O debate em torno da *Primera Exposição Nacional de Arte Concreta* (1956–1957)

Heloisa Espada
FAPESP, São Paulo

A *I Exposição Nacional de Arte Concreta*, inaugurada em dezembro de 1956 no Museu de Arte Moderna de São Paulo — e apresentada em janeiro e fevereiro do ano seguinte no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro[1] — reuniu, pela primeira vez, poetas e artistas visuais que trabalhavam sob os parâmetros da arte concreta (ou da abstração geométrica) nessas duas cidades, desde o início da década de cinqüenta. O evento chamou a atenção pelo fato de expor textos poéticos junto com pinturas, desenhos, esculturas e gravuras, num espaço que, no Brasil, ainda era tradicionalmente reservado às artes plásticas. Com pinturas, participaram Geraldo de Barros, Aluísio Carvão, Lygia Clark, Waldemar Cordeiro, João José da Silva Costa, Hermelindo Fiaminghi, Judith Lauand, Maurício Nogueira Lima, Rubem Ludolf, César Oiticica, Hélio Oiticica, Luiz Sacilotto, Décio Vieira, Alfredo Volpi e Alexandre Wollner. Lothar Charoux mostrou desenhos, Lygia Pape, gravuras, Kazmer Féjer e Franz Weissmann, esculturas.[2] Entre os poetas, estavam Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Décio Pignatari, Ronaldo Azeredo, Ferreira Gullar e Wlademir Dias-Pino. Embora seu nome não apareça no convite, o pintor Ivan Serpa integrou a segunda edição da mostra, no Rio de Janeiro.

Os poemas foram impressos em cartazes e dispostos junto às obras bidimensionais de parede (a maioria pinturas) e de pelo menos uma escultura linear de Franz Weissmann. Esta forma de apresentação era coerente com a proposta dos poetas concretos de potencializar a dimensão visual de seus textos. Além disso, a apresentação dos trabalhos sugeria a não hierarquização entre eles, pois foram colocados lado a lado, alinhados pela base e eqüidistantes, como se todos fizessem parte de uma mesma série.

A *I Exposição Nacional de Arte Concreta* foi amplamente noticiada pela imprensa dos dois principais centros urbanos do país. Em alguns setores da crítica, a mostra gerou polêmicas que refletiam a maturidade alcançada pelo movimento. Os debates se concentravam na avaliação dos trabalhos e na discussão sobre os pressupostos teóricos da arte concreta. Os argumentos que alimentaram as controvérsias são bastante conhecidos entre os estudiosos do período. De modo geral, críticos, artistas e poetas, entre eles Mário Pedrosa, Waldemar Cordeiro, Ferreira Gullar e José Geraldo Vieira, concordavam com a existência de dois grupos com características distintas no interior do movimento concretista nacional: os "paulistas" e os "cariocas".

Aqueles radicados em São Paulo eram considerados teóricos e ortodoxos, ao passo que seus pares do Rio de Janeiro se destacavam pelas pesquisas cromáticas. Cordeiro e Ferreira Gullar protagonizaram debates nem sempre cordiais. Essas discussões influenciaram de maneira decisiva a elaboração teórica de Gullar sobre a arte neoconcreta, a partir de 1959, estando, portanto, nas origens da querela histórica entre concretos e neoconcretos. No entanto, é importante enfatizar que, em 1957, o neoconcretismo ainda não estava em questão.

O debate em torno da exposição criou dicotomias — objetividade *versus* subjetividade, razão *versus* expressão — que permanecem ainda hoje como pano de fundo de grande parte das reflexões sobre o período. O estudo realizado a partir dos documentos reunidos tem o objetivo de identificar nuances do debate original, bem como argumentos que geraram posturas sectárias e generalizações a respeito das obras de "paulistas" e "cariocas".[3] Devido os limites desta apresentação, a reflexão se atém apenas às discussões sobre a produção pictórica da mostra.

A iniciativa de realizar a *I Exposição Nacional de Arte Concreta* partiu do núcleo de artistas de São Paulo, o grupo ruptura, do qual participavam Cordeiro, Fiaminghi, Lauand, Nogueira Lima, Sacilotto, Charoux, Wollner e Geraldo de Barros.[4] O grupo formou-se no início da década de cinqüenta, sob liderança do primeiro, que se dedicava também a divulgar as balizas teóricas da arte concreta.[5] Para Cordeiro, o destino histórico da arte contemporânea era se tornar uma arte industrial. Em seus escritos, estabelecia paralelos entre a conduta do artista concreto e a impessoalidade e a regularidade características da produção na indústria. A obra de arte deveria ser realizada a partir de um projeto, ou seja, ser *o produto* de uma idéia pré-concebida executada por meio de métodos pré-estabelecidos.[6] É importante lembrar que, nessa época, praticamente todos os membros do grupo ruptura atuavam profissionalmente nas áreas do desenho técnico, gráfico e industrial, na arquitetura ou no paisagismo.

Por meio dos registros fotográficos da exposição e da fortuna crítica da época, é possível saber que a maior parte dos artistas do grupo ruptura apresentou pinturas feitas com cores chapadas e materiais industriais (esmalte sintético, madeira compensada e alumínio). Outra característica comum a esse conjunto de obras era o dinamismo ótico criado a partir de padrões geométricos seriados.

Os artistas radicados no Rio de Janeiro — Serpa, Carvão, Clark, Silva Costa, Ludolf, os irmãos Oiticica, Vieira, Weissmann e Pape — eram integrantes do Grupo Frente e, quase todos, alunos ou ex-alunos de Ivan Serpa no ateliê de pintura do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Compartilhavam com os paulistas a rejeição ao modernismo figurativo de teor nacionalista que havia predominado no Brasil até o fim dos anos quarenta, mas diferiam deles no que se refere à coesão das obras desenvolvidas pelos membros do grupo. No texto de apresentação da segunda exposição do Grupo Frente, em 1955, o crítico Mário Pedrosa destacou o caráter não dogmático do agrupamento,[7] que reunia artistas abstracionistas e concretistas, mas contava também com a participação da artista *naïve* Elisa Martins.

Suas pinturas apresentadas na mostra eram geométricas, mas não havia unidade em relação ao uso de materiais industriais. A maioria das obras era pintada com tinta a óleo, têmpera e guache sobre tela ou cartão. Além disso, embora a questão do movimento estivesse presente nas pesquisas de alguns artistas do grupo (como Aluísio Carvão, Ivan Serpa e João José da Silva Costa, por exemplo), na mostra de 1956, poucos trabalhos se caracterizavam pelo dinamismo ótico. As obras de Serpa, Vieira, Ludolf, os Oiticica apresentavam uma unidade, pois tinham em comum as pesquisas tonais e a divisão do plano em áreas de cores verticais e horizontais. João José da Silva Costa era visto por Gullar e Pedrosa como o artista carioca mais estritamente ligado ao concretismo. Lygia Clark mostrou trabalhos feitos com pistola e tinta industrial sobre placa de compensado.

A participação de Alfredo Volpi, que vivia em São Paulo, é um caso a parte que exige uma reflexão específica. Suas construções geométricas pintadas com têmpera eram reverenciadas pelos dois grupos. Mas, embora, nesse momento, tenha se interessado pelo dinamismo formal característico do concretismo, ele nunca pretendeu se filiar a grupos ou seguir uma doutrina estrita.[8]

***

No Número 20 da revista *arte & decoração*, em sua edição de novembro e dezembro de 1956, é considerada como uma espécie de catálogo da *I Exposição Nacional de Arte Concreta*. Na capa, o periódico trazia a pintura *Triângulos com movimento*

o objeto

o objeto e a sensibilidades encontram, nos endereços de vanguarda, uma nova correlação, que vem situar de modo realista o processo chamado **catarse**, querendo-se indicar com êsse têrmo o momento da transformação do objetivo em subjetivo, do material em espiritual, do prático em teórico.

os artistas criam, dentro das leis da natureza, objetos que têm um valor histórico na vida social do homem. os **objetos-criados passam** a integrar o mundo exterior, real e banal. a parcialidade dos românticos, que pretendem fazer da arte um matério e um milagre, desacredita a potencialidade social da criação formal. o intelectualismo dos ideólogos, de outro lado, atribui à arte tarefas que esta não pode cumprir, por serem contrárias à sua natureza.

é por fôrça dos objetos que o homem adquire e desenvolve o conhecimento. leonardo escreveu que a experiência é a mãe da razão. a **sensibilidade é a** chave de todo um mund o de valores. a **arte representa** os momentos qualitativos da sensibilidade elevada a pensamento. um "pensamento por imagens".

a universalidade da arte é a universalidade do objeto.

o conteúdo na arte é um cristal. "corpus solidum", real e visível. na arte só existe um conteúdo, aquêle representado de modo concreto pela linguagem artística. não ha conteúdos **verbais.**

o conteúdo não é um ponto de partido, mas o ponto de chegada.

o valor artístico é a qualidade da própria obra de arte e não um empréstimo usurário, a curto prazo, de sujeitos refinados.

não ha uma sensibilidade artística. artística é só a obra.

urge uma volta ao realismo, para salvar as conquistas básicas da arte contemporânea ameaçadas pelas perplexidades e complexos de uma falsa moral.

realismo artístico e não realismo anedótico. courbet escreveu que a imaginação na arte consiste em saber achar a expressão a mais completa de uma coisa existente. nós dizemos que a imaginação na arte consiste em saber achar uma coisa existente, a mais completa, de uma expressão. não há a expressão de um objeto, mas o objeto de uma expressão.

a arte se diferencia do pensamento puro por que é material, e das coisas ordinárias por que é pensamento.

a arte não é expressão do pensamento intelectual, ideológico ou religioso. a arte não é, igualmente, expressão de conteúdos hedonísticos. a arte, enfim, não é **expressão** mas **produto.**

o conceito da arte produtivo é um golpe mortal no idealismo e emancipa a arte da condição secundária e dependente a que tinha sido relegada.

a solução está em inserir a expressão na arte e não a arte na expressão. o sentimento na arte e não a arte no sentimento.

a arte é um fato qualitativo que não permite explicações heteronômicas. a arte não tem filiais, ela apenas exprime a propria arte.

"o homem — escreveu fiedler — deve persuadir-se de que nos palavras êle não possui uma expressão, mas um produto da própria vida interior. a linguagem artística não é expressão do ser, mas forma do ser".

a teoria e a crítica nada mais são que a superestrutura de uma determinada forma de arte. os críticos que se dizem imparciais são miopes ou falsos. a crítico egotístico, p. ex., é a expressão verbal do figurativismo.

aceitando a premissa de que o conhecimento racional decorre do conhecimento experimental, não se pode admitir um julgamento ideológico da obra de arte a não ser através de uma disciplina intermediária, apta a colher os conteúdos reais e concretos da obra de arte. o julgamento deve penetrar o âmbito do fenômeno **artístico, estudando** suas contradições internas. o problema das relações entre a arte e as demais atividades humanas deve basear-se na existência independente e específica da arte.

acreditamos com gramsci que a cultura só passa a existir historicamente quando cria uma unidade de pensamento entre os "simples" e os artistas e intelectuais. com efeito, sòmente nessa simbiose com os simples a arte se depura dos elementos intelectualistícos e de natureza subjetiva, tornando-se vida .

considerando-se que encarar a arte como objeto quer dizer situá-la na esfera da experiência direta e que esta forma de conhecimento é mais sensibilidade e menos memória, podemos deduzir disso tudo uma nova possibilidade para a reeducação artística, ao nível do conhecimento natural do homem.

a nossa arte é geométrica, não geometria. leonardo sinisgalli, falando sobre arquitetura, escreveu que a geometria importa até às possibilidades geométricas do nosso êlho, não da nossa mente. aquêles que não souberem compreender a natureza **sensível** da geometria na arte, fracassaram.

a pintura espacial bi-dimensional alcança o seu apogeu com malevitch e mondrian. agora surge uma nova dimensão: o tempo. tempo como movimento. o representação transcende o plano, mas não é perspectiva, é movimento.

o **número cromático** regula estruturalmente a côr, que age pelo contraste das complementares. o interêsse pela vibração reflete a aspiração ao movimento, a nossa arte é o barroco da bi-dimensionalidade.

waldemar cordeiro

Fig. 1. Waldemar Cordeiro, "O objeto", *arquitetura & decoração*, no. 20 (novembro–dezembro 1956).

em diagonal (1956), de Fiaminghi, que também integrava a mostra. O editorial, assinado por Décio Pignatari, expunha os objetivos e a abrangência cultural da arte concreta. Nesse texto, o poeta afirma o vínculo da arte concreta com a sociedade moderna e industrial e, por fim, declara o interesse dos concretistas pela cultura visual popular e urbana.[9] No miolo da revista, havia reproduções de obras e poemas, a lista de participantes e um mínimo currículo de cada um deles.[10] Junto desses dados, estavam ensaios de Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Pignatari e Ferreira Gullar sobre as balizas teóricas da poesia concreta, além do texto "O objeto",[11] de Waldemar Cordeiro, com argumentos a favor da autonomia e da universalidade da arte.

Em "o objeto" [fig. 1], Cordeiro apresenta a concepção de arte concreta baseando-se, sobretudo, nas idéias do teórico da estética alemão do século XIX Konrad Fiedler, criador da teoria da visibilidade pura, para quem a arte, assim como a ciência, é uma forma de conhecimento do mundo. Em seus escritos, Fiedler afirma ser a arte uma atividade independente de qualquer conteúdo que anteceda sua própria formalização.[12] Seguindo

esse raciocínio, Cordeiro argumenta que apenas o objeto artístico é capaz de oferecer os parâmetros para sua própria apreciação e análise. Portanto, a obra não é a expressão de um pensamento intelectual, de uma ideologia ou da individualidade do artista, mas um *produto* cujos conteúdos são os próprios elementos intrínsecos a ela. Por fim, o autor declara que a arte contemporânea "é o barroco da bidimensionalidade", destacando o tempo e o movimento como aspectos centrais da arte concreta.

Ferreira Gullar expôs sua compreensão da arte concreta no artigo "Pintura concreta", publicado pelo *Jornal do Brasil,* em 10 de fevereiro de 1957. Além de argumentar contra a noção de arte como representação das aparências, ele afirma que a arte é uma linguagem simbólica e que sua recepção está condicionada ao contexto histórico-cultural em que se manifesta. Em suas palavras,

> (...) a arte é um diálogo entre dois homens só na medida em que esses dois homens são contemporâneos do ponto de vista cultural (...) porque a arte é simbólica, porque *não trata de questões racionalmente definíveis,* porque não se refere a uma realidade sensorial bruta, mas a um tempo cultural, por isso, as formas da arte não podem ser tomadas pela sua relação direta com o real.[13]

Embora defenda a independência da arte em relação às aparências das coisas, o argumento de Gullar diverge das concepções de Waldemar Cordeiro, sobretudo, ao afirmar que a arte não trata de questões racionais, além de enfatizar seu caráter simbólico e seu vínculo com a história e a cultura de cada época.

A reação de Cordeiro aparece no texto "Teoria e prática do concretismo carioca",[14] publicado na revista *arquitetura & decoração* no. 22 [fig. 2]. O líder do grupo ruptura discorda de Gullar, pois aspira a uma linguagem artística de caráter universal que comunique independentemente do contexto histórico-cultural. Segundo ele, se a comunicação por meio da arte estivesse condicionada à cultura, não poderíamos apreciar um afresco renascentista de Giotto, por exemplo. Cordeiro não aceitava a afirmação de Gullar de que a arte é simbólica, pois, para ele, a arte é um objeto real inserido no mundo concreto, real: "em virtude dessa sua inserção na realidade, a arte deixou de ser símbolo. Ela é o que é".[15]

Em seguida, Cordeiro afirma haver uma identidade entre a produção dos artistas cariocas e as idéias de Gullar. Critica as obras dos artistas do Rio dizendo que não têm "rigor formal

teoria e prática do concretismo carioca

não resta a menor dúvida: a diversificação das idéias é fator de desenvolvimento da cultura. não vejo, porém, como se podem considerar fatores de evolução as digressões críticas dos jornalistas que encararam a §exposição nacional de arte concreta§ através de todos aquêles preconceitos e frases-feitas que compõem o acervo rotineiro de uma sub-atividade cultural, quase sempre justificável sòmente do ponto de vista de interêsses pessoais.

é, pois, evidente que os **opostos** devem ser procurados no próprio setor de vanguarda.

o levantamento das características e das afinidades dos expositores da §exposição nacional de arte concretas§ possibilita dividir a mostra em dois agrupamentos distintos, que correspondem — salvo raras exceções — aos grupos do rio e de são paulo, respectivamente. esta diferença é mais profunda do que pode parecer à primeira vista. trata-se, com efeito, não apenas de modos diferentes de realizar a obra de arte, como também de conceber a arte e suas relações.

ferreira gullar oferece uma amostra de super-estrutura fiel da posição artística dos concretistas cariocas: êstes ainda não deram o saldo qualitativo que possibilite situar o problema da arte de vanguarda em termos diretos. por isto mesmo, ferreira gullar, para poder explicar a sua concepção de arte concreta, vê-se obrigado a repisar, mais uma vez, o já tautológico exemplo kandiskiano da maçã, do símbolo da maçã e da ausência da maçã. neste ponto, o esfôrço de gullar se inscreve na atribulada literatura dos flexormillietdegand, para uma justificação "a-posteriori" da arte não-figurativa. essa tentativa, algo tardia, parece ignorar que a obra de arte criativa e não-figurativa é, hoje, tão real quanto a própria maçã: é em virtude dessa sua inserção na realidade que a arte deixou também de ser símbolo. ela é o que é.

Fig. 2. Waldemar Cordeiro, "Teoria e prática do concretismo carioca", *arquitetura & decoração,* no. 22 (maio-abril 1957).

e cromático" e que eles trabalham no âmbito da arte abstrata e não da arte concreta.[16] Menciona o uso da cor marrom nos quadros de Ivan Serpa como um exemplo do *desnorteamento* dos artistas dos cariocas. Para Cordeiro, o marrom, uma cor terciária, era um recurso típico da pintura ilusionista e, portanto, completamente inadequado à estética concreta. Por último, afirma: "a teoria do concretismo carioca é uma meia de espuma-de-náilon, tamanho único: serve tanto para eles como para Lívio Abramo e Arnaldo Pedroso d'Horta".[17]

Em texto publicado na revista *HABITAT,* José Geraldo Vieira, crítico que se manteve distante das disputas teóricas, vê com clareza que o termo concretismo, quando aplicado à

ARTES PLÁSTICAS — Ferreira Gullar — Oliveira Bastos

I EXPOSIÇÃO NACIONAL DE ARTE CONCRETA

I - O GRUPO DE SÃO PAULO

FIGURAS

CRONOLOGIA DA ARTE NO SÉCULO XX

Fig. 3. Ferreira Gullar, "I - O Grupo de São Paulo", *Jornal do Brasil – Suplemento Dominical* (Rio de Janeiro), 17 de fevereiro de 1957.

I Exposição Nacional de Arte Concreta, é "uma rubrica genérica (ou particularista)".[18] Ou seja, ou o conceito de arte concreta era amplo demais, ou os artistas que ali se reuniam trabalhavam a partir de conceitos distintos. Segundo Vieira, artistas como Rubem Ludolf, os irmãos Oiticica e Judith Lauand não poderiam ser chamados de concretistas, pois permaneciam vinculados à tendências de L'École de Paris.

A polarização entre os grupos havia sido reforçada pelos artigos "I – O Grupo de São Paulo" [fig. 3] e "2 – O Grupo do Rio", de Ferreira Gullar, e "Paulistas e Cariocas", de Mário Pedrosa, publicados entre 17 e 24 de fevereiro de 1957, no *Jornal do Brasil.*[19] As análises dos dois críticos coincidem em diversos pontos. Ambos assinalam que os artistas de São Paulo estão interessados na dinâmica visual e nas explorações temporais do espaço, enquanto os cariocas estão preocupados com o tratamento pictórico, com a matéria e a integração entre a forma e o suporte. Gullar se atém às diferenças entre os materiais utilizados pelos grupos. Pedrosa declara que os paulistas são mais teóricos que os cariocas. Em sua opinião, enquanto os primeiros "amam sobretudo a idéia", os segundos são mais empíricos e negligentes do ponto de vista doutrinário.[20]

Os dois críticos dedicam atenção especial às diferenças entre o modo como os grupos lidam com a cor. Pedrosa aponta o uso de cores elementares, chapadas e contratantes nas telas dos paulistas. Com uma ponta de ironia, sua avaliação insinua um juízo crítico negativo, pois considera que nos trabalhos de São Paulo as cores estão aprisionadas aos padrões formais.[21]

Ao analisar *Triângulos com movimento espiral [8],* de Fiaminghi, Gullar elogia o dinamismo visual da obra, mas reclama que "O fundo desse quadro é excessivamente duro, opaco, e muito embora o artista consiga nele o que pretendeu, não criou um quadro belo, sensível." Para Gullar, os trabalhos do grupo paulista, de modo geral, padeciam de falta de cuidado com a cor.[22]

As obras de Cordeiro são questionadas pelos dois críticos. O artista é acusado de excesso de racionalismo, sendo comparado a um desenhista industrial que se limita a transpor para a tela uma idéia pré-concebida. Pedrosa, por exemplo, insinua que permanece preso à hierarquia entre figura e fundo, pois suas formas são apresentadas no centro do quadro.

Apesar das críticas dirigidas a maior parte dos artistas de São Paulo, tanto Gullar quanto Pedrosa elogiam o dinamismo visual criado pela obra *Concreção 5629* (1956), de Luiz Sacilotto, composta por uma seqüência de triângulos pretos idênticos que se tocam alternadamente pelos vértices. Pautado na Teoria da Gestalt, Sacilotto cria uma ambigüidade entre figura e fundo que faz o observador construir mentalmente triângulos brancos e pretos de diferentes posições e tamanhos. Os elementos pretos, levemente tridimensionais, potencializam a vibração ótica da obra.

Sobre os artistas do Rio, os dois críticos destacam o caráter subjetivo e sensual de suas pesquisas cromáticas. Para Gullar, enquanto os paulistas partem de um problema comum (a questão do dinamismo visual), os cariocas traçam caminhos individuais. Em sua opinião, Volpi e Silva Costa seriam os que melhor conseguiam conciliar o rigor concretista com as pesquisas pictóricas. O crítico destaca também a singularidade das investigações de Clark. A artista usava pistola para pintar com tinta industrial sobre compensado, como alguns de seus colegas de São Paulo, mas suas pesquisas com a "linha orgânica" (conceito utilizado por Lygia Clark para denominar a linha formada pela justaposição de duas superfícies) traziam à tona a presença material do quadro, o que se diferenciava do uso da tela como mero suporte para a imagem, como era utilizada pelos paulistas.[23]

ARTES PLÁSTICAS — Ferreira Gullar

IVAN SERPA SE DEFINE

"SOU PINTOR CONCRETO"

— Lamento acabar com a euforia dos que pensam que rompi com a arte concreta — declarou-nos o pintor Ivan Serpa, ao iniciar esta entrevista, cuja finalidade é esclarecer, de uma vez por tôdas, a verdadeira situação do jovem pintor brasileiro em face ao movimento concreto nas artes brasileiras.

— Se não participei da exposição concreta, em São Paulo — continuou Ivan — foi porque na época não tinha trabalhos prontos. Estava trabalhando em vários quadros, mas não podia "apressá-los" para comparecer à exposição. No Rio, em vista da exploração que se queria fazer em tôrno de minha ausência, resolvi enviar o único trabalho disponível, que era um quadro meu da coleção de Mário Pedrosa.

ESPAÇO E CÔR

Ivan Serpa declarou que o que também deve ter contribuído para a incompreensão de sua atitude, foi o fato de ter êle dito que não é "concretista", mas sim "concreto". E Serpa se define:

— O problema da arte concreta para mim não fica sòmente na côr pura, mas também nas suas modulações indefinidas — que possuem a sua importância. O espaço por sua vez deve estar em íntima ligação com a idéia total do quadro e a côr.

ABSTRACAO E FIGURA

Voltando à exploração que se tentou fazer de uma possível ruptura dentro do grupo concreto, com a deserção de um de seus principais elementos, Serpa declara não ser cabível que êle, depois de chegar à arte concreta, voltasse ao abstracionismo ou ao figurativismo.

— Pois o que penso tanto de um como de outro (abstracionismo e figurativismo) — continuou Serpa — é que só criança, louco e primitivo ainda podem criar no campo figurativo, e, no campo do abstracionismo apenas admito os iniciadores do movimento, como Magnelli, Vieira da Silva e Polliakoff. Penso que um jovem meter-se a pintar figuras, hoje, é prova de total imbecilidade.

Capa para a Enciclopédia Brasileira, criação de Ivan Serpa

VERDE

E prossegue: — "Alguem disse que eu tinha chegado ao amadurecimento de minha arte. Pergunto como poderão saber disso, antes de eu ter feito alguma coisa realmente madura. Aliás, prefiro continuar verde mesmo, pois os maduros da arte brasileira estão é mortos. Vivo mesmo, só velho-jovem Alfredo Volpi, que — êsse sim — considero um mestre.

NÃO BRIGOU

Ivan Serpa aproveita a oportunidade para esclarecer outro ponto: a sua relação com o Museu de Arte Moderna.

— Houve quem pensasse que havia brigado com o Museu de Arte Moderna. Não é verdade. Não tenho ido ao Museu pelo simples fato de que estar presente aos "vernissages" não é o que interessa. Quanto aos cursos, afastei-me dêles por dois meses para me dedicar a um estudo mais profundo da criança e introduzir várias modificações nos cursos que leciono. Não acredito em programas, mas sim em experiências.

Assim concluiu Ivan Serpa a conversa que tivemos com êle, no seu atelier, onde se viam dois grandes quadros, concluídos, abrindo uma nova fase de experiências na sua linguagem concreta. Dois outros quadros começados estão do lado.

— Tenho que dar o duro, diz êle. A Bienal está aí. Se tivesse mais tempo, mandaria coisas melhores, mas a luta é essa mesma...

Reforme seu casaco de pele

"Roberto Flogny"
"CELOFANE"
LOJA DOS PAPEIS TRANSPARENTES

DISCOS - LIVROS
NOVOS E USADOS
A CASA DO LIVRO

Fig. 4. Ferreira Gullar, "Ivan Serpa se define: 'Sou pintor concreto'", *Jornal do Brasil* – Suplemento Dominical (Rio de Janeiro), 3 de março de 1957.

***

A *I Exposição Nacional de Arte Concreta* colocou lado a lado trabalhos de grupos que, a princípio, antes dela, haviam estabelecido contatos apenas pontuais. Assim como os artistas trabalhavam sob parâmetros distintos, também os críticos, como não poderia deixar de ser, eram guiados por idiossincrasias e, muitas vezes, partiam de expectativas que não coincidiam com os objetivos dos artistas. As críticas de Pedrosa e Gullar ao uso restrito da cor nas obras dos paulistas parece reivindicar uma atitude à qual os artistas do grupo ruptura não haviam se proposto. Se eles queriam justamente combater o tonalismo, como reclamar a falta de nuances cromáticas em suas obras? Para esses artistas, não interessava a materialidade do suporte, pincelas e sutilezas cromáticas, pois a função dos materiais era simplesmente tornar a *idéia visível.*

Por outro lado, a crítica de Cordeiro a Ivan Serpa parte também de restrições em reconhecer qualidades numa obra que não se pautava em parâmetros industriais de produção, mas que, nem por isso, poderia ser acusada de falta de objetividade. Durante os anos cinqüenta, Serpa havia experimentado diversos materiais, incluindo tintas e suportes industriais. Além disso, o artista não prescindia da geometria, tampouco do dinamismo ótico. Em depoimento ao *Jornal do Brasil,* em 3 de março de 1957, Serpa declara: "Sou pintor concreto" [fig. 4]. Sua fala demonstra que, para ele, a arte concreta incluía o tonalismo e a preocupação com a integração dos elementos: "O problema da arte concreta para mim não fica somente na cor pura, mas também nas suas modulações indefinidas — que possuem a sua importância. O espaço, por sua vez, deve estar em íntima ligação com a idéia total do quadro e da cor".[24] O trabalho de Serpa problematiza a lógica da velocidade e da repetição. Suas obras não são regidas por um algoritmo que possa ser reconstruído mentalmente pelo observador, como em Nogueira Lima e Fiaminghi, por exemplo. Sua sistemática não é previsível. Em *Ritmos resultantes* (c. 1952) o ritmo é criado pela repetição de padrões formais aliados à pesquisa de tonalidades. A tela é toda movimento, mas a velocidade da leitura por vezes tropeça (ou se torna mais lenta) ora pelo aparecimento de uma cor que não segue o padrão geral do quadro, ora por uma sutil mudança formal ou de direção. Além disso, a obra sugere uma leitura de trás para frente, da direita para esquerda, pois o olhar é atraído pelos padrões regulares que se encontram à direita.

Apesar das arbitrariedades e dos sectarismos de ambos os lados, não há dúvida de que os debates aqui mencionados nos ensinam a ver a arte concreta realizada no Brasil durante os anos cinqüenta. Acredito que a cautela do historiador contemporâneo ao lidar com essa fortuna crítica deva se concentrar no cuidado em evitar generalizações. Por exemplo, a crítica dirigida a Cordeiro em relação ao excesso de centralidade da figura de suas obras parece bastante adequada aos trabalhos apresentados por ele na *I Exposição Nacional de Arte Concreta,* mas não se aplica ao conjunto de sua produção do período. Na pintura *Idéia visível* (1956), um conjunto de linhas pretas, intercaladas, ocupam toda a área branca da tela suscitando a idéia de movimento dentro de um espaço que sugere, simultaneamente, as sensações de tensão e expansão.

Notas

1 Na época, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro era sediado no prédio do Ministério da Educação e da Saúde, na capital carioca.

2 As reflexões aqui apresentadas foram instigadas pela exposição *Concreta'56. A raiz da forma,* realizada em 2006, no Museu de Arte Moderna de São Paulo, sob curadoria do crítico Lorenzo Mammí. Em comemoração aos 50 anos da *I Exposição Nacional de Arte Concreta,* essa mostra buscou reconstituir, da maneira mais fiel possível, o evento original realizado em 1956 e 1957. Como informa Mammí, embora o nome de Amílcar de Castro conste no convite da exposição, o artista não enviou trabalhos à mostra. Ver: "Concreta' 56: a raiz da forma", *Concreta' 56: a raiz da forma,* (São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2006), 37.

3 Os textos sobre a *I Exposição Nacional de Arte Concreta* encontram-se dispersos em arquivos de jornais, revistas e coleções particulares, sendo que alguns foram re-publicados em coletâneas sobre a arte construtiva no Brasil. O estudo aqui apresentado baseia-se em textos paradigmáticos que compuseram o debate, bem como em notícias de época que ajudam a contextualizar a recepção da mostra. A seleção foi feita a partir de um levantamento realizado nas principais revistas de arte dos anos cinqüenta (*arquitetura & decoração, HABITAT, Forma e Módulo*), e a partir dos livros com coletâneas de textos sobre o período.

4 Alexandre Wollner enviou trabalhos, mas não participou diretamente da organização da mostra, pois vivia desde 1954 na Alemanha, onde cursava a Escola Superior da Forma de Ulm. Geraldo de Barros era um dos membros fundadores do grupo ruptura, porém, desde 1954, estava afastado da pintura, dedicando-se à função de desenhista de móveis da cooperativa de trabalho Unilabor.

5 Desde o final da década de quarenta, o pintor atuava como crítico de arte na imprensa paulistana destacando-se, ao lado de Mário Pedrosa, como uma das primeiras vozes a defender a arte abstrata no Brasil.

6 Waldemar Cordeiro, "Arte industrial", *arquitetura & decoração,* no. 27 (fevereiro/março 1958).

7 Mário Pedrosa, "Grupo Frente", cat. exp., *2ª Mostra do Grupo Frente,* (Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1955).

8 O crítico Rodrigo Naves analisou as relações entre a obra de Volpi e a arte concreta no artigo "A complexidade de Volpi. Notas sobre o diálogo do artista com concretistas e neoconcretistas" (2007) a ser publicado pelo Museum of Fine Arts, Houston.

9 Décio Pignatari afirma: "Todas as manifestações visuais interessam: desde as inconscientes descobertas na fachada de uma tinturaria popular, ou desde um anúncio luminoso, até a extraordinária sabedoria pictórica de um Volpi, ao poema máximo de Mallarmé ou às maçanetas desenhadas por Max Bill." O interesse dos poetas concretos por meios de comunicação modernos aparece também no depoimento de Décio Pignatari a Audálio Dantas, em 03 de dezembro de 1956. Ver: Pignatari, "Arte concreta: objeto e objetivo", *arquitetura & decoração,* no. 20 (novembro/dezembro 1956) e Audálio Dantas, "Pintura, desenho, escultura e poesia na exposição nacional de arte concreta", *Folha da Noite* (São Paulo), 03 dezembro, 1956.

10 De acordo com Lorenzo Mammí, as obras reproduzidas na revista *arquitetura & decoração* no.20 nem sempre correspondem aos trabalhos que participaram da I Exposição Nacional de Arte Concreta. Ver: Mammí, "Concreta' 56", 33.

11 Cordeiro, "O objeto", *arquitetura & decoração,* no. 20 (novembro/dezembro 1956).

12 Ver: Konrad Fiedler, "Del giudizio sulle opere d'arte figurativa", em Roberto Salvini, *La critica d'arte della pura visibilità e del formalismo. Una esemplare guida alla comprensione del linguaggio della opera d'arte,* (Aldo Garzanti Editore, 1977), 63–72.

13 Sublinhado do autor. Ferreira Gullar, "Pintura concreta", *Jornal do Brasil – Suplemento Dominical* (Rio de Janeiro), 10 fevereiro, 1957.

14 Waldemar Cordeiro, "Teoria e prática do concretismo carioca", *Arquitetura & Decoração,* no. 22 (março/abril 1957).

15 Ibid.

16 **NdoE.** Quando Waldemar Cordeiro afirma que o grupo do Rio de Janeiro não tem rigor formal e cromático, se refere a dois antecedentes: o postulado da Bauhaus sobre as cores primárias e seu uso posterior em todas as variantes de Arte Concreta.

17 Na época, as obras de Lívio Abramo e Arnaldo Pedroso d'Horta se caracterizavam pela conciliação entre figuração e abstração, pois exploravam qualidades específicas dos elementos visuais, porém sem abandonar completamente a referência ao real.

18 José Geraldo Vieira, "Exposição Nacional de Arte Concreta", *HABITAT,* no. 38 (janeiro 1957).

19 Ferreira Gullar, "I - O Grupo de São Paulo", *Jornal do Brasil – Suplemento Dominical* (Rio de Janeiro), 17 fevereiro, 1957; Pedrosa, "Paulistas e cariocas", *Jornal do Brasil*, 19 fevereiro, 1957; Gullar, "2 - O Grupo do Rio." *Jornal do Brasil – Suplemento Dominical*, 24 fevereiro, 1957.

20 Argumentos presentes nos textos "I - O Grupo de São Paulo" e "Paulistas e cariocas".

21 Pedrosa, "Paulistas e cariocas", *Jornal do Brasil*, 19 fevereiro 1957.

22 Gullar, "I - O Grupo de São Paulo".

23 Lorenzo Mammí chama a atenção para essas diferenças em: Mammí, "Concreta' 56", 43.

24 Ferreira Gullar, "Ivan Serpa se define: 'Sou pintor concreto'", *Jornal do Brasil* (Rio de Janeiro), 03 março, 1957.