

ABSTRACIONISMO

GEOMÉTRICO E INFORMAL

A VANGUARDA BRASILEIRA
NOS ANOS CINQUENTA

FERNANDO COCCHIARALE
ANNA BELLA GEIGER

Pesquisa e entrevistas
Anna Bella Geiger
Fernando Barata (entrevistas)
Fernando Cocchiarale

Apoio à pesquisa
Maria da Glória Ferreira

Fotografia
Pedro Oswaldo Cruz, Romulo Fialdini, Maurício Cirne
(*Metaesquema*, de Hélio Oiticica), Sérgio Zalis

Complementação da bibliografia
Centro de Documentação da Funarte

Coordenação editorial e produção gráfica
Departamento de Editoração da Funarte

Edição de texto
Afonso Henriques Netto

Projeto gráfico
Ana Luiza Fernandes

Esta é uma reimpressão feita a partir da edição original de 1987.

A reimpressão de *Abstracionismo – Geométrico e Informal*, de Fernando Cocchiarale e Anna Bella Geiger, se justifica pela importância da obra como referência para pesquisadores, estudantes e interessados no tema. Além disso, esgotada há muitos anos, tem sido uma das edições da Funarte mais solicitadas para relançamento.

Esta e as demais edições Funarte
podem ser adquiridas pelo
REEMBOLSO POSTAL Funarte/AMP
rua Araújo Porto Alegre 80
20030 Rio de Janeiro RJ

Copyright © FUNARTE 1987, 2004

C659 Cocchiarale, Fernando & Geiger, Anna Bella, compiladores.
Abstracionismo; geométrico e informal: a vanguarda brasileira
nos anos cinquenta. - Rio de Janeiro: FUNARTE, Instituto
Nacional de Artes Plásticas, 1987.
310p. il. (Col. Temas e Debates; 5).

ISBN 85-246-0033-0

Inclui 15 entrevistas de artistas e críticos e Apêndice - verbetes
sobre os artistas da época.

1. Abstracionismo. 2. Arte geométrica. I. Geiger, Anna Bella,
compiladora. II. T[ítulo].

CDU 7.036.7

(Ficha catalográfica elaborada pelo Centro de
Documentação da FUNARTE).

INTRODUÇÃO

O surgimento dos primeiros núcleos de artistas abstratos no Rio e em São Paulo entre 1948 e 1949⁽¹⁾ provoca reações contrárias de vários setores da produção artística brasileira. Dentre os mais extremados opositores destacavam-se os artistas remanescentes do Modernismo de 1922, como Di Cavalcanti e Portinari. Em 1949 Di Cavalcanti posiciona-se:

...“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. Esses artistas constroem um mundozinho ampliado, perdido em cada fragmento das coisas reais: são visões monstruosas de resíduos amebianos ou atômicos revelados por microscópios de cérebros doentios”...⁽²⁾.

O tom apaixonado da denúncia é claro. O Abstracionismo nascente, apesar de não ser ainda uma tendência de peso no conjunto da arte brasileira, deve ser atacado imediatamente. É imperioso isolá-lo em suas origens históricas, anulá-lo enquanto questão e sobretudo impedir sua perigosa propagação. Os primeiros artistas abstratos do país, embora escassos, são firmes defensores de seu projeto e convictos do caráter renovador de suas idéias. O perigo ainda é virtual e por isso o combate deve ser em primeiro lugar indireto, contra, antes de mais nada, as matrizes internacionais que alimentam as idéias de seus jovens adeptos brasileiros. A referência a Kandinsky e a Mondrian indica-nos que os artistas e críticos simpatizantes da tendência abstrata podem em sua defesa lançar mão de teorias desenvolvidas por seus colegas do exterior. A luta contra a representação aqui não é propriamente inédita, pois não se constitui numa questão plástica e teórica a ser trabalhada a partir do zero.

Contudo, para setores consideráveis da intelectualidade de esquerda, o pós-guerra brasileiro parece não ter lugar para... “uma arte que, deliberadamente, se afasta da realidade, que submete a criação e teorias de um subjetivismo cada vez mais hermético que leva o artista ao desespero de uma solidão irreparável, onde nenhum outro homem pode encontrar a sombra de um semelhante pois é uma arte humanamente incoseqüente”...⁽³⁾.

A crítica tem por critério básico a realidade. O Abstracionismo é condenável, precisamente, porque se afasta dela, porque não a representa. Para os adversários da nova tendência a abolição da ‘figura’ isola a obra do artista de uma visualidade reconhecível, e, o que é mais grave, da realidade social de seu povo. O fundamento humanista da posição dos modernos figurativos brasileiros, único setor de peso cultural na oposição aos abstratos, implica um deslocamento de campo. Di Cavalcanti considera a abstração uma anarquia do ponto de vista ético — “A minha crítica ao anarquismo modernista é de aspecto moral e filosófico, não me demoro na análise das concepções técnicas da pintura ou da escultura e muito menos da arquitetura.

(1) É efetivamente a partir de 1948 que no Rio de Janeiro e em São Paulo começam a se formar os primeiros núcleos de artistas abstratos brasileiros. Em torno de Mário Pedrosa, que voltara do exílio em 1945, circulam os jovens Ivan Serpa, Abraham Palatnik e Almir Mavignier. Influenciados pelas idéias do crítico que, em 1949, defende a tese “Da Natureza Afetiva da Forma na Obra de Arte”, esses artistas vão formar o primeiro grupo abstrato-concreto do Rio de Janeiro. Em 1949, em São Paulo, Waldemar Cordeiro funda o Art Club que, além de promover exposições, mantém contatos com o exterior. Junto com eles, Luis Sacilotto e Lothar Charoux integram o primeiro grupo paulista de artistas abstrato-concretos. No mesmo ano Antônio Bandeira, já residindo em Paris, funda com os artistas informais Camille Bryen e Wols o Grupo Banbryols.

(2) DI CAVALCANTI. “Realismo e Abstracionismo”. Boletim SATMA (Sul América Terrestres, Marítimos e Acidentés). Rio de Janeiro, nº 23, p. 47. 1949.

(3) *Id.*, *ib.*, p. 47.

ARTE

...da e dentro do Brasil
...num campo de liberdade
...a liberdade e a expressão
...pelo Brasil

É evidente que esses aspectos técnicos são a exteriorização do estado de espírito dos artistas dominados por uma concepção estética, e essa estética decorre de uma concepção social da vida⁽⁴⁾.

Mais do que divergências plásticas, de âmbito restrito à política intrínseca às produções artísticas, o que está em pauta é o compromisso que o intelectual brasileiro deve ter com a sociedade, particularmente no momento em que o país se reorganiza politicamente depois do Estado Novo. Fundado em que o ético-político o argumento revela compromissos explícitos com as propostas estético-políticas da esquerda brasileira da época. Desse ponto de vista, um projeto de vida". Por isso mesmo, o critério usado para avaliá-lo reside fora de seu âmbito, habita prioritariamente o terreno ideológico. O realismo social engendra pois uma substituição estratégica para o embate que se configura na troca de campo de batalha. O confronto não deve situar-se no campo plástico-formal mas no nível ético-político compreendido como o lugar onde o sentido último da obra se realiza. O deslocamento de território proposto pretende neutralizar a ameaça anunciada pela ruptura estética contida no Abstracionismo, atacando-o em um lugar que não é o que este constitui como questão.

Em contrapartida, os defensores da abstração parecem não se preocupar com essa dimensão da 'realidade'. Lutam pela conquista de um lugar para a sua produção na cultura visual do país. Esforçam-se em romper com o passado que, segundo eles, identifica-se com princípios formais dominantes na pintura moderna brasileira.

Neste quadro é impossível considerar por muito tempo a permanência de uma polémica estética consistente, se as facções envolvidas deslocam-se em campos tão heterogêneos. Fomentá-la, contudo, parece ser condição indispensável para a sobrevivência das questões contra as quais a ruptura abstracionista se instaura. Afinal, o compromisso social explícito das obras de artistas como Portinari e Di Cavalcanti não é bastante para assegurar-lhes, automaticamente, um desempenho renovador ao nível estético-formal. Já no início da década de 1950, "após quatro anos de luta semiclandestina o movimento da arte abstrata e concreta ingressa na vida legal artística..."⁽⁵⁾.

Talvez por causa disso, a polémica dos figurativos contra os abstracionistas, a essa altura, perca progressivamente sua densidade, deslocando-se para dentro dos limites da própria abstração...

O manifesto do grupo Ruptura — Lothar Charoux, Waldemar Cordeiro, Geraldo de Barros, Kazmer Fejer, Leopoldo Haar, Luis Sacilotto e Anatol Wladyslaw —, núcleo do Concretismo paulista, lançado em 1952 no Museu de Arte Moderna de São Paulo, não deixa dúvidas quanto a seu alvo principal. Ao distinguir "os que criam formas novas de princípios velhos dos que criam formas novas de princípios novos", situa o velho em "todas as variedades *errado* do naturalismo; a mera negação do naturalismo, isto é, o naturalismo *errado* das crianças, dos loucos, dos *primitivos*, dos expressionistas, dos surrealistas etc. ..." e, principalmente, "o não-figurativismo hedonista, produto do gosto gratuito, que busca a mera excitação do prazer ou do desprazer"⁽⁶⁾.

É evidente que não é o naturalismo renascentista o objetivo imediato da ruptura proposta. Constitui-se, contudo, como um referencial último dela.

talvez pela ausência de uma tradição verdadeiramente moderna no país. O grupo Ruptura necessita, por razões táticas, romper simultaneamente com todo um passado que as vanguardas européias haviam progressivamente cortado desde o Impressionismo, sentindo-se como a primeira vanguarda brasileira, o grupo marca posição contra todas as principais tendências da arte do país, entendidas, pela primeira vez, do ponto de vista plástico-formal e não a partir de questões extra-artísticas como a brasilidade, o regionalismo ou o realismo social. O caráter generalizado da ruptura porém não deve ser tomado ao pé da letra. Não se pode perder de vista que o problema para eles reside, precisamente, nas "formas novas de princípios velhos" e aí, talvez, possamos definir como alvo primeiro da estratégia da ruptura concretista o "não-figurativismo hedonista", quer dizer, uma abstração que segundo o grupo não deveria ser considerada pois não se definia racionalmente. O texto "Ruptura", de Waldemar Cordeiro, publicado em 1953 no Suplemento do *Correio Paulistano*, como resposta às críticas que Sérgio Milliet havia feito ao manifesto de 1950 envolve as diversas vertentes e à exposição do debate na década de 1950 envolve as diversas vertentes do Abstracionismo que se delineiam no Brasil e não mais a oposição entre figurativos e abstratos. O texto de Waldemar Cordeiro é inteiramente voltado para demonstrar os problemas teóricos e plásticos do "abstracionismo hedonista", identificado, no caso, na obra de Cícero Dias: "... julgamos hedonista o não-figurativismo do Sr. Cícero Dias porque *cria formas novas de princípios velhos*. Demonstrá-lo-emos aproveitando as palavras insuspeitas do Sr. Milliet — o Cícero Dias das telas abstratas não difere do autor que conhecemos pintando ingênuas naturezas-mortas e cenas do Nordeste. São os mesmos verdes e amarelos de outrora, e são as mesmas formas e composições..."

Alguns anos mais tarde, em 1957, quando a I Exposição Nacional de Arte Concreta detona a polémica entre os grupos concretos⁽⁷⁾ de São Paulo e do Rio, mais uma vez Waldemar Cordeiro demonstra quais são os limites do debate.

... "Não vejo, porém, como se podem considerar fatores de evolução as digressões críticas dos jornalistas que encaram a Exposição Nacional de Arte Concreta através de todos aqueles preconceitos e frases-feitas" (...) "É, pois, *evidente que os opositos devem ser procurados no próprio setor de vanguarda*"⁽⁸⁾. Confirma-se aqui, mais uma vez, pelo menos para a vanguarda⁽⁹⁾ brasileira dos anos 50, cujas fronteiras coincidem com o próprio Abstracionismo, que a discussão que interessa deve ser travada entre os vários grupos e artistas engajados na produção de uma obra que não representa as aparências visíveis do mundo. Trata-se de confrontar essas produções e aferir em que medida elas se vinculam ou não às questões, muitas vezes contraditórias, formuladas pelo Abstracionismo desde suas origens européias, no início do século XX, a seus desdobramentos brasileiros e internacionais na década de 1950. A questão fundamental do Abstracionismo está sintetizada em uma citação de Malevitch.

"A representação de um objeto (isto é, o objeto enquanto razão de ser da representação) é uma coisa que, em si, nada tem a ver com arte"⁽¹⁰⁾.

Sem dúvida, o Abstracionismo coloca, pela primeira vez, com toda clareza, a autonomia entre arte e representação, que se delineia desde o Impressionismo⁽¹¹⁾. Essa autonomia, embora preparada historicamente pelas vanguardas

...da e dentro do Brasil
...num campo de liberdade
...a liberdade e a expressão
...pelo Brasil

...da e dentro do Brasil
...num campo de liberdade
...a liberdade e a expressão
...pelo Brasil

(7) O grupo concreto do Rio de Janeiro fundado em 1950 o "não-concretismo" rompendo definitivamente com o Concretismo paulista.

(8) CORDEIRO, Waldemar "Teoria e prática do Concretismo concreto" (texto reproduzido na presente obra).

(9) Apesar de a noção de vanguarda ter problematizado o Brasil do período, uma vez que não só o mercado como outros traços do circuito de arte eram quase inexistentes, podemos considerar o Abstracionismo deste ponto de vista, uma vez que sua proposta afina-se basicamente com as da vanguarda internacional.

(10) MALEVITCH, Kasimir "Suprematismo". In: AMARAL, Aracy, coord. *Projeto Concretismo Brasileiro*. Rio de Janeiro, p. 32. Tais os origens do artigo: "Lembremos a não-representação". Tradução de SELUADOR, Maria. *Dicionário da Arte Contemporânea*. Rio de Janeiro: Lacerda, 1967. p. 97-9.

(11) Sobre os origens históricos dessa autonomia recomendamos a leitura do segundo e terceiro parágrafos de "Teoria do não-objeto", de Ferreira Gullar, reproduzida neste livro.

(4) *ib. id.*, p. 48.

(5) CORDEIRO, Waldemar "Ruptura" (texto reproduzido na presente obra).

(6) Waldemar Cordeiro é, dos membros do grupo Ruptura, o mais ativo militante dos princípios concretos. Nesses sentidos sua atuação revela a estratégia dos grupos em polarizar nem que possível com as tendências abstratas que não antilatem os princípios concretistas. Nem todos os membros concretos, porém, assuam a mesma posição radical. Neste mesmo ano, 1953, Jean Serpa, Lygia Pape, Lygia Clark, Aluísio Carvão, integrantes do futuro grupo Frente, núcleo do Concretismo, com o nome de Frente, participaram com artistas estrangeiros da Exposição Nacional de Arte Abstrata em Paris.

modernas desde as últimas décadas do século XIX, ainda não se constituirá como questão até que Kandinsky, em 1910, pintasse suas primeiras aquarelas abstratas. A partir daí, multiplicam-se os artistas interessados em produzir uma arte sem representação, principalmente em Paris, na Rússia, Alemanha e Holanda, multiplicando-se também as formulações intelectuais sobre sua possibilidade sobrevivência. Por isso mesmo, a questão abstracionista necessita armar-se para uma luta, que em seus momentos pioneiros, entre 1910 e 1930, se dá antes de mais nada no nível da significação da arte.

A luta contra a representação tem um alvo político preciso e várias estratégias para atingi-lo, que se transformam nas décadas seguintes até o seu esgotamento teórico. Sob o rótulo impreciso do Abstracionismo coexistem tendências muito diferenciadas que se aproximam, antes de mais nada, por causa de um alvo comum. Para além deste mesmo objetivo subsistem genealogias distintas que determinam, desde sua origem, uma fratura básica no Abstracionismo. Michel Seuphor localiza, em 1912, o ápice da pintura do século. Daí partiram, segundo ele, as grandes direções da pintura abstrata:

...“Os antecedentes da arte abstrata são, como se sabe, o Fauvismo e o Cubismo. A influência dos *fauves* foi determinante em Kandinsky, e a dos cubistas concluiu a formação de Mondrian (...). Mondrian e Kandinsky são dois aspectos diferentes do gênio humano, dois aspectos cristalizados, em espécies de arquétipos: a longa paciência e a santa impaciência. Conforme a inclinação do nosso temperamento seremos levados para um ou para outro...”⁽¹²⁾ Apesar dessas diferenças, era preciso substituir noções teóricas clássicas, que consideravam ineliminável o compromisso da arte com a representação para que a proposta abstrata pudesse inserir-se na história da arte. Nesse sentido, a defesa do Suprematismo, feita por Malevitch, contra a representação, é exemplar.

...“Do ponto de vista dos suprematistas, as aparências exteriores da natureza não apresentam nenhum interesse: essencial é a sensibilidade em si mesma independentemente do meio em que se teve origem”⁽¹³⁾. Instrumentalizado pelas categorias platônicas de aparência e essência, Malevitch dissocia a *mimesis* (representação das aparências exteriores da natureza) da arte. Talvez, por isso mesmo, consiga ao definir a essência do Suprematismo, entendida “como a sensibilidade em si mesma”, definir também a essência da própria arte.

...“A *soi-disant* concretização da sensibilidade significa no fundo uma concretização do reflexo de uma sensibilidade por uma representação natural. Tal representação não tem nenhum valor na arte suprematista. Não somente na arte suprematista mas na arte em geral, porque o valor perpétuo e autêntico de uma obra de arte (pertença a *que escola* pertencer) reside unicamente na expressão da sensibilidade...”⁽¹⁴⁾

A essência do Suprematismo e a essência da arte são para Malevitch idênticas — expressão da sensibilidade pura. Daí advém a legitimidade da proposta de uma arte sem representação, embora Malevitch admita que a “utilização do objeto numa obra de arte não exclui o alto valor artístico dessa obra.”⁽¹⁵⁾ O passado tradicional não pode ser eliminado nessa estratégia discursiva. Antes de mais nada, sua lógica — assim como a da maior parte das primeiras tendências

(12) SEUPHOR, Michel. Histoire de la peinture abstraite. In: Dictionnaire de la peinture abstraite, op. cit., p. 15, 19.

(13) Ver nota 10. (14) id.

(14) id.

(15) id.

abstratas⁽¹⁶⁾ — parece desejar o ingresso em uma tradição que as rejeita e que, aparentemente, é rejeitada por elas. E nesse espaço meio contraditório do ponto de vista ideológico, que a ruptura estético-formal acarretada pelo abandono da representação tenta se afirmar. Se os movimentos abstratos negassem, pura e simplesmente, a representação, sem afirmar uma essência comum a suas posturas e à tradição, estariam rompendo com a arte — com ela identificada — e conseqüentemente fundando um território desconhecido. Mas a questão não se coloca nesses termos. A definição de uma essência da arte é no caso o pressuposto lógico de um desejo — ingressar num espaço que lhes é vedado pela incompreensão dominante.

...“Parece-me que a pintura de Rafael, Rubens, Rembrandt etc, não é, para a crítica e sociedade contemporâneas, senão uma concretização de inumeráveis objetos (...) Se fosse possível extrair da obra dos grandes mestres a sensibilidade que ali se exprime — isto é, o verdadeiro valor artístico — e escondê-la, a sociedade, inclusive os críticos e filósofos da arte, não daria por isso.”⁽¹⁷⁾

A luta contra a representação naturalista, exemplificada aqui pelo pensamento de Malevitch, irá caracterizar as diversas tendências do Abstracionismo até 1930, período em que a vertente geométrica, por sua vinculação explícita com a racionalidade, amadurece a consciência de que a formulação lógica dos pressupostos de uma arte não-representativa ainda não havia sido satisfatoriamente enfrentada. Neste ano, na França, Torres-García e Michel Seuphor organizam a exposição *Cercle et Carré*, que pretendia agrupar as principais manifestações da arte abstrata desde sua implantação, iniciada vinte anos antes. Achando que a mostra implicava a diluição das tensões entre as tendências convidadas, Theo Van Doesburg, Helion, Carlsund, Tutundjan e Wantz recusam-se a endossá-la e fundam o Concretismo, lançando uma revista e organizando uma exposição paralela. O Concretismo compreendeu claramente a contradição conceitual entre o termo abstração e a intenção não-representativa que constituiu a arte abstrata desde suas origens em 1910. Na introdução ao problema, no primeiro número da revista *Art Concret*, Van Doesburg e seus companheiros consideram, avaliando a trajetória inicial do Abstracionismo, que “... na busca da pureza, os artistas foram obrigados a abstrair as formas naturais que escondiam os elementos plásticos, a destruir as formas-natureza e a substituí-las pelas formas-arte...”⁽¹⁸⁾

A avaliação é precisa, o conceito de abstração não dá conta, do ponto de vista teórico, do projeto de uma arte não alusiva ao mundo exterior a ela, porque um processo de abstração vincula, necessariamente, seu resultado — abstração — ao universo no qual, embora abstraído, ele tem origem. A noção de arte abstrata era equívoca, pois continha uma contradição de enunciado: pretendia fundar a ruptura radical com a representação naturalista e, simultaneamente, mantinha-se, pelo menos conceitualmente, ligada ao mundo da natureza do qual era abstração. A crítica concretista, hiperbólica, pretende situar definitivamente o âmbito de uma arte em ruptura com a representação, não apenas no nível das aparências visíveis do mundo, como também de toda e qualquer forma de representação, seja ela expressão da subjetividade do artista, ou qualquer outra.

Desvincular a arte da representação pressupunha fundar a pintura-coisa, concreta em sua especificidade, como o restante dos objetos existentes na realidade. E essa concretude específica da obra definia-se a partir de uma

(16) Alguns movimentos construtivistas russos, de caráter marxista, como o Produtivismo, não reivindicam sua inserção na tradição, propondo claramente um rompimento radical com esta. A noção de Construtivismo, atualmente utilizada para denominar toda vertente geométrica, surgiu na União Soviética entre 1918 e 1920 a partir do debate em torno da relação entre a forma e o significado da nova sociedade que a revolução pretendia construir. Gabo afirma que o termo tinha também implicações técnicas uma vez que as esculturas que ele e outros artistas faziam não eram talladas ou moldadas em uma única peça, eram levantadas no próprio espaço, como a construção de uma ponte. Recobria inicialmente os movimentos da vanguarda geométrica russa como o Suprematismo de Malevitch, o Produtivismo de Tatlin, Rodchenko e Stepanova, o Realismo de Gabo e de Pevsner, o Proun de Lissitzky etc. Estendendo-se ao Ocidente passa a denominar também todos os movimentos geométricos da vanguarda como, por exemplo, o neoplasticismo de Mondrian e Van Doesburg, o Concretismo, Neoconcretismo etc. Abrange também os movimentos que relacionaram as questões da arte geométrica aos problemas da arquitetura moderna e da produção industrial sediados na Bauhaus, fundada em 1919, na Alemanha, além dos institutos Inchuck e Vchutemas surgidos nos primeiros anos da revolução russa a extintos na década de 1930, e, posteriormente a Escola Superior da Forma, em Ulm.

(17) MALEVITCH, Kasimir. “Suprematismo” in: AMARAL, Aracy, coord., op. cit., p. 34.

(18) DOESBURG, Theo van Arte concreta in: AMARAL, Aracy, coord., op. cit., p. 42.

plástica essencial. Todas essas preocupações são inerentes ao Concretismo, como o provam mais uma vez as palavras de seus pioneiros em 1930: "Pintura concreta e não abstrata, pois que nada é mais concreto, mais real, que uma linha, uma cor, uma superfície (...). Uma mulher, uma árvore, uma vaca são concretos no estado natural, mas no estado de pintura são abstratos, ilusórios, vagos, especulativos, ao passo que um plano é um plano, uma linha é uma linha, nem mais nem menos."⁽¹⁹⁾

Apesar da morte de Van Doesburg, no ano seguinte à fundação do Concretismo, o movimento encontra continuidade a partir de 1936, quando Max Bill retoma suas idéias. A exposição Cercle et Carré e sua dissidência caracterizam claramente as diferenças posteriores entre o Abstracionismo e o Concretismo. Da primeira origina-se, entre 1932 e 1936, o grupo *abstraction-création*, que no pós-guerra irá se desdobrar no Salon des Réalités Nouvelles, principal evento de difusão do informalismo na Europa. Já o Concretismo de Max Bill, sediado na Suíça, espalha-se pela América Latina, Argentina e depois Brasil — e na Alemanha, em Ulm. Seguidor fiel destes princípios, o Concretismo paulista, originado no grupo Ruptura, tinha sua prática regulada por uma teoria rigorosa que, assim como o Concretismo internacional, encontra seus antecedentes imediatos em algumas questões do neoplasticismo holandês de Mondrian, do qual participou também o Theo Van Doesburg pré-concretista. Em 1919, Mondrian situa a questão:

... "Esta nova idéia plástica ignorará as particularidades da aparência, ou seja, forma e cor naturais. Pelo contrário, deveria encontrar sua expressão na abstração de forma e cor, isto é, na linha reta e na cor primária claramente definida"....⁽²⁰⁾

O Neoplasticismo compreendeu com muita clareza que o problema de uma arte sem representação não se resolvia apenas em uma ruptura com a tradição ao nível plástica. Era necessário empreender também uma ruptura cromática. É nesse sentido que Mondrian se opõe à idéia de uma cor natural, resultante do claro-escuro renascentista, onde tons e meios-tons eram essenciais para a ilusão de tridimensionalidade no quadro. A proposta de uma cor pura, abstrata, seria encontrável, segundo ele, "na cor primária claramente definida", chapada, sem meios-tons, matérias ou texturas. A afinidade entre o vocabulário cromático elementar do Neoplasticismo e o do Concretismo é plena, sendo que o último considera também possível o uso das cores complementares entendidas, se usadas atonalmente, como cores não naturalistas⁽²¹⁾.

As diferenças entre os grupos concretistas de São Paulo e do Rio têm sua origem na interpretação teórica e prática que cada um deles fez de sua inserção nas questões internacionais da arte concreta. Antes de mais nada, é preciso dizer que enquanto o grupo de São Paulo, Ruptura, integrado por Loihar Charoux, Waldemar Cordeiro, Geraldo de Barros, Kazmer Fejer, Leopold Haar, Luis Sacilotto e Anatol Wladislaw, surgido em 1952, procurou sempre referenciar sua prática aos problemas teóricos do Concretismo desenvolvido por Max Bill e pela escola de Ulm, na Alemanha, o grupo Frente, do Rio, com Aluísio Carvão, Carlos Val, Décio Vieira, Ivan Serpa, João José da Silva Costa, Lygia Clark, Lygia Pape e Vincent Ibberson, núcleo do Concretismo carioca, cuja primeira mostra foi em 1954, cultivou desde sua constituição grande autonomia em relação a estes problemas.

O grupo Ruptura, já em seu manifesto inicial, pretende definir o que seriam as "formas novas de princípios novos", quer dizer, estabelece critérios muito claros que devem presidir a atuação de seus membros. O grupo Frente, ao contrário, parece aglutinar-se em torno da figura de Ivan Serpa, professor de quase todos os membros do grupo, incluindo a pintora primitiva Elisa Martins da Silveira. Se observarmos a polémica entre ambos concretismos que eclode claramente a partir da I Exposição Nacional de Arte Concreta, que eclode em 1956 (São Paulo) e 1957 (Rio), veremos que ela se desenvolve sempre a partir da crítica feita pelos paulistas à má compreensão que os artistas cariocas teriam dos princípios teóricos do Concretismo, o que os levaria, deste ponto de vista, a uma prática equivocada.

Os artistas de São Paulo definem-se como representantes legítimos do Concretismo no Brasil e os verdadeiros intérpretes dos postulados racionalistas da arte concreta. O núcleo concretista do Rio de Janeiro, por outro lado, aparece como um desvio da norma representada pelo grupo paulista e, conseqüentemente, como postulante ilegítimo a um lugar nas fileiras do Concretismo internacional. De fato, se o fiel da balança é a proximidade aos princípios teóricos do Concretismo, o grupo de São Paulo é, sem dúvida alguma, muito mais rigoroso que o do Rio de Janeiro.

O grupo Ruptura — a própria idéia de ruptura pressupõe um referencial claro a ser negado —, fundado no desenvolvimento das questões da arte concreta, define a criação de formas novas de princípios novos a partir da negação ponto por ponto dos princípios básicos da representação naturalista, sistematizada no Renascimento a partir de antecedentes greco-romanos. Esta representação tinha por objetivo a produção no plano, de um espaço euclidiano. Regida por uma verdade de padrão ótico-objetivo, a representação naturalista consumava-se na ilusão perceptiva de uma tridimensionalidade sugerida, uma vez que era apenas representada na bidimensionalidade do quadro. O naturalismo científico da Renascença, tal como é formulado no *Tratado da pintura* de Leonardo da Vinci, funda-se nos seguintes princípios: tridimensionalidade (perspectiva), tonalismo (o claro-escuro como base da cor naturalista) e representação inercial do movimento dos objetos.

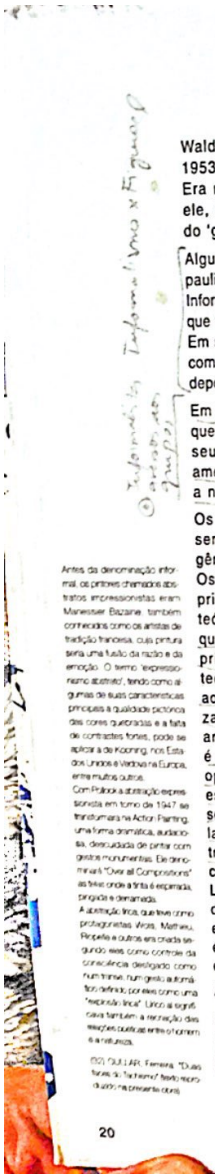
Tomando como referencial de ruptura estes princípios, o Concretismo propõe contra a tridimensionalidade, pressuposto para a criação da ilusão ótica de profundidade em um espaço de duas dimensões, a bidimensionalidade que respeita as características do suporte plano de toda pintura. Contra o tonalismo — responsável pela ilusão, na pintura, de volume — o Concretismo prega a pureza cromática e a ausência de tons: a cor deve ser chapeada, uniforme. Finalizando, o movimento é decorrente da relação de proximidade e semelhança das formas, sem qualquer referência aos corpos do mundo físico. Qualquer concessão em alguns destes princípios significa para o Concretismo um retrocesso no que diz respeito às conquistas da arte não-figurativa. Preservar essa diferença é indispensável para a consolidação da ruptura com o passado.

Podemos resumir as características fundamentais do Concretismo paulista da seguinte maneira: papel determinante da teoria que fundamenta racionalmente a objetividade de uma produção que pretende excluir a representação em todos os níveis, inclusive o da expressão, eliminando com isso

(19) d. b.

(20) MONDRIAN, Piet. "De Sint". In: AMARAL, Nancy, coord. Projeto Concretismo Brasileiro na Arte, p. 49. Título original do artigo: "La nouvelle plastique dans la peinture". Traduzido de SEIFFNER, Michel. Dictionnaire de la peinture abstraite, op. cit., p. 100-4.

(21) Sobre a questão da cor no Concretismo recomendamos a leitura do texto "Ruptura" incluído no livro *Concretismo*, de Waldemar Cordeiro, reproduzido neste livro e do texto do mesmo autor, também reproduzido, "Teoria e prática do Concretismo carioca", onde Ivan Serpa é citado como exemplo do desrespeito aos princípios do Concretismo dos artistas do Rio de Janeiro por não manterem em sua prática.



Informalismo, Informalismo x Figural

Antes da denominação informal os pintores chamados abstratos, expressionistas em Manessier, Bazane, também conhecidos como artistas de tradição trionfista, sua pintura seria uma fusão de modo e de intenção. O termo 'expressionismo abstrato', tendo como o gêmeo de suas características processo a qualidade pictórica das cores quentes e a falta de contrastes fortes, pode se aplicar a de Kooning, nos Estados Unidos e também Guro, em muitos outros. Com Placência, abstração expressiva em torno de 1947, as transformações Actor, Fleming, uma forma dramática, audaciosa, desafiada de pintar com gestos monumentais. De novo, mirará "Over all Compositions" as linhas onde a linha é esperada, própria e demandada. A abstração, que vive como programática, áreas, Matemática. Resolva a cultura em chaco e quando vive, como conceito da consciência designado como número, número, a uma linha definida, por isso como uma "teoria da linha". Linhas e seguras, talvez a expressão das intuições, as intuições e a intuição.

(20) GULLAR, Ferreira. "Os Abstratos: a Teoria da Linha". São Paulo: Perspectiva, 1968. p. 156.

Waldemar Cordeiro não deixa dúvidas de que para o grupo Ruptura, já em 1953 a abstração no Brasil não podia ser considerada um todo homogêneo. Era necessário marcar a diferença da posição do grupo, inserida, segundo ele, nas grandes questões da arte geométrica, de uma abstração resultante do 'gosto gratuito', hedonista, quer dizer, o Informalismo.

Alguns anos mais tarde, em 1957, quando as divergências entre os concretos paulistas e cariocas radicalizavam-se cada vez mais, Ferreira Gullar dirá sobre o Informalismo: "trata-se de uma linguagem figurativa que teima em não dizer a figura, que teima em dizer que não diz a figura — e que, assim, continuou a se referir a ela. Em suma, o conteúdo dessa pintura tachista é uma reação — não à arte concreta como se pretende — mas à arte figurativa. Uma reação, que já não tem propósito depois de Mondrian e, muito menos, depois de Albers e Max Bill"⁽²⁰⁾.

Em comparação com o Concretismo e secundariamente com o Neoconcretismo, que apesar de ter lançado um manifesto e produzido vários documentos, negava seu caráter de grupo, os artistas informais no Brasil, como os europeus e americanos, nunca atuaram em bloco, sendo avessos a tendências grupais e a noções de disciplina ditadas de fora da experiência individual.

Os contatos que mantinham entre eles e com artistas de outras tendências, sempre individualizados, dificultavam a manifestação pública de suas divergências internas. Embora muitos artistas informais, como por exemplo, Fayga Ostrower, tivessem preocupações intelectuais inegáveis, estas decorriam em primeiro lugar de questões colocadas por seu trabalho e não de exigências teóricas coletivas. O Informalismo não produziu discursos de grupo porque a questão da liberdade ocupa um lugar central em sua ação. Sistematizá-las em princípios seria portanto profundamente contraditório. Por isso as razões teóricas que acionam tanto as críticas concretistas ao Neoconcretismo quanto ao Informalismo, não encontram no caso deste último um interlocutor organizado, atomizando-se sem endereço certo na independência individual dos artistas abstratos. Numa certa medida a ausência de documentação textual é causa da dificuldade de situarmos o Informalismo no debate da época, que opõe os movimentos da tendência geométrica à pluralidade abstrata. Todo esforço de sistematização do Abstracionismo informal esbarra nestes limites: se os informais pouco ou quase nada escreveram sobre suas ideias, por outro lado a crítica de arte mais atuante no país tendia a apoiar a vertente geométrica avaliando, por isso mesmo, as questões do Informalismo por parâmetros construtivistas. Exceção feita a alguns críticos como Antônio Bento ou o belga Leon Dégand, chamado por Matarazzo para ser o primeiro diretor do Museu de Arte Moderna de São Paulo que, em 1949, afirma que "... o que distingue essencialmente a pintura abstrata da pintura figurativa é que a primeira não é fundada sobre uma relação entre um assunto e os modelos tirados ao mundo exterior, de um lado, e a imagem pictórica que tira deles o pintor, do outro.

A eliminação desta relação produz múltiplas conseqüências.

a) Do ponto de vista da sugestão da terceira dimensão. Com efeito, do fato de não se poder, numa pintura abstrata, identificar as imagens de objetos pertencentes ao mundo real que nos é familiar, e não se poderia tampouco encontrar nela pontos de referência para imaginar com certeza os sinais de uma terceira dimensão.

Linha e espaço e expressão da subjetividade e do mundo / perspectiva

Nestas condições, ao espectador deixa-se toda liberdade de se situar os planos que compõe o quadro abstrato, a não importa qual lugar da terceira dimensão do espaço pictural, a profundidade (...)

b) As cores e tonalidades de uma pintura abstrata (...) são suscetíveis de combinações expressivas que a pintura figurativa, por definição, não pode conhecer.

Tal arranjo de cores que pareceria falso numa pintura figurativa (...) torna-se, pelo contrário, perfeitamente coerente e legítimo numa pintura abstrata, porque o pintor realizou nele a expressão de um sentimento plástico particular que corresponde a ele.

c) A construção de uma pintura abstrata não é necessariamente tributária, como a de uma pintura figurativa, de uma atração exercida pela linha horizontal inferior.

Em razão de sua independência, em relação às leis de edificação do mundo exterior, uma pintura abstrata é suscetível de constituir-se em zonas de atração, em toda a extensão de sua superfície".⁽²¹⁾ Leon Dégand não deixa dúvidas de que o único princípio *a priori* possível da arte abstrata é não ser "fundada sobre uma relação entre um assunto e os modelos tirados do mundo exterior, de um lado, e a imagem pictórica que tira deles o pintor, do outro"⁽²⁴⁾. Liberta da representação figurativa a pintura abstrata, ao contrário da concreta, não se sente governada por nenhum princípio *a priori*. O Concretismo, por razões lógicas, considera necessário o rompimento com a representação renascentista a um nível de princípios, negando qualquer alusão à tridimensionalidade ou ao tonalismo entendidos como vestígios da representação que pretendem eliminar. Trata-se de uma leitura racional da ruptura que não comporta, como já vimos, a expressão em nenhum nível. A posição do Abstracionismo informal, radicalmente oposta, entende a ação do artista como resultado do livre exercício da subjetividade, "da expressão de um sentimento particular que corresponde a ele"⁽²⁵⁾.

A subjetividade aliás é uma espécie de fundamento da relação entre artista e público, pois deixa-se a este último "toda liberdade de situar os planos do quadro a não importa qual lugar da terceira dimensão do espaço pictural"⁽²⁶⁾, tornando-o um co-autor da obra. Por isso mesmo a percepção de planos em profundidade e o uso livre de tons não significam para o Abstracionismo uma regressão aos princípios da racionalidade renascentista pois a ruptura, no caso, se dá entre subjetividade e razão.

Essa abertura para a liberdade e para a subjetividade expressivas é que faz com que os concretistas de São Paulo e do Rio a considerem como uma proposta que "cria formas novas de princípios velhos" ou "como uma linguagem figurativa que teima em não dizer a figura". O que ocorre porém é uma diferença radical, dos valores veiculados pela posição construtiva e pela posição informal. Em carta de 1937 a André Dezarrois, Kandinsky afirma que "os construtivistas vêm geralmente sua origem no Cubismo que empurraram até a exclusão do sentimento ou da intuição e que tentam chegar à arte exclusivamente pelo caminho da razão, do cálculo (matemático... exemplo do ponto de vista: Malevitch tinha como ideal a possibilidade de ditar sua nona pintura por telefone ao pintor de paredes — medidas exatas, cores numeradas)"⁽²⁷⁾. O divisor de águas entre as duas grandes tendências do Abstracionismo situa-se

(21) DÉGAND, Leon. "Do Figurativo ao Abstracionismo" (texto reproduzido na presente obra).
(22) KANDINSKY, Wassily. "O ponto de vista" (1908-1944) p. 156.
(23) "Manifesto neoconcreto" 06.01.21

Abstração informalista

na compreensão oposta que cada uma tem do impulso gerador da obra de arte. Enquanto o Construtivismo e em particular o Concretismo, atribui à razão um papel essencial, o Informalismo parte da expressão sensível, intuitiva, do artista. É importante destacar que o Neoconcretismo como movimento construtivo é nesse sentido bastante atípico pois "acredita que o vocabulário 'geométrico' que utiliza pode assumir a expressão de realidades humanas complexas"¹³⁷. Contudo, diferentemente do Informalismo, não atribui ao inconsciente lugar de destaque na expressão pois preocupa-se, antes de mais nada, com os resultados desta obra, entendida como fundamento de uma relação transcendente.

Jackson Pollock situa com clareza a relação entre interioridade, inconsciente e expressão no Abstracionismo: "o que me interessa é que os pintores hoje não são mais obrigados a buscar um tema fora deles mesmos. A maior parte dos pintores modernos trabalha a partir de uma fonte diferente. Eles trabalham do interior... O artista moderno, parece-me, trabalha e exprime um mundo interior, em outros termos: ele exprime a energia, o movimento e outras forças interiores.... O inconsciente é um elemento importante da arte moderna e eu penso que as pulsões do inconsciente desempenham um grande papel no acesso às pinturas"¹³⁸.

As críticas ao Informalismo no Brasil intensificam-se na segunda metade da década de 1950, quando o tachismo¹³⁹ europeu ganha evidência nas Bienais de São Paulo. Considerando-o um modismo internacional, artistas e críticos favoráveis ao geometrismo tendem a reduzi-lo apenas às manifestações tachistas. O caráter pejorativo do termo, vindo da palavra *tache*, que em francês significa mancha, recobre as manifestações mais diluídas da abstração informal criticadas, inclusive por artistas desta vertente que trabalhavam em outras direções. A redução, contudo, prestava-se à estratégia da posição geométrica na polémica porque permitia-lhe opor ao caos imputado ao Informalismo, a vontade de ordem da tendência construtiva.

Impõe-se um esclarecimento sobre a ordem plástica no Abstracionismo. Antes de mais nada é preciso frisar que esta ordem jamais resulta de idéias preconcebidas. Willem de Kooning declara: "a única certeza de hoje é que se deve ser consciente. A idéia de ordem não pode vir senão de cima e a ordem é para mim o mesmo que receber ordens e isto é uma limitação"¹⁴⁰.

O artista aqui não se posiciona contra uma ordem que se resolve internamente a cada obra como solução expressiva particular. O que ele questiona é a idéia de ordem como um *a priori* estético, como norma plástica. O depoimento de Iberê Camargo serve de exemplo: "... No fundo eu tinha um desejo, tanto é que cancelava, raspava, até conseguir aquela forma que era minha expressão, que eu aceitava, isto é, aquele modelo que eu tinha dentro. É um modelo que a pessoa não sabe, não pode explicar, não pode chegar e dizer: vou ver se é esse. Não se pode fazer isso. Mas a intuição reconhece quando aparece aquela solução, a intuição reconhece e aprova: é isso aí que eu queria, embora não pudesse ver de antemão. Eu fazia isso (como já disse no texto) com uma fidelidade, e com a obsessão de um pintor naturalista que quer fazer um retrato. Tinha de ser exatamente aquilo, embora depois, olhando o quadro, dissesse que é jogado, que não tem aquele movimento... Sim, tudo ali é jogado, mas não é um jogado assim a esmo. Havia uma estrutura..."¹⁴¹

[38] Entrevista de Jackson Pollock a William Wright in JACKSON Pollock, p. 284-5.

[39] Ainda na tradição lica um outro fenómeno surge dentro deste conceito, não dogmático, humanista de conteúdo, a chamada Genet: Equation, o qual visamos reconhecer nestas pinturas em linhas e partes que nada têm com o de Kooning ou em estruturas mais entenas como em de Still ou ainda nas obras do grupo Cobra. Esta expressão simbólica refere-se a uma relação a espírito e diluição da abstração lírica e é em relação a estas últimas características dialéticas que o termo Tachismo é usado, preparava mesmo como pintura de manchas. Quem, a qual entre termo para primeira vez, critica a falta de talento e mesmo o propósito obscurantista da questão que leva a esta tendência.

[40] WILLEM de Kooning p. 17

[41] Entrevista de Iberê Camargo concedida pelo apresentador a uma reportagem.

Trata-se de um tipo de ordem essencialmente atenta a tudo o que ocorre no ato pictórico, inclusive ao acaso que passa a pertencer à estrutura da obra. A preocupação com a estrutura é característica do trabalho de vários artistas informais brasileiros¹⁴², o que nos permite redimensionar as críticas que tentaram reduzi-lo ao tachismo.

Qualquer esforço de sistematização do Abstracionismo informal em tendência é numa certa medida contraditório. Diferentemente dos movimentos construtivos que definiram seus próprios limites e diferenças, o Informalismo, movido pela crença na liberdade da expressão individual autónoma, não se agrupou em tendências nitidamente delineadas. Mesmo as diferenciações que a crítica internacional produziu na tentativa de classificar as diversas manifestações do Abstracionismo informal são, pelas mesmas razões, imprecisas, não podendo ser aplicadas com facilidade a esta vertente no Brasil, que apesar de algumas afinidades, possui elementos específicos que a diferenciam do tachismo europeu ou do Expressionismo abstrato americano. A obra de Antônio Bandeira, por ter se desenvolvido por longo período em Paris é, nesse sentido, excepcional, podendo ser considerada próxima às questões do Abstracionismo lírico de Wols, e de Camille Bryen, embora Antônio Bento a considere tachista. Existem também afinidades entre as preocupações caligráficas da obra de artistas europeus como Mathieu e o caráter gestual das pinturas de alguns artistas brasileiros de origem japonesa como Manabu Mabe. Podemos apontar características comuns à maior parte das manifestações informais: o único princípio *a priori* é o da não-representação, que dá lugar à expressão da subjetividade do artista. Como decorrência dessa liberdade de ação não se pode determinar nenhuma relação definitiva entre os elementos plásticos da obra. Assim, a autonomia entre forma, cor, espaço é absoluta e a predominância de um destes elementos sobre os outros e função das intenções expressivas dos artistas que através de materiais e texturas, pictóricas ou gráficas, organizam plasticamente a obra. A ordem interna de cada trabalho decorre de necessidades expressivas precisas e não de princípios *a priori*. Finalizando, cabe observar que a temporalidade resulta do registro espacializado do gesto ou de ritmos estruturados na organização espacial.

*As referências bibliográficas contidas nestas notas estão arroladas de forma completa na Bibliografia.

[42] Como Fayga Ostrower, Iberê Camargo, Juarez de Menezes, Anni Erika Guggen, Edmundo Böhmer, etc.