Concretismo, em 1954. Não há dúvida quanto ao seu papel na criação de um público para as artes plásticas, em especial para a recepção dos jovens pintores concretos.

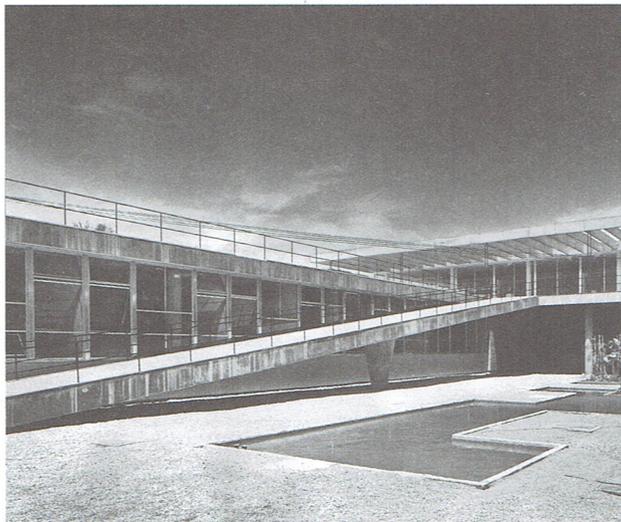
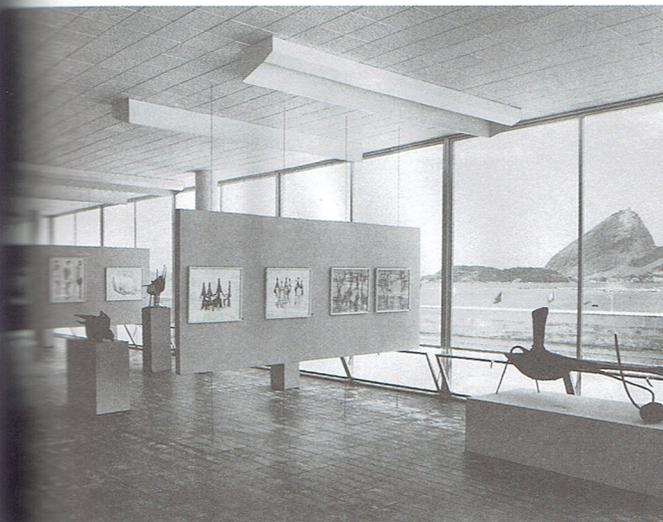
Ainda na década de 1940 surgiram galerias que expunham os objetos artísticos com fins comerciais, como a Galeria Askanazy, voltada para a arte moderna. Foi a primeira a ser aberta na cidade, em 1945. Dois anos depois, surgia a

16 Ver Tarcila S. Formiga. *Uma experiência no campo artístico carioca*.



Galeria Tenreiro  
sua seus móveis  
como trabalhos  
bairro de Copac  
rie, em 1953;  
Galeria Barcins  
em 1960. Já a Ga  
go, em 1954. E  
ções, concede  
as funcionav  
antiquário, loja  
artes plástica  
nomia no me  
das, na maior  
nativos. Some  
maram-se au  
A criação do  
Janeiro, em 1  
imento de m  
tismo na cid  
banqueiros  
telas, ao tod

Jaquim Tenreiro  
to em 1931, com  
ral de Belas A



Galeria Tenreiro, onde Joaquim Tenreiro vendia seus móveis e sua produção de *design*, assim como trabalhos de seu círculo de amigos<sup>17</sup>. No bairro de Copacabana surgiram: a Petite Galerie, em 1953; a Galeria Vila Rica, em 1956; a Galeria Barcinski, em 1957; e a Galeria Bonino, em 1960. Já a Galeria Dezon foi aberta em Botafogo, em 1954. Essas galerias promoviam exposições, concedendo espaço para os modernos, mas funcionavam, ao mesmo tempo, como antiquário, loja de móveis e objetos de *design*. As artes plásticas não logravam ainda uma autonomia no mercado em que eram comercializadas, na maioria das vezes, como objetos decorativos. Somente no final da década de 1950 tornaram-se autônomas e profissionais<sup>18</sup>.

A criação do Museu de Arte Moderna, no Rio de Janeiro, em 1948, foi possivelmente o acontecimento de maior importância para o Concretismo na cidade. Diplomatas, colecionadores, banqueiros, ministros de Estado, críticos e poetas, ao todo dezenove sócios assinaram a

MUSEU DE ARTE  
MODERNA DO RIO  
DE JANEIRO, 1958  
ACERVO MAM, RJ  
FOTOS AERTSENS  
MICHEL

ata da reunião realizada em 3 de maio daquele ano, estabelecendo um estatuto para a sociedade civil. Aos primeiros sócios fundadores juntaram-se, posteriormente, mais duzentos. Raymundo Ottoni de Castro Maya foi aclamado seu primeiro presidente e, em 1949, o museu abria suas portas ao público em sua sede provisória, instalada no último andar do Edifício Boavista, na Avenida Presidente Vargas, projetado por Oscar Niemeyer.

O Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro experimentou duas orientações diversas nos seus primeiros anos: a do empresário e colecionador Raymundo de Castro Maya (1948 a 1952) e a de Niomar Moniz Sodré, esposa de

<sup>17</sup> Joaquim Tenreiro participou do Núcleo Bernardelli, criado em 1931, como alternativa para o ensino da Escola Nacional de Belas Artes.

<sup>18</sup> Ver Maria Lucia Bueno, *O mercado de galerias e o comércio de arte moderna: São Paulo e Rio de Janeiro nos anos 1950-1960*, p. 289.



MARCEL GAUTHEROT  
INTERRO DO FLAMENGO  
ROBERTO BURLE  
MARX, 1953, RIO  
DE JANEIRO  
ACERVO INSTITUTO  
VIREIRA SALLES

Raul Bittencourt  
da Manhã, de g  
(S). Sob a dire  
transferido pa  
mistério da Ed  
tado por Osca  
sede do museu  
Reidy, no Parc  
durante a gest  
dução de Carm  
da com Reidy e  
do museu foi in

Na cidade d  
mudanças no  
pela criação d  
(Masp), do Mu  
da Bienal em  
décadas anter  
pela Sociedade  
Sindicato dos A  
ficaram conhe  
ços de exposiçã  
formato acadêm  
dernistas, com  
mide, Flávio de  
outros. O Clube  
criado por Flávi  
e a Família Art

☞ Sobre a fundação  
Janeiro, ver Sabrina

Raul Bittencourt, proprietário do jornal *Correio da Manhã*, de grande circulação na cidade (1952-58). Sob a direção de Niomar Sodré, o MAM foi transferido para um espaço provisório no Ministério da Educação e Cultura (MEC), projetado por Oscar Niemeyer. O projeto da atual sede do museu, de autoria de Affonso Eduardo Reidy, no Parque do Flamengo, foi realizado durante a gestão de Niomar Sodré, com a condução de Carmem Portinho, engenheira casada com Reidy e braço direito de Sodré. A sede do museu foi inaugurada em 1958<sup>19</sup>.

Na cidade de São Paulo, a intensidade das mudanças no campo artístico ficou marcada pela criação do Museu de Arte de São Paulo (Masp), do Museu de Arte Moderna (MAM) e da Bienal em finais da década de 1940. Nas décadas anteriores, os salões promovidos pela Sociedade Paulista de Belas Artes e pelo Sindicato dos Artistas Plásticos de São Paulo ficaram conhecidos como importantes espaços de exposição. Apoiando de início obras de formato acadêmico, acabam recebendo os modernistas, como Anita Mafaltti, Antônio Gomide, Flávio de Carvalho, Lívio Abramo, entre outros. O Clube dos Artistas Modernos (CAM), criado por Flávio de Carvalho, o Salão de Maio e a Família Artística Paulista constituíram,

na década de 1940, importantes instituições voltadas para a promoção da exposição das obras. Além disso, em São Paulo, ficou famosa a Galeria Prestes Maia, inaugurada pela prefeitura paulista. As galerias Domus (1947), Ambiente (1951) e São Luiz (1959) desempenharam importante papel na comercialização das obras de arte.

A criação de dois museus, porém, modificou em definitivo o campo artístico paulista. O primeiro foi o Museu de Arte de São Paulo, fundado em 1947 por Assis Chateaubriand, grande empresário da mídia impressa e radiofônica que se uniu ao galerista, colecionador e crítico de arte italiano Pietro Maria Bardi, casado com a arquiteta Lina Bo Bardi. Entre outras iniciativas, o Masp criou uma escola de desenho industrial no seu Instituto de Arte Contemporânea. Um ano depois, em 1948, era criado o Museu de Arte Moderna de São Paulo por Francisco Matarazzo Sobrinho, conhecido como Ciccillo Matarazzo. Proprietário da Metalúrgica Matarazzo/Metalma e casado com Yolanda Penteado, que provinha das elites da cafeicultura paulista, os dois atuaram juntos na realização de projetos no campo das artes. Com a participação de Sérgio Milliet e Antonio Candido no seu conselho, o MAM criou a Bienal de São Paulo, em 1951, uma das mais relevantes instituições voltadas para a arte no país, a qual, como foi visto, propiciou o intercâmbio com artistas de diversas nações, dinamizando os meios artísticos nacionais e internacionais. Assim como o MAM carioca, o MAM da capital paulistana criou vários cursos, organizou palestras e sessões de cinema, abrindo as vanguardas artísticas e promovendo

<sup>19</sup> Sobre a fundação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, ver Sabrina Marques Parracho Sant'Anna. Op. cit.



OSCAR NIEMEYER  
OCA, PARQUE  
IBIRAPUERA, SP  
FOTO NELSON KON

exposições de arte concreta. Promoveu a primeira exposição, em 1952, do Grupo Ruptura, composto por Geraldo de Barros, Waldemar Cordeiro, Luiz Sacilotto, Lothar Charoux, Kazmer Fejer, Leopoldo Haar e Anatol Wladyslaw, considerado um dos marcos da arte concreta. O Manifesto Ruptura, distribuído na exposição, clamava pelo rompimento com o naturalismo “de todas as variedades e hibridações”.

O surgimento dos espaços expositivos esteve estreitamente relacionado com os projetos arquitetônicos e urbanísticos que tomaram conta das duas cidades. Lembre-se a construção do Parque Ibirapuera, projetado por Oscar Niemeyer, onde hoje funcionam o Museu de Arte Moderna, a Oca, a Bienal de São Paulo; e ainda a construção do Parque do Flamengo, dotado de projeto paisagístico de Burle Marx, que abriga em uma de suas pontas, próxima ao centro da cidade, o Museu de Arte Moderna. Nesse cenário de espaços projetados e edificações arrojados transitavam os adeptos das vanguardas concretistas.

## O SURGIME

Não foram  
e concreto  
la as adver  
do projeto  
“Mário Pe  
ria da abstr  
ção para a  
mando que  
cultural qu  
do país, qu  
mento de c  
gem do paí  
- pintar er  
parcelas un  
colonial [...  
e a deform  
le social pa  
de transpos  
que, com a  
nunciar a t  
penas seria  
sugeriria um

O comer  
concorrênc  
nativismo d  
abstracioni  
Ao qualifica  
prematura,  
verdade qu  
havam se r  
pitaneada p  
localizada r  
impacto do  
Costa. Havi  
dições prop  
mal que não

## O SURGIMENTO DOS ARTISTAS CONCRETOS

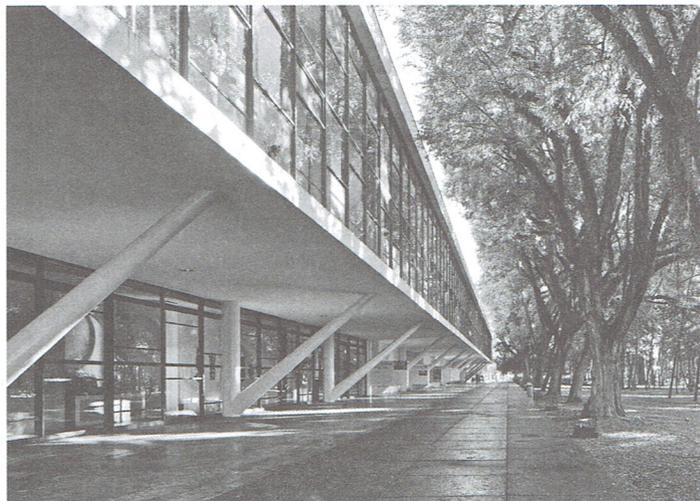
Não foram poucas as pelejas entre figurativos e concretos. A natureza dessas polêmicas revela as adversidades e os obstáculos à realização do projeto concretista. Em prefácio intitulado “Mário Pedrosa, um capítulo brasileiro da teoria da abstração”, Otília Arantes chama a atenção para a resistência ao abstracionismo, afirmando que “não se concebia entre nós atividade cultural que não estivesse a serviço da *figuração* do país, que não fosse ao mesmo tempo instrumento de conhecimento e consolidação da *imagem* do país ainda muito incerto de si mesmo – pintar era ajudar a descobri-lo e edificar em parcelas uma nação diminuída pelo complexo colonial [...]. Enquanto o primitivismo cubista e a deformação expressionista de nítida índole social pareciam ajustar-se a esse programa de transposição plástica do país, imaginava-se que, com a abstração, seríamos obrigados a renunciar a tudo isso, que uma tradição a duras penas seria erradicada da noite para o dia como sugeria um novo começo da *capo*”<sup>20</sup>.

O comentário de Otília Arantes confirma a concorrência que se estabeleceu entre o figurativismo de viés expressionista e cubista e o abstracionismo geométrico e/ou Concretismo. Ao qualificar a insurgência do Concretismo de prematura, Arantes indica outro problema. É verdade que os modernistas figurativos mal haviam se rebelado contra a arte acadêmica capitaneada pela Escola Nacional de Belas Artes, localizada no Rio de Janeiro, como evidencia o impacto do Salão de 31, organizado por Lúcio Costa. Havia uma urgência em promover condições propícias à produção de uma arte nacional que não poderia estar sujeita às concepções

convencionais e rígidas do fazer artístico, conforme exigia a direção da ENBA. O projeto concretista enfrentava duplamente a posição consolidada da Escola Nacional de Belas Artes, contando como aliados com os modernistas figurativos, ao mesmo tempo que os combatia. Diga-se ainda, em favor da clareza da posição dos concretos na luta pelo reconhecimento, que a questão política da qual os adeptos da *figuração* estavam imbuídos, longe de ser uma questão de pouca monta, era o problema fundamental da tradição intelectual brasileira, que oscilava entre os valores singulares da cultura brasileira e o universalismo dos valores e das formas sociais da modernidade.

Nesse contexto foi criado, no Rio de Janeiro, o Ateliê do Engenho de Dentro, como parte do

OSCAR NIEMEYER  
PILOTIS DO MAM  
PARQUE IBIRAPUEIRA, SP  
FOTO NELSON KON



<sup>20</sup> Otília Arantes. *Forma e percepção estética*: textos escolhidos.

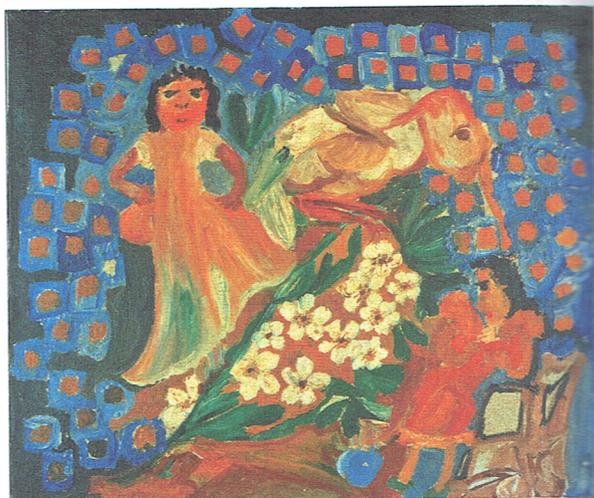
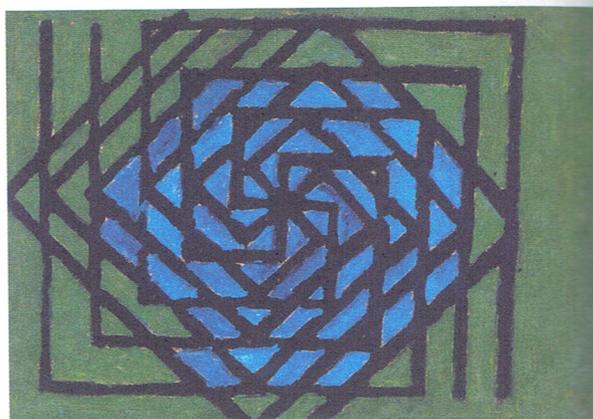
Setor de Terapia Ocupacional do Hospital Nacional Psiquiátrico Pedro II, dirigido pela psiquiatra Nise da Silveira<sup>21</sup>. A montagem do setor deve-se a Almir Mavignier. Ele orientava os pacientes a pintar e desenhar. Logo angariou a simpatia e o interesse de Abraham Palatnik, Ivan Serpa e Mário Pedrosa, com os quais conviveu durante seis anos, de 1946 a 1951. Acompanhou e discutiu com outros artistas e críticos a qualidade das obras dos artistas/internos do Ateliê, a exemplo de Lygia Pape e Leon Dégand, diretor do MAM paulista. As primeiras exposições da produção dos pacientes esquizofrênicos, realizadas em 1947 e 1949, no MEC e no MAM de São Paulo<sup>22</sup>, renderam uma polêmica de dois anos na imprensa carioca e paulista. Nelas não aparecem as palavras “Concretismo” ou “Construtivismo”, porém o termo “Modernismo” dividia os críticos, que debatiam, calorosamente, os limites entre a normalidade e a anormalidade, a arte e a razão, o academicismo e a experimentação. Discordavam quanto às questões de autoria e do estatuto do artista. Que obras poderiam ser consideradas como sendo de arte? Argumentavam com veemência que entre os doentes não havia nenhuma atribuição de sentido, muito menos a intenção de compor uma obra de arte. Os trabalhos dos internos do Engenho de Dentro não poderiam ser classificados no campo das artes, porque àqueles pintores faltavam discernimento, razão e vontade. Os críticos não tinham posições idênticas quanto aos limites entre normalidade e anormalidade. Para alguns, a razão não era mais suficiente para fundamentar o juízo artístico, desde que a psicanálise, a crítica bergsoniana e o Surrealismo se difundiram nos meios intelectuais no século xx.

**FERNANDO DINIZ**  
SEM TÍTULO, 1957  
GUACHE SOBRE PAPEL  
33,2 X 48,3 CM

**ADELINA GOMES**  
SEM TÍTULO, 1952  
ÓLEO SOBRE TELA, 41 X 32 CM

PÁGINA AO LADO  
**EMYGDIO DE BARROS**  
UNIVERSAL, 1948  
ÓLEO SOBRE TELA  
104 X 108 CM

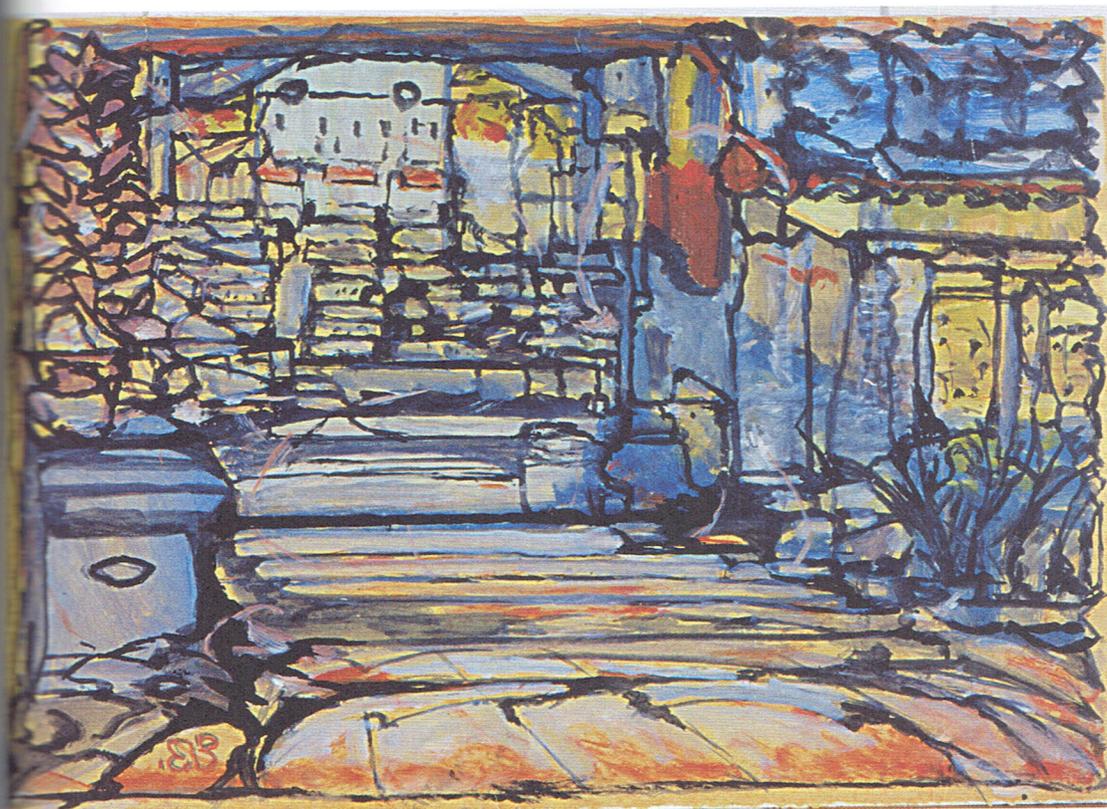
FOTOS ACERVO MUSEU DE  
IMAGENS DO INCONSCIENTE



O crítico p  
nou-se, distin  
sociológicos, l  
expostas. Apo  
que, entre os  
seram suas ob  
apresentavam  
enquanto a d  
nas expressiv  
crítico, condiç  
trabalhos com  
cordava Nise d  
tálogo da exp  
e não artistas,

21 Gláucia Villas Bôas. “A estética da conversão: o Ateliê do Engenho de Dentro e a arte concreta carioca: 1946-1951”. *Tempo Social*, v. 20, nº 2, nov. 2008.

22 Sobre as obras dos internos, ver catálogo da exposição *Images of the Unconscious from Brazil, Confluência de Culturas*, Câmara Brasileira do Livro, São Paulo, 46ª Feira do Livro de Frankfurt, 1996.

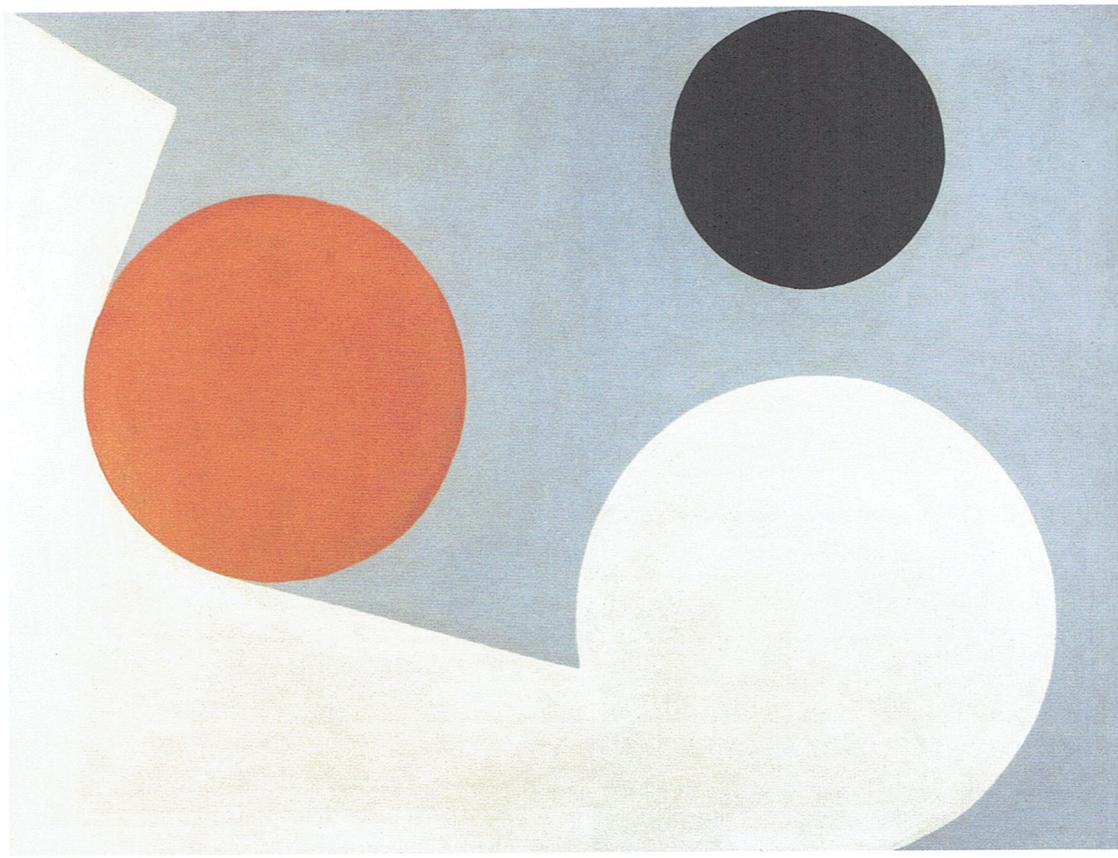


O crítico paulista Sérgio Milliet posicionou-se, distinguindo os elementos estéticos dos sociológicos, históricos e psicológicos das obras expostas. Apostando nessa distinção, mostrou que, entre os nove artistas do Ateliê que expuseram suas obras no MAM de São Paulo, quatro apresentavam obras de grande valor artístico, enquanto a dos restantes demonstravam apenas expressividade. A loucura não era, para o crítico, condição *sine qua non* para a confecção de trabalhos com valor artístico, com o que concordava Nise da Silveira, autora do texto do catálogo da exposição: “Haverá doentes artistas e não artistas, assim como entre os indivíduos

que se mantêm dentro das imprecisas fronteiras da normalidade só alguns possuem a força de criar formas dotadas do poder de suscitar emoções naqueles que as contemplam.”<sup>23</sup>

Ao lado de Adelina Gomes, Fernando Diniz, Carlos Petuis, Arthur Amora, Kleber, Raphael e Isaac Liberato, Emydio de Barros foi um daqueles pintores internos que causavam espanto e emoção. Pintor de memória, segundo Mavignier, produzia tela sobre tela sem interrupção. Era preciso sempre dar-lhe mais telas. Mais de uma década depois das primeiras exposições, Mário Pedrosa escrevia sobre sua pintura, ressaltando a composição e

<sup>23</sup> Ferreira Gullar. *Nise da Silveira: uma psiquiatra rebelde*.



IVAN SERPA  
FORMAS, 1951  
ÓLEO SOBRE TELA  
97 X 130,2 CM  
COLEÇÃO MUSEU DE ARTE  
CONTEMPORÂNEA/USP

o desenho além da distribuição das cores por massas e linhas cromáticas: “Raros entre os raros, no Brasil, ele compõe pela cor, como mandava Cézanne, e daí seu ‘impressionismo’ ter estupenda solidez estrutural. Seu *Jarro de flores* é, sem favor, uma obra-prima da pintura brasileira”, advertia o crítico<sup>24</sup>.

24 Mário Pedrosa. “Mestres da arte virgem”. In: Otilia Arantes. Op. cit., pp. 85-8.

No debate sobre arte e loucura, destacou-se a crítica de Mário Pedrosa. Ele assumiu posição distinta de seus colegas Quirino Campofiorito, Rubem Navarra e Sérgio Miliet, ao defender o caráter artístico dos desenhos e da pintura dos internos. Afirmava que a quebra dos cânones renascentistas, com o advento da pintura moderna, havia gerado uma incompreensão no que se refere à concepção de arte. Advertia que a criação artística estava relacionada com a imaginação, a intuição, a sensibilidade, desvinculando-se cada vez mais dos cânones convencionais. As experimentações eram fundamentais para que um indivíduo aprendesse

com suas emo-  
mas que trans-  
ginar. Tais fo-  
porque organi-  
diam ser consi-  
intelectual cor-  
crítica de Pedr-  
sua convicção  
co. Suas reflex-  
garantiam-lhe  
as querelas sob-  
genho de Dent-  
çar o reconheci-  
vista de renova-  
o crítico acalen-  
nos Estados Un-

Quando, em  
ra transferiu-s-  
consciente, cri-  
para fins de es-  
os três jovens  
Concretismo. I-  
mio de Aquisi-  
Formas, na 1 Bi-  
liê Livre de Pin-  
que funcionav-  
tério da Educa-  
tavo Capanem-  
primeira obra  
estímulo de M-  
uma bolsa par-  
Alemanha, on-  
Escola de Ulm,

As mudan-  
nho de Dentre-  
gulares entre c-  
sa, porém a c-

25 Ver Marcelo M-  
26 Fabiana Werr-  
tência inquieta”.

com suas emoções e “pusesse no mundo” formas que transmitissem modos de sentir e imaginar. Tais formas tinham força intelectual porque organizavam a intuição, mas não podiam ser consideradas expressão de um projeto intelectual consciente. A diferença da análise crítica de Pedrosa à dos outros críticos está em sua convicção na ruptura de um padrão estético. Suas reflexões sobre a psicologia da forma garantiam-lhe instrumentos conceituais para as querelas sobre as exposições do Ateliê do Engenho de Dentro, e principalmente para alcançar o reconhecimento de seu projeto construtivista de renovação da linguagem artística, que o crítico acalentava desde sua chegada do exílio nos Estados Unidos<sup>25</sup>.

Quando, em 1951, o acervo do Ateliê de Pintura transferiu-se para o Museu de Imagens do Inconsciente, criado e dirigido por Nise da Silveira, para fins de estudo e pesquisa dessas imagens, os três jovens artistas tinham se convertido ao Concretismo. Em 1951, Ivan Serpa recebeu o Prêmio de Aquisição de Jovem Pintor com o quadro *Formas*, na 1ª Bienal de São Paulo, e abriu seu Ateliê Livre de Pintura na sede provisória do MAM, que funcionava nos pilotis do edifício do Ministério da Educação e Saúde (atual Palácio Gustavo Capanema). Abraham Palatnik expõe sua primeira obra cinética na mesma Bienal, com o estímulo de Mário Pedrosa, e Mavignier ganha uma bolsa para estudar na França e depois na Alemanha, onde foi aceito na primeira turma da Escola de Ulm, sob a direção de Max Bill.

As mudanças ocorridas no Ateliê do Engenho de Dentro levaram ao fim os encontros regulares entre os artistas e o crítico Mário Pedrosa, porém a convivência muito próxima entre

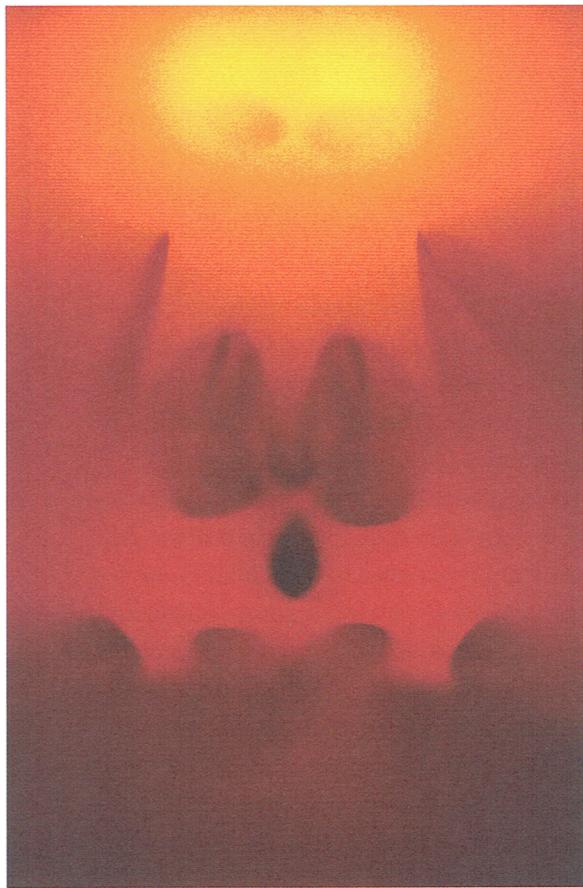
eles, ao longo de cinco anos, deixou um saldo positivo para o reconhecimento da arte concreta no Brasil. O quadro *Formas* (1951), de Ivan Serpa, tornou-se um ícone do Concretismo, contribuindo para divulgar a nova orientação estética. Ao comentar a obra, Fabiana Barcinski enfatiza a expectativa de movimento criada pelo quadro, apesar de suas formas estáticas, e o contraste entre o seu caráter artesanal e a orientação concretista de um fazer universal: “A construção apresentada nessa tela alcança um grau de equilíbrio que prende a atenção de quem o vê por criar uma expectativa de movimento, como uma dança, que nunca se realiza de fato, das formas circulares que dominam o espaço pictórico.”<sup>26</sup> Entre outros legados, a experiência *sui generis* do Ateliê do Engenho de Dentro revelou a Abraham Palatnik uma nova possibilidade da criação artística. Ele juntou tecnologia e cinética ao criar seus aparelhos cinemáticos, inventando um mecanismo complexo que obedecia ao princípio do caleidoscópio e facultava ao espectador a visão do movimento de diferentes formas coloridas, compondo-se e decompondo-se com delicadeza e leveza ímpares.

A rede de jovens que havia se unido a Mário Pedrosa encontra no Ateliê Livre de Pintura de Ivan Serpa um novo espaço de sociabilidade, o que o torna um dos principais elos da cadeia de acontecimentos que contribuem para a imposição e a consagração da arte concreta no Rio de Janeiro. Na realidade, a experiência e o convívio ocorridos no Ateliê do Engenho de Dentro e a polêmica sobre arte e loucura, protagonizada pelos críticos cariocas e paulistas, estavam intimamente associados à abertura do curso de

25 Ver Marcelo Mari. Op. cit.

26 Fabiana Werneck Barcinski. “Fragmentos de uma existência inquieta”. In: *Ivan Serpa*, p. 15.

ABRAHAM PALATNIK  
APARELHO  
CINECROMÁTICO, 1958  
OBJETO CINÉTICO  
110 X 70 X 20 CM  
COLEÇÃO MUSEU DE ARTE  
CONTEMPORÂNEA/USP



Ivan Serpa no Museu de Arte Moderna e, em consequência, à formação do Grupo Frente. As realizações revelavam efeitos do projeto político e inovador das artes plásticas acalentado por Mário Pedrosa<sup>27</sup>. O curso de Ivan Serpa, com apoio de Niomar Sodré, diretora do MAM, e de Carmem Portinho, engenheira que dirigia as obras da nova sede do museu<sup>28</sup>, significou mais do que uma simples alternativa aos ateliês de ensino da arte, tornando-se um lócus especial onde o pintor, utilizando uma metodologia nada convencional, insistia na pesquisa da forma. Serpa pedia aos alunos que desenhassem ou pintassem algo que estivesse na imaginação deles; recomendava um conjunto de exercícios por meio dos quais desenvolviam exaustivamente suas criações, fazendo que apresentassem por si mesmos suas necessidades de busca da forma, da cor, do equilíbrio, da harmonia<sup>29</sup>. Transmitia o que aprendera com Pedrosa no Ateliê do Engenho de Dentro sem, entretanto, nomear as diretrizes de seus ensinamentos e experiências construtivistas. Considerado um mestre severo, fazia o aluno realizar diversos exercícios com base na ideia inicial até encontrar um resultado satisfatório. A crítica de Mário Pedrosa, Ferreira Gullar e Jayme Maurício deu grande visibilidade às aulas de Serpa, impulsionando o projeto de renovação das artes no Rio de Janeiro na direção da abstração geométrica e do Concretismo.

A atividade intensa de Ivan Serpa<sup>30</sup>, no início da década de 1950, culminou com a criação do Grupo Frente, que expõe na Galeria IBEU, em 1954, no MAM do Rio de Janeiro e, posteriormente, em 1956, em Resende e Volta Redonda. A primeira exposição, apresentada pelo crítico

27 Pedro Erber, "Políticas da abstração: pintura crítica no Brasil e Japão, anos 1950"; Marcelo Mari. Op. cit.

28 Niomar Muniz Sodré trabalhou no MAM de 1951 a 1966 e assumiu sua direção em 1952. Carmem Portinho foi diretora executiva do museu de 1951 a 1966.

29 H. M. D. Ferreira. "Ivan Serpa, artista-educador". In: *Ivan Serpa*, p. 205.

30 Ver Barcinski. Op. cit.; Ferreira. Op. cit.

Ferreira Gullar, Carlos V...  
vã, Carlos V...  
José da Silva...  
Vicent Ibber...  
de Mário Ped...  
nhado por d...  
na imprensa...  
do grupo uni...  
Oiticica, Fra...  
Rubem Ludov...  
Baruch. A hi...  
jas críticas d...  
blinha na co...  
xistência de...  
Concretismo...  
dências diver...  
racterística q...  
po Ruptura,...  
dos preceitos...  
de Waldema...  
eram muito...  
Serpa era cor...  
evocava a libe...  
cia, o grupo...  
essas ideias p...  
crítica do Ate...  
te, repetindo...  
textos e catá...  
vas, quando...  
Na realidade...  
Ivan Serpa e...  
bertários de...  
convivência n...  
co a pouco fo...  
nos valores es...  
nas exposiçõe...  
críticos e no

31 Ver, como ex...  
Por uma vanguar...

32 A origem so...  
como sua proce...  
de família abast...  
Quase todos ele...  
zado da arte con...  
como Axel Lesko...  
no Rio de Janeiro

Ferreira Gullar, exibiu obras de Aluísio Carvão, Carlos Val, Décio Vieira, Ivan Serpa, João José da Silva Costa, Lygia Clark, Lygia Pape e Vicent Ibberson; a segunda teve apresentação de Mário Pedrosa. O grupo era, assim, apadrinhado por dois dos críticos de maior destaque na imprensa carioca na época. Aos fundadores do grupo uniram-se Abraham Palatnik, César Oiticica, Franz Weissmann, Hélio Oiticica, Rubem Ludolf, Elisa Martins da Silveira e Emil Baruch. A historiografia<sup>31</sup>, fundada nas peles críticas dos integrantes do Concretismo, sublinha na constituição do Grupo Frente a inexistência de determinação clara em direção ao Concretismo, ressaltando que nele havia tendências diversas, inclusive o primitivismo, característica que em muito o distinguia do Grupo Ruptura, radicado em São Paulo e seguidor dos preceitos da arte concreta, sob a orientação de Waldemar Cordeiro. Os argumentos não eram muito convincentes: dizia-se que Ivan Serpa era contrário aos *ismos* e Mário Pedrosa evocava a liberdade de criação; em consequência, o grupo não tinha projeto renovador. Mas essas ideias passaram com força para a fortuna crítica do Ateliê de Ivan Serpa e do Grupo Frente, repetindo-se em verbetes de enciclopédias, textos e catálogos de exposições, retrospectivas, quando não em pesquisas acadêmicas. Na realidade, os artistas que estudaram com Ivan Serpa e aprenderam os ensinamentos libertários de Mário Pedrosa, por meio de uma convivência muito próxima com ambos<sup>32</sup>, pouco a pouco forjaram uma identidade com base nos valores estéticos que lhes foram incutidos, nas exposições coletivas, no favorecimento dos críticos e no incentivo à experimentação. Um

trecho da entrevista concedida por Aluísio Carvão é esclarecedor do modo como os concretistas foram se constituindo na cidade: “Senti que o entendimento de linguagem e de procura de algo, a existência de uma afinidade, foi em torno do movimento que a gente tinha com Ivan Serpa, com Palatnik e depois Pedrosa, Gullar. Começamos a conversar, a fazer reuniões para ter um pensamento, manter o mesmo vocabulário, entende?”<sup>33</sup>

No Rio de Janeiro, o surgimento do Concretismo deve-se ao entrecruzamento de indivíduos com interesses afins em um encaideamento de fatos, iniciativas e ações cuja consequência foi a criação do Ateliê do Engenho de Dentro, do Ateliê Livre de Pintura de Serpa, instalado no Museu de Arte Moderna, a formação do Grupo Frente e a instituição da crítica de arte, sob a liderança de Mário Pedrosa. O crítico fomentava as indagações sobre a arte, incentivava os jovens e insistia no “exercício experimental da liberdade”, marcando o grupo carioca com suas ideias.

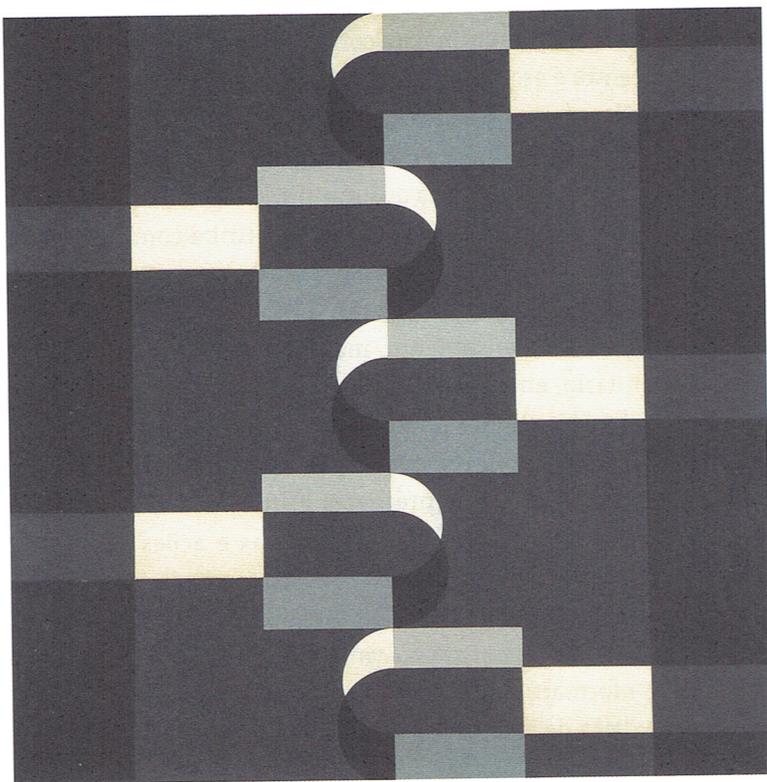
Em São Paulo, o entrecruzamento de fatos, indivíduos e instituições foi diferente. Não havia na cidade paulista uma instituição tão antiga, consolidada e poderosa como a Escola Nacional de Belas Artes, verdadeiro baluarte a que se opuseram os modernos figurativos e concretos. Ao campo artístico paulista, entretanto, pertenciam tanto os integrantes mais ativos da Semana de 22 quanto os idealizadores da Bienal de São Paulo, que cunharam, cada grupo a seu modo, projetos voltados para o futuro moderno. A vanguarda concreta paulista enfrentou fortes resistências dos partidários do Modernismo figurativo, que expressavam

31 Ver, como exemplo, Maria de Fátima Morethy Couto, *Por uma vanguarda nacional*; Sabrina Sant’Anna. Op. cit.

32 A origem social do grupo era heterogênea, assim como sua procedência. Lygia Clark, por exemplo, vinha de família abastada; Mavignier era filho de classe média. Quase todos eles, porém, tiveram em comum o aprendizado da arte com Ivan Serpa ou com artistas estrangeiros, como Axel Leskoschek e Arpad Szenes, que se radicaram no Rio de Janeiro durante a Segunda Guerra Mundial. Não

foram alunos da Escola Nacional de Belas Artes ou a abandonaram, como fez Franz Weissmann, em 1940, quando era aluno do curso de arquitetura. E não frequentaram os ateliês conhecidos na cidade, como o de Portinari. Poucos viajaram para o exterior no início da carreira, como o fez Lygia Clark.

33 Aluísio Carvão. *Apud* Fernando Cocchiari e Anna Bela Geiger (orgs.). *Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta*, p. 141.



HERMELINDO FIAMINGHI  
ELEVÇÃO VERTICAL  
COM MOVIMENTO  
HORIZONTAL, 1955  
COLEÇÃO MUSEU DE ARTE  
CONTEMPORÂNEA/USP

PÁGINA AO LADO  
GERALDO DE BARROS  
CONCRETO, 1958  
ESMALTE SOBRE EUCATEX  
49 X 71 CM  
COLEÇÃO ADOLPHO  
LEIRNER

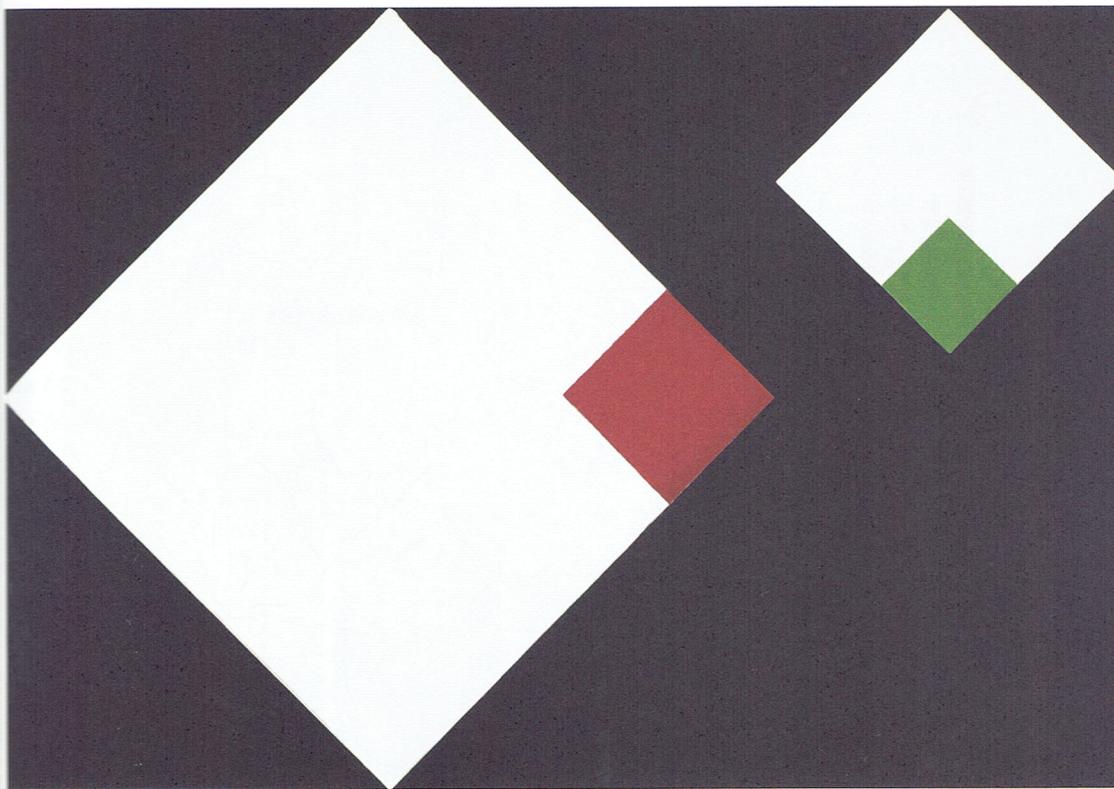
suas convicções sem temor, como o fez Di Cavalcanti: “O realismo é sempre rico quando não se limita a um exercício hábil de reprodução da realidade – é o realismo dos atenienses, dos venezianos da Renascença, de Coubert, de Corot, Daumier, Renoir, Degas, e mesmo Picasso, na sua fase anterior ao cubismo. Pode haver hoje um realismo que não menospreze as pesquisas técnicas modernistas? Sim. O que acho, porém, vital é fugir do abstracionismo. A obra de arte dos abstracionistas, tipo Kandinsky, Klee, Mondrian, Arp, Calder, é uma especialização estéril. [...] Os apologistas dessa arte, como o senhor Léon Degand, ora entre nós, possuem uma verve terrível que

consiste em acumular definições para definir o indefinível.”<sup>34</sup>

As adversidades e as disputas não impediram, entretanto, que o campo artístico se renovasse. Em “Balanço da vida oficial das artes plásticas em 1950”, publicado em 1951, na *Folha da Manhã*, Waldemar Cordeiro assinala as mudanças ocorridas nas instituições da cidade, mencionando as atividades da Galeria Domus, as exposições e os cursos promovidos pelo Museu de Arte Moderna, entre os quais figuravam os cursos práticos de gravura, de livre desenho com modelo vivo e o clube infantil de arte. Cordeiro faz um “prognóstico auspicioso” para as artes plásticas, sem, no entanto, deixar de

34 Di Cavalcanti. *Revista Fluminense*, nº 3, 1948. Apud João Bandeira (org.). *Arte concreta paulista: documentos*, p. 17.

35 Waldemar Cordeiro. “Balanço da vida oficial das artes plásticas em 1950”, *Folha da Manhã*, 1951. Apud João Bandeira (org.). *Arte concreta paulista: documentos*, p. 17.

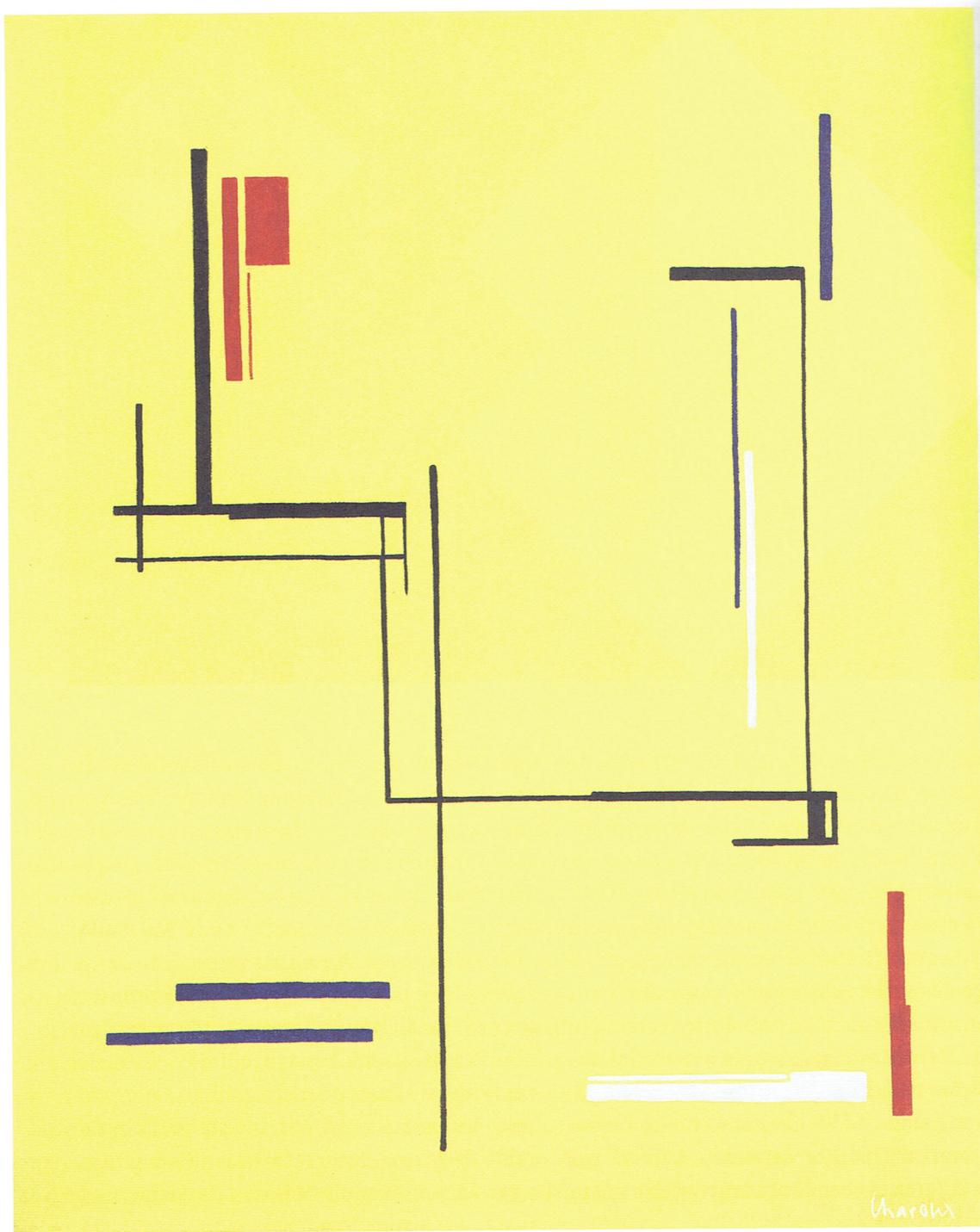


chamar a atenção para os altíssimos gastos de instituições na compra de obras ou na própria manutenção, em detrimento do apoio aos artistas com condições socioeconômicas precárias, advertindo para a necessidade de maior apoio à classe artística, da qual dependia a produção da arte: “Ressalta-se particularmente o esforço dos artistas modernos paulistas, que, apesar das dificuldades econômicas com que lutam, forneceram quase todo o material das exposições realizadas.”<sup>35</sup>

Os reclamos de Waldemar Cordeiro fazem lembrar a hipótese de Aracy Amaral sobre as diferentes tendências artísticas entre o grupo carioca e o paulista. Para a crítica e

historiadora de arte, os artistas paulistas, diferentemente dos cariocas, vinham de classes médias pouco abastadas, e sua origem social levou-os a buscar cedo uma formação profissionalizante, em escolas ou nos cursos oferecidos no Museu de Arte Moderna de São Paulo: Luiz Sacilotto era desenhista técnico; Cordeiro, ilustrador e paisagista; Fiaminghi, cromista, gráfico, publicitário; Barsotti, artista gráfico; Maurício Nogueira Lima, arquiteto e cartazista; Willys de Castro, artista gráfico; Fejer, químico industrial; Wollner, artista gráfico; Geraldo de Barros, fotógrafo, desenhista gráfico e cartazista; Antônio Maluf, cartazista, vitrinista, e Leopoldo Haar, paginador, cartazista,

35 Waldemar Cordeiro. “Balanço da vida oficial das artes plásticas em 1950”. In: João Bandeira. *Arte concreta paulista: documentos*, p. 16.



LOTHAR CHAROUX  
ABSTRATO GEOMÉTRICO,  
1952. ÓLEO SOBRE TELA  
60,5 X 49 CM. COLEÇÃO  
ADOLPHO LEIRNER

vitrinista e  
a classes m  
sionalizant  
do, segund  
para a pro  
que artesa  
influência  
cistas, valo  
trabalhos s  
da delegaçã  
de Max Bil  
no trabalho  
le o impact  
quase insta  
pintada a ó  
suços [...]  
recorrendo  
sa pintura  
nando o pi  
to, não ap  
artesanal,  
de um proc  
com a indú

A hipóte  
bilidades s  
der as esco  
paulistas,  
formação p  
totalidade.  
Ruptura. A  
se grupo o  
mar Corde  
definidas,  
Pedrosa nã  
gras, mas  
a crítica à  
afetiva da

36 A hipótese  
tivo brasileiro n  
de Janeiro os  
tistas plástico  
a pintura, enc  
direito antes  
quase todos t  
cartazes, ilustr

vitrinista e diagramador<sup>36</sup>. O fato de pertencer a classes menos abastadas e a formação profissionalizante do grupo paulista teriam propiciado, segundo Aracy Amaral, escolhas voltadas para a produção de objetos mais industriais que artesanais. De início, o Grupo Ruptura foi influenciado por Mondrian e pelos neoplasticistas, valorizando a invenção das formas e os trabalhos seriais e modulados. Mas a presença da delegação suíça na 1ª Bienal e as concepções de Max Bill provocaram uma ruptura notável no trabalho daqueles artistas. “Foi de tal índole o impacto da delegação suíça da 1ª Bienal que quase instantaneamente todos deixam a tela pintada a óleo e, seguindo as observações dos suíços [...], passam a pintar sobre ‘Eucatex’, recorrendo logo ao esmalte para a mais rigorosa pintura das superfícies, aos poucos abandonando o pincel pela pistola, evitando, portanto, não apenas o material de remanescente artesanal, como a sua manipulação, em favor de um processo mais diretamente relacionado com a indústria.”<sup>37</sup>

A hipótese de Amaral abre o leque de possibilidades sociológicas que permite compreender as escolhas feitas pelos artistas concretos paulistas, muito embora a origem social e a formação profissional não justifiquem, na sua totalidade, as preferências e escolas do Grupo Ruptura. Acrescente-se à formação social desse grupo o teor do projeto renovador de Waldemar Cordeiro, com metas e regras muito bem definidas, enquanto no Rio o projeto de Mário Pedrosa não se inicia com a proposição de regras, mas com o debate sobre arte e loucura; a crítica à obra de Calder e a tese “Da natureza afetiva da forma na obra de arte”, escrita em

1949. A discussão dos princípios do Construtivismo foi paulatinamente levando os artistas à experimentação, sem a rigidez de um nome ou de um rótulo.

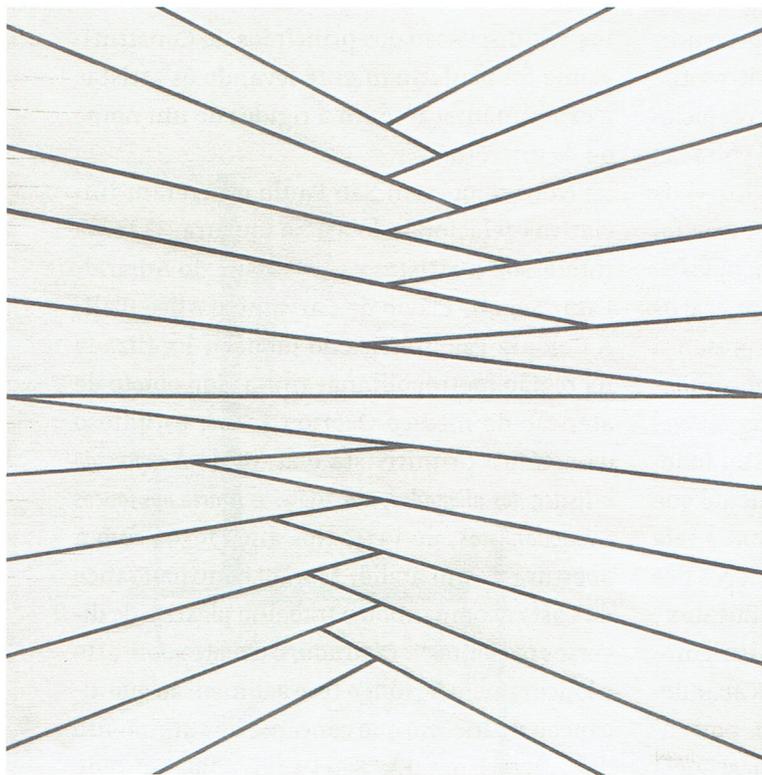
Note-se que em São Paulo ocorreram iniciativas relacionando arte e loucura. O tema interessou a artistas como Tarsila do Amaral, Lasar Segall, Flávio de Carvalho e Alice Brill. A Colônia Psiquiátrica do Juqueri, localizada na região metropolitana, tinha sido objeto de atenção do médico Osório César<sup>38</sup>, estudioso da estética primitivista e autor de *A expressão artística dos alienados*, de 1929, e *A arte nos loucos e vanguardistas*, de 1934. Nos anos 1950, com a abertura de um ateliê, Maria Leontina Franco da Costa acompanhou o trabalho plástico de diversos pacientes<sup>39</sup>. Contudo, o debate sobre arte e loucura nem de longe teve a dimensão que alcançou no Rio, no que concerne ao surgimento do Concretismo. Em São Paulo, a liderança do movimento estava nas mãos do artista plástico Waldemar Cordeiro, nascido em Roma e portador de dupla nacionalidade, que chegou ao Brasil em 1946, aos vinte anos, para trabalhar como jornalista, fazendo reportagens e ilustrações. Iniciara sua formação na Accademia di Belle Arti di Roma, onde apreendeu gravura e pintura. Logo depois de sua chegada, além das atividades no jornal *Folha da Manhã*, Cordeiro conheceu Geraldo de Barros, Luiz Sacilotto e Lothar Charoux, com quem compartilhou seus projetos de mudança no campo da arte. Em 1949, têm início as primeiras atividades de artistas com Cordeiro, com a realização de pesquisas com linhas horizontais e verticais, além da criação do Art Club de São Paulo, dedicado ao experimentalismo. Cordeiro opta pela

36 A hipótese de Aracy Amaral, publicada em *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*, pp. 312-7, aponta que no Rio de Janeiro os concretistas, com exceção de poucos, eram artistas plásticos. Na realidade, alguns haviam começado com a pintura, enquanto outros tinham estudado arquitetura ou direito antes de voltar-se para a prática artística. Contudo, quase todos trabalharam em desenhos têxteis, propaganda, cartazes, ilustrações de capas, diagramação, móveis etc.

37 Aracy Amaral. Op. cit., p. 312.

38 Osório César permaneceu casado com Tarsila do Amaral de 1931 a 1935.

39 Rosa C. M. Carvalho e Lúcia Reily. “Arte e psiquiatria: um diálogo com artistas plásticos no Hospital Psiquiátrico de Juqueri”. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 12, nº 21, jul.-dez. 2010, pp. 165-80.



WALDEMAR CORDEIRO  
IDEIA INVISÍVEL, 1956  
TINTA E MASSA  
SOBRE MADEIRA  
100 X 100 CM  
COLEÇÃO ADOLPHO LEINER

nacionalidade brasileira, ao voltar de breve viagem à Itália, e logo depois tem exibida sua obra *Movimento*, na 1ª Bienal de São Paulo. No quadro, Cordeiro põe em jogo a precedência de uma forma sobre outra e de uma cor sobre outra, ao dispor faixas de diferentes tamanhos e cores numa sequência, em busca de equilíbrio.

Em 1952, promove a exposição no Museu de Arte Moderna de São Paulo e lança o Manifesto, que não foi bem recebido por Sérgio Milliet, que o desqualifica pela falta de clareza dos princípios norteadores do programa de renovação das artes plásticas. A resposta de Cordeiro não tarda. Fazendo uso de texto crítico de Milliet sobre Cícero Dias, termina sua resposta

afirmando que a crítica de Milliet serviria apenas para os “joguinhos políticos do mundanismo artístico”<sup>40</sup>.

Cordeiro vive a efervescência das disputas vanguardistas. Defende a arte concreta e polemiza com os críticos Sérgio Milliet e Ferreira Gullar. Integra-se em definitivo aos circuitos da arte concreta, reunindo-se com os poetas paulistas Décio Pignatari, Augusto e Haroldo de Campos e com os concretistas argentinos, a exemplo de Tomás Maldonado. Se fosse possível traçar com maior rigor os perfis de Mário Pedrosa e Waldemar Cordeiro para então compará-los, ficariam evidentes as diferenças sensíveis entre as duas lideranças do movimento

40 Cocchiarale e Geiger. Op. cit., pp. 220-3.

concretista  
de, formação  
se não deter  
ram para m  
ruptura com  
ção e, sobre  
concretistas.

Cordeiro  
a adversidad  
composição  
série *Ideia vis*  
crítica lhe te  
teriais e as t  
esmalte, a p  
por Cordeiro  
listas que de  
dade e da in  
exemplo, o  
na 1ª Exposiç  
é um indica  
transparênc

anteparo pr  
mente a tor  
de certo mo  
reiteração c  
construindo  
dade, produ  
desequilíbr  
círculos dese  
mento entre

Contudo,  
do Concretis  
impensável  
sem resistê  
cabo seu int  
cretista nas  
Moderna e a

41 Rodrigo Nav  
42 Ver análise e  
em Flávio Rosa  
*neoconcretismo e*

concretista no que respeita a sua origem, idade, formação, profissão e círculos sociais, que, se não determinaram, certamente contribuíram para marcar os debates voltados para a ruptura com os modernistas adeptos da figuração e, sobretudo, orientar as celeumas entre os concretistas.

Cordeiro levou a cabo seus projetos em meio a adversidades e conflitos. Notabilizou-se pela composição de obras como *Estudo* (1952) e da série *Ideia visível* (1956, 1957 e 1957), ainda que a crítica lhe tenha sido pouco favorável. Os materiais e as técnicas de caráter industrial – o esmalte, a pistola, o compensado – utilizados por Cordeiro colocaram-no no rol dos racionalistas que desejam a supressão da subjetividade e da intuição. Para Rodrigo Naves, por exemplo, o uso do plexiglass, em *Ideia visível*, na I Exposição de Arte Concreta em 1956, “já é um indicador seguro de suas intenções. A transparência do suporte, acentuada por um anteparo preto colocado por trás, ajuda realmente a tornar visível a ideia do artista, que de certo modo se resume a recusar a simples reiteração concêntrica dos diversos círculos, construindo figuras que, em sua excentricidade, produzem a impressão de que aquele desequilíbrio conduzirá a uma dinâmica dos círculos desencadeada pela falta de balanceamento entre eles”<sup>41</sup>.

Contudo, o reconhecimento e a legitimação do Concretismo na cidade de São Paulo seria impensável sem o crítico e o artista. Não foi sem resistências e obstáculos que ele levou a cabo seu intento de promover a estética concretista nas interseções com o Museu de Arte Moderna e a Bienal de São Paulo, fosse sob

efeito das ideias de Max Bill, fosse pelas duras críticas de Sérgio Milliet, em uma cidade cuja identidade se fazia em meio ao rápido processo de industrialização e às múltiplas atividades de seus imigrantes. Aceito nos locais de exposição, mas rechaçado entre os críticos, pelo seu racionalismo industrialista, o projeto liderado por Cordeiro e as obras do grupo concreto paulista merecem estudos mais acurados, que possam distinguir as ideias polêmicas do crítico de arte de sua ressonância na obra conjunta dos concretistas paulistas<sup>42</sup>.

### OS DOIS LADOS DO CONCRETISMO

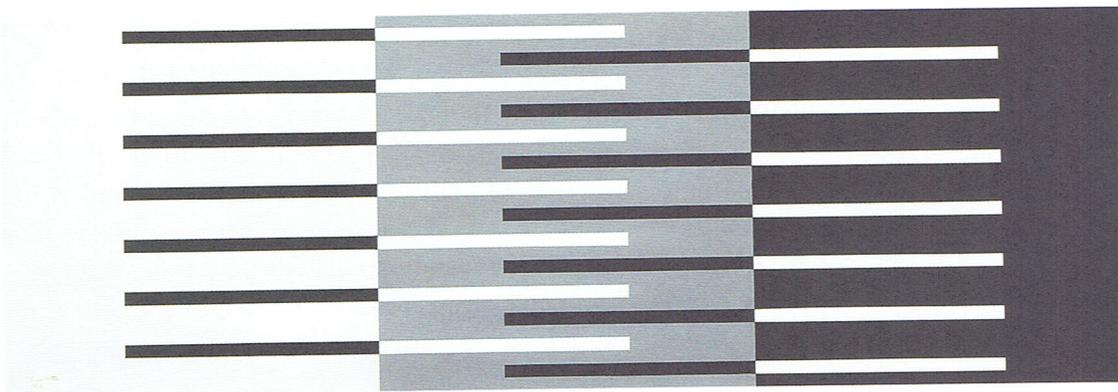
Em 1955, Ferreira Gullar integrou a equipe do Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*, tornando-se seu editor de artes visuais. Aos 25 anos, o poeta e crítico de arte escreve no Suplemento os primeiros textos sobre a poesia concreta e, em 1959, publica o “Manifesto neoconcreto” e a “Teoria do não objeto”. Nos dois últimos escritos, Gullar propugna e distingue o aparecimento de uma nova vertente concretista entre os artistas cariocas, definindo-a em oposição ao Concretismo racional, científico e matemático. Enquanto o manifesto estabelecia os parâmetros de distinção do neoconcretismo, a “Teoria do não objeto” ocupava-se do desdobramento do plano bidimensional no espaço como um desenvolvimento histórico da arte<sup>43</sup>.

As pelejas de Ferreira Gullar e Waldemar Cordeiro, separando as vertentes carioca e paulista do Concretismo, ganharam centralidade no debate sobre as artes visuais. A mobilização de teorias para fundamentar as tendências do Concretismo, a exemplo das ideias de Merleau-

41 Rodrigo Naves. “A complexidade de Volpi”, pp. 148-9.

42 Ver análise da obra *Concreção* (1957), de Luiz Sacilotto, em Flávio Rosa de Moura. *Obra em construção: a recepção do neoconcretismo e a invenção da arte contemporânea no Brasil*.

43 A respeito da “Teoria do não objeto”, ver a obra já citada de Sérgio Bruno Martins, pp. 79-90.



LUÍS SACILOTTO  
CONCREÇÃO 5521, 1955  
ESMALTE SOBRE  
MADEIRA, 30 X 90 CM  
COLEÇÃO ADOLPHO  
LEIRNER

-Ponty por Ferreira Gullar e de Konrad Fiedler por Waldemar Cordeiro, não impediu que a adesão ao Concretismo ou ao Neoconcretismo fosse atribuída à naturalidade<sup>44</sup> dos artistas. A naturalidade ou o local de moradia dificilmente imprimiriam as qualidades de maior ou menor rigor às formas geométricas, ou de maior ou menor afeição à objetividade ou subjetividade. Contudo, as reflexões de Mário Pedrosa, em texto de 1957, “Paulistas e cariocas”<sup>45</sup>, relativas à maior ou menor afinidade de coletividades sociais com a teoria, qualificou os paulistas de teóricos, e os cariocas, de empíricos. Tais reflexões contribuíram em muito para firmar na história da arte uma disputa entre cariocas e paulistas relativas às diferenças entre as suas obras. A polêmica cariocas *versus* paulistas não acrescentou subsídios à análise das diferenças do desenvolvimento da produção plástica dos artistas concretos, ao contrário, obstaculizou um exame mais acurado das duas orientações do Concretismo brasileiro. Se as cidades onde os grupos surgiram propiciaram diferentes cenários para suas práticas artísticas, o desenrolar dos acontecimentos evidencia que

os concretistas, em uma ou outra metrópole, usaram estratégias distintas para enfrentar as resistências às suas proposições estéticas e alcançar o reconhecimento que almejavam.

Qual o encadeamento de fatos e qual a sequência de discursos que levaram à divisão entre concretos e neoconcretos? Em dezembro de 1956 foi organizada a 1ª Exposição Nacional de Arte Concreta no Museu de Arte Moderna de São Paulo. Foi exibida no Rio de Janeiro em fevereiro de 1957, no Museu de Arte Moderna, instalado no Ministério da Educação e da Cultura. A exibição foi planejada em São Paulo, com o objetivo de ampliar a discussão sobre o Concretismo na poesia, nas artes plásticas e no *design* em âmbito nacional. À participação ativa dos paulistas nas revistas *Arquitetura e Decoração*, *Módulo*, *Vértice* e *Noígrandes* acrescentou-se a de Ferreira Gullar e dos irmãos Campos no Suplemento Dominical do *Jornal do*

44 Entre os artistas concretistas, alguns eram cariocas (Almir Mavignier, Ivan Serpa, Lygia Pape, César e Hélio Oiticica) e outros paulistas (Luiz Sacilotto, Geraldo de Barros). Porém, entre os que moravam no Rio de Janeiro, Aluísio Carvão era oriundo de Belém do Pará; Lygia Clark e Amílcar de Castro, de Minas Gerais; Rubem Rudolf, de Alagoas; Eric Baruch, da Holanda; Abraham Palatnik,

de Israel; e Franz Weissman, da Áustria. Dos integrantes do grupo paulista, Willis de Castro era de Minas Gerais; Samson Flexor vinha da Romênia; Kazmer Fejer era húngaro; Leopold Harr, polonês; Waldemar Cordeiro, italiano, mas optou pela nacionalidade brasileira.

45 Otília Arantes (org.). *Acadêmicos e Modernos*, pp. 253-6.

Brasil, de gr  
cos e intele  
quanto pel  
Reynaldo Ja  
creto. A exp  
cultura, pi  
o movimen  
cio Pignata  
Reynaldo Ja  
Gullar. O M  
sia Concreta  
textos poéti  
bidimensio  
base, com o  
entre eles. I  
ca, entretan  
diversas obr  
produção do  
Essas tinha  
pregnado n  
em São Paul  
tas integran  
subjetivism  
o formalism

As discu  
de Arte Con  
concreto, la  
nado por Ar  
Franz Weis  
Reynaldo Ja  
por Ferreira  
distinção er  
ro e de São P  
no Japão, o  
arte brasile  
ção do I Enc  
Arte sobre a

46 Os três poe  
po intitulado M  
suas novas ide  
revista lançada

47 Ver Belluzo  
(org.). *Arte con  
Teoria e práti  
chiarale. Op. c*

Brasil, de grande penetração nos meios artísticos e intelectuais, tanto pelas suas matérias quanto pelo seu projeto gráfico, de autoria de Reynaldo Jardim, diagramador e poeta concreto. A exposição exibiu textos de poesia, escultura, pintura, desenho e gravura. Crescia o movimento neoconcreto na poesia com Décio Pignatari, Augusto e Haroldo de Campos, Reynaldo Jardim, Theon Spanudis e Ferreira Gullar. O Manifesto Plano Piloto para a Poesia Concreta foi lançado nessa exposição<sup>46</sup>. Os textos poéticos foram expostos junto às obras bidimensionais nas paredes, alinhados pela base, com o objetivo de evitar a hierarquização entre eles. No que respeita à produção plástica, entretanto, ao serem postas lado a lado as diversas obras, sobressaíram as diferenças da produção dos dois grupos, gerando polêmicas. Essas tinham como eixo o racionalismo impregnado na produção dos artistas radicados em São Paulo *versus* o expressionismo dos artistas integrantes do Grupo Frente, além de seu subjetivismo e sensualismo, contrastante com o formalismo e a objetividade dos paulistas<sup>47</sup>.

As discussões sobre a 1ª Exposição Nacional de Arte Concreta levaram ao Manifesto Neoconcreto, lançado em março de 1959 e assinado por Amílcar de Castro, Ferreira Gullar, Franz Weissmann, Lygia Clark, Lygia Pape, Reynaldo Jardim e Theon Spanudis. Liderado por Ferreira Gullar, o manifesto objetivava a distinção entre o Concretismo do Rio de Janeiro e de São Paulo. Mário Pedrosa encontrava-se no Japão, onde organizara uma exposição de arte brasileira e ocupava-se com a programação do 1º Encontro Extraordinário de Críticos de Arte sobre a cidade de Brasília, a ser realizado

no Brasil. Ferreira Gullar escreve-lhe uma carta<sup>48</sup> prestando conta do manifesto e argumentando em favor da definição das diferenças existentes entre os dois grupos. Advertia não ser mais possível identificar ciência com arte, mas valorizar a expressão visual, plástica, imaginativa e existencial das formas. A repercussão do manifesto levou à cisão do movimento. Exposições e textos críticos sobre o Concretismo e o Neoconcretismo foram realizados de 1959 até início dos anos 1960<sup>49</sup>, quando então os grupos e suas lideranças começam a se dispersar.

Anos após a cisão, em estudo crítico do Neoconcretismo, Ronaldo Brito ressaltou as categorias que fundamentam as duas tendências da produção plástica concreta. Refere-se à categoria produção *versus* expressão, definindo a primeira como uma visão técnica da produção artística, que não levava em conta as conotações humanísticas presentes na feitura da obra de arte; a categoria tempo também se distinguia nas tendências brasileiras do Concretismo, fundando-se as obras dos neoconcretos em um conceito de duração mais próximo da aceção de Henri Bergson, em detrimento de um conceito de tempo mecânico e linear. Essa inovação no conceito de tempo associa-se à insistência dos neoconcretos em ativar a relação do expectador com a obra para permitir diferentes interpretações abertas ao mesmo tempo: “As gravuras de Lygia Pape e as esculturas de Amílcar de Castro, por exemplo, trabalhavam o tempo como virtualidade – trata-se de algo assim como deixarem suspenso o ‘tempo’ de produção de modo a permitir a intervenção do espectador quase no sentido de completar os

46 Os três poetas paulistas fundaram, em 1952, um grupo intitulado Noigrandes, a partir do qual disseminaram suas novas ideias e experimentos, por intermédio de uma revista lançada com esse mesmo nome.

47 Ver Belluzo, “Ruptura e arte concreta”. In: Amaral (org.). *Arte construtiva no Brasil*, p. 118; Waldemar Cordeiro, “Teoria e prática do Concretismo carioca”. In: Geiger e Cochiarale. Op. cit., p. 225.

48 Ver carta no Centro de Documentação do Movimento Operário Mário Pedrosa, usp, e também entrevista de Gullar sobre a carta em Galanternick, op. cit.

49 Em 1959, 1ª Exposição de Arte Neoconcreta no MAM; Exposição de Arte Concreta, em Salvador; Balé Neoconcreto de Lygia Pape e Reynaldo Jardim. Em 1960, Exposição Internacional de Arte Concreta em Zurique, organizada por Max Bill, e, em 1961, Exposição Neoconcreta em São Paulo.

trabalhos, recriá-los, lê-los cada vez de maneira diversa, viver os instantes de sua produção. Foi o início, sem dúvida, de um processo que levaria alguns artistas neoconcretos a radicalizar a participação do *outro*, em direção ao que Oiticica chamou de ‘vivências’.<sup>50</sup>

Ronaldo Brito também escreve sobre a subjetividade e a objetividade, mostrando que o subjetivismo dos neoconcretos mantinha um compromisso com os resíduos humanísticos da arte, embora estivesse longe da ideologia romântica, que dominava o conhecimento comum da arte. Por fim, o crítico considera que havia no Neoconcretismo algo de “violento”, justamente a margem de contingência que os artistas neoconcretos se permitiam na experimentação empírica, “uma abertura para os excessos” que em nada cabia na dogmática dos concretos<sup>51</sup>.

A inegável importância do estudo crítico de Brito não impede de assinalar alguns traços da configuração sociológica e histórica que presidiram o desenvolvimento dos concretos do Rio de Janeiro e de São Paulo. É possível que características da formação da identidade do grupo radicado no Rio tenham contribuído para sua abertura às contingências e aos excessos de que fala o crítico.

Vale ressaltar, primeiro, a natureza da discussão crítica sobre o Concretismo nas duas cidades. No Rio de Janeiro, a discussão sobre arte e loucura abre o flanco para a discussão sobre a experimentação e inaugura o questionamento dos preceitos da arte renascentista em ampla polêmica na imprensa. Ao contrário, em São Paulo é lançado o Manifesto Ruptura, definindo diretrizes do movimento contrárias aos preceitos do renascimento. No

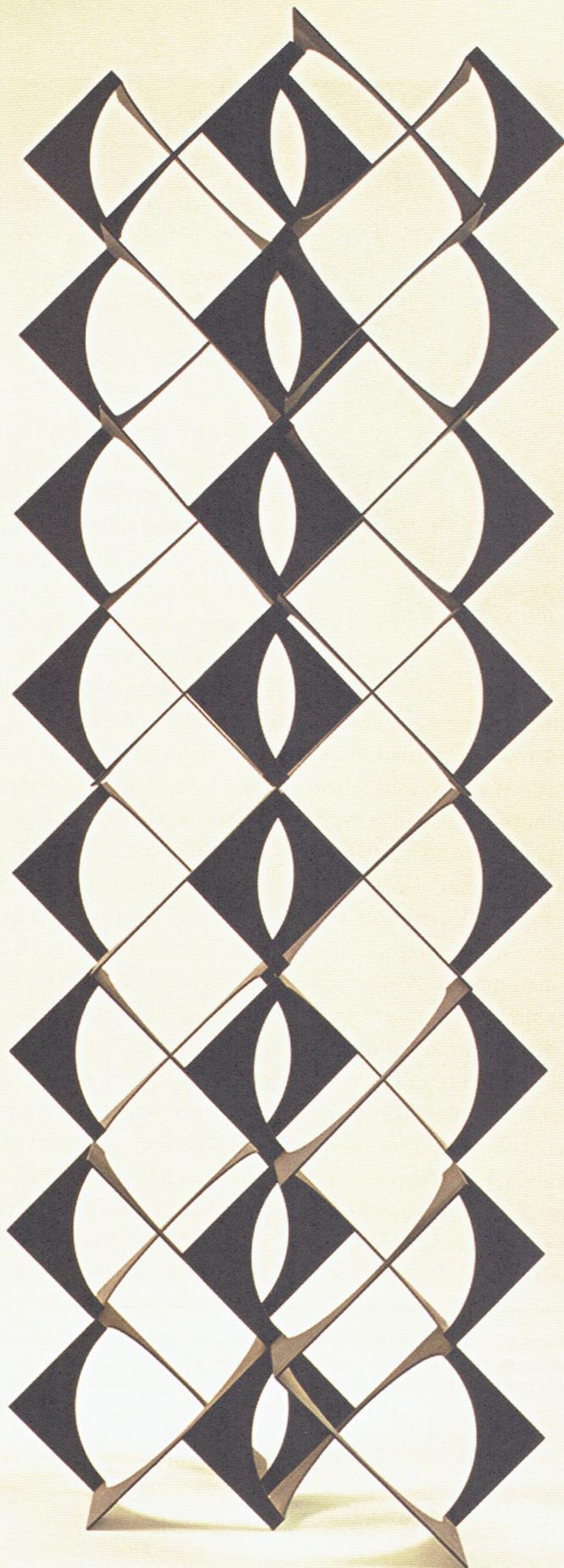
FRANZ WEISSMANN  
TORRE, 1957  
FERRO PINTADO  
169 X 62,7 X 37,2 CM  
FOTO ROMULO FIALDINI

período que se estende de 1947 até 1961, os artistas cariocas desfrutaram do apoio irrestrito da crítica, sobretudo de Mário Pedrosa e Ferreira Gullar, cujo interesse precípua no reconhecimento do Concretismo e na ruptura com o Modernismo figurativo era notório. A grande imprensa carioca incentivava os artistas concretos. Lembre-se que, ao lado do *Correio da Manhã*, que apoiava sem restrições o projeto do Museu de Arte Moderna e seus artistas concretos, o *Jornal do Brasil*, com o Suplemento Dominical, deflagrou um debate especial sobre a arte concreta.

Um segundo ponto importante foi que os artistas cariocas formaram um grupo disperso e heterogêneo no que diz respeito à sua origem social e procedência. Foram se reunindo e adquirindo identidade por meio de uma linguagem artística comum, sem que tivessem, *a priori*, um projeto. Aparentemente, em São Paulo se deu o inverso. O grupo era mais homogêneo quanto à sua procedência estrangeira, origem social e formação profissional. A coesão entre os artistas fundou-se no projeto comum que compartilhavam, sob a liderança de Waldemar Cordeiro. A legitimidade e a autoridade de Cordeiro são conquistadas em grande parte pela identificação com as concepções construtivistas de Max Bill, difundidas na primeira exposição do artista suíço, em 1950, e, no ano

50 Ronaldo Brito. *Neoconcretismo*, pp. 78-9.

51 Idem, *ibidem*, pp. 244-5.





MAX BILL  
UNIDADE TRIPARTIDA,  
1948-49  
AÇO INOXIDÁVEL  
114 X 88,3 X 98,2 CM  
COLEÇÃO MUSEU DE ARTE  
CONTEMPORÂNEA/USP

PÁGINA AO LADO  
MANIFESTO RUPTURA, 1952  
ACERVO WALDEMAR  
CORDEIRO

seguinte, com a premiação da obra *Unidade tripartida* na 1ª Bienal de São Paulo. A escultura de Max Bill lembra a Fita de Moebius, uma superfície não orientável, obtida pela colagem de suas extremidades. A evocação à Fita de Moebius evidencia o quanto a obra *Unidade tripartida* simboliza a ideia programática de Max Bill, interessado em pensar a arte contemporânea de uma perspectiva matemática. A abstração e a ideia de encontrar símbolos para processos lógicos do pensamento tornaram-se um dos objetivos de Max Bill<sup>52</sup>. Se Cordeiro não tinha o estímulo da crítica, certamente angariou notabilidade não apenas pelas suas incansáveis iniciativas, como também pela recepção notável de Max Bill, cujas ideias amoldaram-se aos interesses estéticos e profissionais do grupo concreto paulista.

São diversos os pontos de vista por meio dos quais se podem apreciar as diferenças dos concretos e buscar compreender por que o desenvolvimento de sua produção plástica desdobrou-se em distintas orientações. Ainda que todos os artistas tenham limitações, talvez seja possível aproximar a formação menos rigorosa do grupo carioca a uma prática mais aberta às contingências, enquanto a constituição mais coesa, presidida por preceitos, levou os paulistas a orientar-se de modo racional e planejado, o que inclui necessariamente a previsibilidade. O que parece inadmissível, entretanto, é considerar cariocas, de um lado, e paulistas, de outro, seres possuidores de uma “essência” determinante de sua produção plástica. Em plena era de revisão dessa importante fase da arte brasileira e internacional, é pouco rentável, do ponto de vista cognitivo, adotar uma concepção essencialista para a interpretação das tendências do movimento concretista brasileiro, cuja maior conquista foi realizar-se, rompendo com uma das mais fortes tradições intelectuais e artísticas do país, voltada para a construção da identidade nacional, e promovendo experiências plásticas que resultaram em novo acervo brasileiro.

52 A respeito de Max Bill e da obra *Unidade tripartida*, ver Angela Lammert. “Der ‘Schweizer Uhrmacher’ und der ‘Urwald in Bauwesen’ – Max Bill und die Moderne in Brasilien

oder: Was ist moderne Kunst?”. In: R. Kudielka; Lammert; Osorio. *Das Verlangen nach Form. O desejo da forma. Neoconcretismo und zeitgenössische Kunst aus Brasilien*.

# ruptura

charroux — cordeiro — de Barros — fejer — haar — sacilotto — wladyslaw

a arte antiga foi grande, quando foi inteligente.  
contudo, a nossa inteligência não pode ser a de Leonardo.

a história deu um salto qualitativo:

não há mais continuidade!

então nós distinguimos

- os que criam formas novas de princípios velhos.
- os que criam formas novas de princípios novos.

por que?

o naturalismo científico da renascença — o método para representar o mundo exterior (três dimensões) sobre um plano (duas dimensões) — esgotou a sua tarefa histórica.

foi a crise

foi a renovação

hoje o novo pode ser diferenciado precisamente do velho. nós rompemos com o velho por isto afirmamos:

é o velho

- tôdas as variedades e hibridações do naturalismo;
- a mera negação do naturalismo, isto é, o naturalismo "errado" das crianças, dos loucos, dos "primitivos" dos expressionistas, dos surrealistas, etc. . . . ;
- o não-figurativismo hedonista, produto do gosto gratuito, que busca a mera excitação do prazer ou do desprazer.

é o novo

- as expressões baseadas nos novos princípios artísticos;
- tôdas as experiências que tendem à renovação dos valores essenciais da arte visual (espaço-tempo, movimento, e matéria);
- a intuição artística dotada de princípios claros e inteligentes e de grandes possibilidades de desenvolvimento prático;
- conferir à arte um lugar definido no quadro do trabalho espiritual contemporâneo, considerando-a um meio de conhecimento deduzível de conceitos, situando-a acima da opinião, exigindo para o seu juízo conhecimento prévio.

arte moderna não é ignorância, nós somos contra a ignorância.