

Estética de ruptura: o concretismo brasileiro

Glaucia Villas Bôas*

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Resumo: Em *Estéticas de ruptura: o concretismo brasileiro*, argumento que a construção diferenciada do concretismo nas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo não se deve a uma essência irracional ou racional atribuída respectivamente a cariocas e paulistas, mas sim a um encadeamento singular de fatos, definido pelas disputas e pela ação de críticos, de artistas, de artistas/críticos, próprio de cada uma daquelas cidades. Os acontecimentos contribuíram para o surgimento de criações artísticas distintas em cada um dos grupos concretos, cujo projeto estético comum, se impôs à arte figurativa, característica do primeiro programa modernista brasileiro, concorrendo para o acervo brasileiro de artes plásticas.

Palavras-chave: arte concreta, concretismo, Rio de Janeiro, São Paulo, diferenças, disputas e reconhecimento.

Abstract: In *Aesthetics of rupture: Brazilian Concretism* I argument that the different construction of the Concretism in the cities of Rio de Janeiro and São Paulo is not due to an irrational or rational essence attributed respectively to Cariocas and Paulistas, but to a singular chain of events, defined by disputes and by the action of critics, artists, artists/critics, own every one of those cities. The events contributed to the emergence of distinct artistic creations in each of the specific groups whose common design aesthetic, is imposed to figurative art, characteristic of the first Brazilian modernist program, contributing to the collection of Brazilian art.

Keywords: Concret art; concretism; Rio de Janeiro; São Paulo; differences; disputes and recognition.

* Professora do Departamento de Sociologia e do Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia da UFRJ. Pesquisadora do CNPq e da Faperj.

No Brasil, o modernismo nas artes plásticas integra dois programas estéticos. O primeiro deles conhecido como o modernismo da década de 1920 tem seu mito de origem na Semana de Arte Brasileira, que ocorreu, em 1922, em São Paulo no Teatro Municipal, sob a organização de artistas e literários, como Di Cavalcanti, Mario e Oswald de Andrade, apoiados pela elite econômica e intelectual paulista. O movimento voltou-se duplamente para a mudança da linguagem literária e artística, e para a valorização do “brasileiro”, definido como a parte histórica e cultural, específica e singular do Brasil no conjunto do concerto das nações. Os pintores modernos almejavam construir uma identidade para o país, e foram bem sucedidos em sua empreitada. Criaram uma visualidade contrastante com a pintura tradicional neoclássica que imperava no cenário artístico àquela época ¹, impregnando sua pintura de motivos brasileiros de natureza mítica e étnica como Abaporu (1928) e Caipirinha (1923) de Tarsila Amaral; cenas cotidianas e prosaicas como Morro (1933), Futebol (1935) e Café (1934 e 1938) de Cândido Portinari, Oficinas (1940) de José Pancetti, Tropical (1916) de Anita Malfatti e Nada mais ((1930) de Cícero Dias, além de mulheres brancas e mulatas como Menina de Guaratinguetá (1929), Mulheres (1941 e Quase noite (1940) de Di Cavalcanti. Os modernistas deixaram um acervo apreciável cujo valor se mede pelo interesse crescente de colecionadores, curadores, *marchands*, historiadores da arte, cientistas sociais, filósofos e críticos que trabalham para sua divulgação, exibição e fortuna crítica.

Quando surgiu na Europa em finais do século XIX, o modernismo buscava investigar o processo artístico, as cores, a perspectiva, o plano. Merleau-Ponty delineia exemplarmente as experiências de Cézanne com a cor e a perspectiva em seu conhecido texto “A dúvida de Cézanne” (2004, p. 126-139)² Os artistas brasileiros do primeiro tempo conheciam os ideais modernistas da pesquisa formal do processo artístico, visando ampliar as possibilidades da superfície plana, a forma do suporte, as propriedades do pigmento. Começaram a produzir suas telas dentro de um viés ora cubista ora expressionista. Porém, juntamente com a pesquisa, tinham a missão de construir uma arte nacional, da qual se consideravam portadores. Tal missão de enorme relevância para a intelectualidade da época parece ter gritado mais alto, impondo

¹ Ver em Schwarcz, Lilia M. (2008) as características da pintura neoclássica e seu surgimento no Brasil do século XIX.

² Segundo Merleau Ponty “a pintura de Cézanne seria um paradoxo: buscar a realidade sem abandonar a sensação, sem tomar outro guia senão a natureza na impressão imediata, sem delimitar a cor pelo desenho, sem compor a perspectiva nem o quadro (2004, p. 127)”.

limites à investigação da produção plástica dos artistas. Cândido Portinari, um dos arautos do modernismo, ex-aluno da Escola Nacional de Belas Artes, crítico de suas normas e preceitos, argumentava que *a arte de um país só é possível quando os artistas abandonam as tradições inúteis e se entregam com toda a alma à interpretação sincera de nosso meio* (Fabris 1996 p. 15). O primeiro modernismo tornou-se um cânone da cultura moderna brasileira no qual a construção da nação figura com mais destaque do que a pesquisa da linguagem artística³.

O segundo programa estético moderno surge ao final da década de 1940 e ganha força nos anos seguintes contrastando com o primeiro pelo seu caráter universalista, pelo gosto pelas formas, linhas, cores, planos em detrimento das figuras e disposição de objetos no espaço. “A arte não reproduz o visível, mas torna visível”, dizia Klee, em 1920, ao expor sua concepção dos elementos formais da arte gráfica em *Confissão Criadora* (2001). Naturalmente, os dois modernismos entraram em conflito e concorrência, provocando uma diferenciação no campo artístico, além de sua maior autonomia e poder de barganha. O Manifesto Ruptura de 1952, lançado em São Paulo por Waldemar Cordeiro, por ocasião da exposição do grupo concretista no Museu de Arte Moderna, apregoava as novas diretrizes da arte incluindo “o fim da construção renascentista do espaço: “naturalismo científico da renascença – o método para representar o mundo exterior (três dimensões) sobre um plano (duas dimensões) – esgotou a sua tarefa histórica”. O modernismo do primeiro tempo forjou uma identidade visual para o país, enquanto o modernismo concretista com pesquisas e experimentações parece ter inaugurado um novo capítulo da arte construtiva, abrindo as portas para as inovações e descobertas que fundamentam as discussões sobre a arte contemporânea na atualidade.

A partir de meados do século XX, no Brasil, artistas, poetas, cineastas, músicos e dramaturgos inauguraram um debate sobre a intelectualização e racionalização de suas linguagens específicas. Atraídos pelo formalismo, queriam suprimir o intimismo de suas criações e construir objetos artísticos. Paralelamente aos movimentos vanguardistas no campo das artes, ocorriam mudanças profundas na estrutura econômica e social, provocadas pelos processos de urbanização e industrialização, em curso acelerado no país. A construção de Brasília em moldes urbanistas e arquitetônicos futuristas é um exemplo das transformações rápidas que mudavam o

³ A Referências Bibliográficas sobre o modernismo é muito vasta, menciono aqui apenas alguns exemplos: Moraes, Eduardo Jardim de (1999, 1978), Miceli, Sergio (2003, 1996), Fabris, Anna Tereza (1996, 1994), Brito, Mario da Silva (1971), Marcos Augusto Gonçalves (2012) Vieira, Lucia Gouvêa (1984), Herkenhoff, Paulo (2002), Simioni, Ana Paula Cavalcanti (2012), Pinheiro Filho, Fernando Antonio, (2008), Amaral, Aracy, 1998.

perfil do país, sobretudo das cidades do Rio de Janeiro e São Paulo⁴. Lembre-se aqui da construção do Parque Ibirapuera, projetado por Oscar Niemeyer, em São Paulo, onde hoje funcionam o Museu de Arte Moderna, a Oca, a Bienal de São Paulo; e ainda a construção do Parque do Flamengo, no Rio de Janeiro, dotado de projeto paisagístico de Burle Marx, que abriga em uma de suas pontas, próxima ao centro da cidade, o Museu de Arte Moderna, projetado por Affonso Eduardo Reidy. Mario Pedrosa tem razão quando chama a atenção para a importância artística e social do desenvolvimento da arquitetura moderna e pública, no período que se estende entre a Semana de Arte Moderna de 1922 e a primeira Bienal de São Paulo em 1951 (Pedrosa. 1975). De fato, o florescimento da arte moderna esteve associado aos projetos arquitetônicos e urbanísticos que previam a construção de espaços expositivos. O reconhecimento e a consagração do movimento concretista ocorreram em larga escala devido à criação de espaços de exposição das obras, que não existiam nas décadas anteriores, utilizando-se hotéis, saguões de hospitais, livrarias e bibliotecas. Em finais da década de 1940, foram criados os Museus de Arte Moderna em São Paulo e no Rio de Janeiro; na capital paulista criou-se também o Museu de Arte de São Paulo/MASP. Os Museus de Arte Moderna foram de grande relevância para o reconhecimento da arte moderna e concreta, em particular, acolhendo os artistas e expondo suas obras, o que nem sempre ocorreu em outros países e museus, como é o caso do MOMA, em Nova York, (Sant'Anna, 2011, p. 145-192), mais interessado, inicialmente, em educar um público para a arte moderna.

Contudo, o acontecimento mais relevante voltado para a integração da arte brasileira à arte internacional foi sem dúvida a criação da Bienal de São Paulo. A Bienal dinamizou o processo de internacionalização das artes e colocou a cidade de São Paulo no centro dos grandes eventos artísticos (Alambert, Canhête, 2004), promovendo no país o encontro de artistas e do público com a produção artística internacional. Ao lado dos projetos urbanísticos que favoreciam a visibilidade da produção artística e, das medidas visando a superação do provincianismo estampadas na construção de edifícios com projetos arrojados, foi também em meados do século XX, que a crítica de arte ganhou novo estatuto e começou a ser veiculada na imprensa de grande circulação. A criação da Associação Brasileira de Críticos de Arte, ligada à Associação Internacional de Críticos de Arte, fundada pelo UNESCO (United Nations Educational, Scientific

⁴ Ver para as transformações na cidade de São Paulo, Arruda, Maria Arminda N. Metrôpole e cultura: São Paulo no meio século XX. Bauru, EDUSC, 2001.

and Cultural Organization), ao término da Segunda Guerra Mundial, trouxe outra feição para o trânsito internacional de artistas, colecionadores, curadores, críticos, banqueiros, empresários brasileiros, que passaram a manter contato com instituições estrangeiras, de diferentes países, deslocando-se do centro hegemônico das artes que havia sido a cidade de Paris antes da II Guerra Mundial.

A historiografia sobre o concretismo no Brasil costuma atribuir seu surgimento aos movimentos vanguardistas em circulação na Europa da primeira metade do século XX liderados por Mondrian, Malevitch, Gropius, Van Doesburg Max Bill, entre outros, quando não toma como ponto de partida uma relação de causa e efeito entre rápido crescimento capitalista, industrial e econômico ocorrido no país, e o surgimento da arte concreta.⁵ Neste trabalho, entretanto, privilegio a análise de um conjunto de ações e relações sociais de atores integrantes do movimento, seus discursos contundentes e combativos bem como acontecimentos, que nas metrópoles do Rio de Janeiro e de São Paulo foram cruciais para a imposição do novo padrão estético.

O concretismo no Rio de Janeiro e em São Paulo

Não foram poucas as peijas, as polêmicas, as resistências e os obstáculos relacionados com a realização do projeto concretista. Otilia Arantes (1996, p. 20) sugere que a precocidade do movimento assustou o meio artístico, prejudicando sua recepção e reconhecimento. Na realidade, a concepção universalista do construtivismo ameaçava o programa modernista de criação dos retratos do Brasil, que desde a Semana de Arte Moderna mobilizava intelectuais, artistas e políticos. Em prefácio intitulado “Mario Pedrosa, um capítulo brasileiro da teoria da abstração”, a historiadora e crítica de arte confirma a concorrência entre o figurativismo de viés expressionista e cubista e o abstracionismo:

não se concebia entre nós atividade cultural que não estivesse a serviço da figuração 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

⁵ A crítica de Rodrigo Nunes é exemplar nesse sentido. Em *A Forma Difícil. Ensaios sobre a arte brasileira*, Rodrigo Nunes atribui a “timidez” ou “dificuldade da forma”, características da produção dos artistas plásticos brasileiros, aos “vastos setores do país em atividades não tipicamente capitalistas”, 2001, p. 21.

renunciar a tudo isso, que uma tradição a duras penas seria erradicada da noite para o dia como sugeria um novo começo da *capo* (1996, p. 20)

Diga-se ainda que, naquela época, nem mesmo a crítica modernista à pintura acadêmica capitaneada pela Escola Nacional de Belas Artes, localizada do Rio de Janeiro, como evidencia o impacto do Salão de 31, organizado por Lucio Costa⁶, estava concluída. Os conflitos relativos ao academicismo perduravam juntamente com a repercussão da Semana de Arte Moderna, que criara uma urgência na promoção de condições propícias à produção de uma arte nacional livre das regras e convenções da academia. As vanguardas concretas lutaram, pois, duplamente contra o academicismo nas artes visuais e contra o modernismo da Semana de Arte Moderna, cujos adeptos e partidários expressavam suas convicções sem temor:

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 (...) (Di Cavalcanti, Revista Fluminense, n. 3, 1948 apud Bandeira, João, 2002, p. 17).

O reconhecimento da arte concreta se fez, pois, com enfrentamento concomitante aos programas estéticos existentes, que, apesar de profundas diferenças, seguiam a tradição de transpor motivos nacionais para as artes visuais. Longe se ser uma questão de pouca monta, esse era o problema fundamental da tradição política e intelectual brasileira que oscilava entre os valores singulares da cultura brasileira e o universalismo dos valores e formas sociais da modernidade⁷. Finalmente, o movimento vanguardista experimentou profundas divergências entre seus integrantes a ponto de cindir-se em duas correntes pouco tempo depois de seu aparecimento.

O cenário de conflitos e pelejas pela imposição do novo padrão estético tem na criação do Ateliê do Engenho de Dentro em 1946 um de seus pilares. O Ateliê era parte do Setor de Terapia Ocupacional do Hospital Nacional Psiquiátrico Pedro II, dirigido pela psiquiatra Nise da

⁶ O Salão Nacional de Artes Plásticas de 1931, concebido por Lucio Costa, aceitou obras acadêmicas e modernistas para a XXVIII Exposição Geral de Belas Artes, lançando em nível nacional as novas tendências da arte, representadas por Cândido Portinari, Ismael Nery, Cícero Dias, Di Cavalcanti, Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Brecheret e Flavio de Carvalho, entre outros. A exposição causou polêmica e separou definitivamente acadêmicos de modernistas. Ver Vieira, Lucia Gouvêa, O Salão de 1931. Marco da revelação da arte moderna em nível nacional. Rio de Janeiro, Funarte, 1984.

⁷ Ver em Villas Bôas, Gláucia. Mudança Provocada. Passado e futuro do pensamento sociológico brasileiro (2006) a discussão desse problema.

Silveira (Villas Bôas, 2008, 2011). Sua montagem 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 do crítico Mario Pedrosa, com os quais conviveu durante seis anos, de 1946 a 1951, acompanhando e discutindo com artistas e críticos, a qualidade das obras dos artistas/internos. As primeiras exposições da produção dos pacientes esquizofrênicos, realizadas em 1947 e 1949, no Ministério da Educação e Saúde e no Museu de Arte Moderna de São Paulo renderam uma polêmica de dois anos na imprensa carioca e paulista. Os críticos debatiam os limites entre a normalidade e a anormalidade, arte e razão, academicismo e experimentação. Questionavam a autoria das obras dos internos, argumentando que entre os doentes não havia nenhuma atribuição de sentido nem a intenção de compor uma obra de arte. Aos internos do Engenho de Dentro faltavam discernimento, razão e vontade.

Em São Paulo, ocorreram também iniciativas relacionando arte e loucura. O tema interessou 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, 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 de 1950, com a abertura de um ateliê, Maria Leontina Franco da Costa acompanhou o trabalho plástico de diversos pacientes (Carvalho, Reily, 2010) Contudo, a discussão sobre arte e loucura nem de longe teve o significado que alcançou no Rio, no que concerne o surgimento do concretismo.

No entanto, no debate carioca, sem que aparecesse o termo concretismo ou construtivismo, a crítica de Mario Pedrosa levava à desconstrução das regras da arte moderna figurativa. Pedrosa defendeu o caráter artístico dos desenhos e da pintura dos internos, afirmando que a quebra dos cânones renascentistas com o advento da pintura moderna, havia gerado uma incompreensão quanto à concepção de arte. Advertia que a criação artística estava relacionada à imaginação, a intuição, a sensibilidade, desvinculando-se cada vez mais dos cânones convencionais. As experimentações eram fundamentais para que um indivíduo aprendesse com suas emoções e concebessem formas que transmitissem modos de sentir e imaginar. Tais formas tinham força intelectual porque organizavam a intuição, mas não podiam ser consideradas como expressão de um projeto intelectual consciente. A diferença da concepção de Mario Pedrosa relativamente àquelas de outros críticos era o projeto de ruptura com o figurativismo que ele acalentava, e os instrumentais teóricos que usava, calcados em suas

reflexões sobre a Psicologia da Forma⁸, o que certamente lhe garantia uma posição diferenciada _ não apenas nas querelas sobre as exposições do ateliê do Engenho de Dentro _ mas no combate pelo reconhecimento de seu projeto construtivista de renovação da linguagem artística⁹.

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, os jovens que haviam se reunido em torno de Mario Pedrosa encontraram um novo espaço de sociabilidade no Ateliê Livre de Pintura de Ivan Serpa, criado no mesmo ano e instalado na sede provisória do MAM, no Edifício do Ministério da Educação e Saúde. O novo ateliê tornou-se um dos principais elos da cadeia de acontecimentos que contribuíram para a imposição e consagração da arte concreta no Rio de Janeiro. A atividade intensa de Ivan Serpa¹⁰, no início da década de 1950, culminou com a criação do Grupo Frente, e suas exposições na Galeria IBEU, em 1954, no MAM/RJ e, posteriormente, em 1956 em Rezende e Volta Redonda. Apadrinhado pelos críticos de maior destaque na imprensa carioca àquela época, o grupo foi ganhando reconhecimento. A historiografia¹¹, fundada nas pelezas críticas dos integrantes do concretismo, sublinha na constituição do Grupo Frente a ausência de uma determinação clara em direção ao concretismo, ressaltando que nele havia tendências diversas, característica que em muito o distinguia do Grupo Ruptura, seguidor dos preceitos da arte concreta sob a orientação de Waldemar Cordeiro, radicados em São Paulo. Os argumentos dos historiadores, enfatizando as posturas tolerantes e pouco radicais tanto de Serpa quanto de Pedrosa eram pouco convincentes, mas 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. Contudo, artistas que estudaram com Ivan Serpa e aprenderam com Mario de Pedrosa, através de uma convivência muito próxima com ambos¹², foram forjando uma identidade com base nos valores estéticos que lhes eram inculcados, nas exposições coletivas, no favorecimento dos críticos e incentivo à experimentação.

⁸ Ver a tese de Mário Pedrosa, *Da Natureza Afetiva da Forma na Obra de Arte*, (1979).

⁹ Ver Mari, Marcelo, (2006).

¹⁰ Ver Barcinski, Fabiana, Siqueira, Vera, (2003).

¹¹ Ver como exemplo, Couto, Maria de Fátima Morethy (2004), SanntÁna, Sabrina (2011)

¹² A origem social do grupo era heterogênea assim como sua procedência. Lygia Clark, por exemplo, vinha de família abastada, Mavignier era filho de classes médias, quase todos eles porém tiveram algo comum que foi o aprendizado da arte com Ivan Serpa ou com artistas estrangeiros que se radicaram no Rio de Janeiro durante a II

Em São Paulo, o entrecruzamento de fatos, indivíduos e instituições tomou outra direção. Os Salões, promovidos pela Sociedade Paulista de Belas Artes e pelo Sindicato dos Artistas Plásticos de São Paulo, ficaram conhecidos como espaços importantes de exposição. Apoiando de início obras de formato acadêmico acabaram recebendo a produção de Anita Mafalotti, Antonio Gomide, Flávio de Carvalho, Lívio Abramo e Waldemar da Costa entre outros. O Clube dos Artistas Modernos (CAM), criado por Flávio de Carvalho, o Salão de Maio e a Família Artística Paulista promoviam as artes. Ficou conhecida a Galeria Prestes Maia, inaugurada pela Prefeitura paulista. Em “Balanço da vida oficial das artes plásticas em 1950”, publicado em 1951, na Folha da Manhã, Waldemar Cordeiro assinala as mudanças havidas 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, 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 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 sócio-econômicas precárias, advertindo sobre 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.” (Cordeiro *apud* Bandeira, 2002 p. 16)

Dificuldades de ordem econômica, conseqüentes da origem social pouco abastada dos integrantes do grupo paulista, são apontadas por Aracy Amaral como relevantes para o entendimento da produção dos paulistas. Muitos deles tinham uma formação profissionalizante, em escolas ou nos cursos oferecidos no Museu de Arte Moderna de São Paulo ¹³. A pertença a classes menos abastadas aliada à formação profissionalizante do grupo paulista teriam

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. Não freqüentaram os ateliês conhecidos na cidade, como o de Portinari. Poucos viajaram para o exterior no início da carreira, como o fez Lygia Clark. Almir Mavignier e Ivan Serpa, Fayga Ostrover, Renina Katz, estudaram com Axel Leskoschek e Arpad Szenes, artistas estrangeiros que se radicaram no Rio durante a segunda guerra mundial.

¹³ No Rio de Janeiro, os concretistas eram, de acordo com Amaral, artistas plásticos à exceção de poucos como Amílcar de Castro, diagramador. Certamente havia uma diferença entre cariocas e paulistas, contudo, vale dizer que alguns artistas concretos do Rio de Janeiro trabalharam em desenhos têxteis como Lygia Clark e Décio Vieira, em propaganda e na elaboração de filmes como Lygia Pape, fizeram ilustrações, cartazes e projetos gráficos. Aparentemente essas atividades não lhes foram facultadas devido a uma formação específica mas por interesse ou necessidade ligada à sobrevivência, o que valeria estudos mais aprofundados sobre o assunto.

propiciado, segundo Aracy Amaral, escolhas mais “industriais” e menos artesanais na criação de seus objetos artísticos. Uma evidência teria sido a recepção das concepções da delegação suíça e de Max Bill presentes a I Bienal de São de São Paulo, pelo grupo paulista. A princípio influenciados por Mondrian e pelos neoplaticistas, privilegiavam a invenção das formas e os trabalhos seriais e modulados, porém, logo se converteram ao uso de materiais e técnicas industriais:

foi de tal índole o impacto da delegação suíça da I Bienal que quase instantaneamente todos deixam a tela pintada a óleo e, seguindo as observações dos suíçospassam 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 remanescência artesanal como a sua manipulação por um processo mais diretamente relacionado com a indústria” (p. 312)

Embora relevante, a proposta de Amaral (1977) não explica na sua totalidade as preferências e as escolhas do Grupo Ruptura. Acrescente-se à origem social e a formação do Grupo Ruptura o teor do projeto renovador de Waldemar Cordeiro, com metas e regras bem definidas, enquanto no Rio, o surgimento de obras abstratas/concretas não decorre da proposição de regras, mas de debate sobre arte e loucura. Em São Paulo, a liderança do movimento estava nas mãos do artista plástico Waldemar Cordeiro, nascido em Roma e portador de dupla nacionalidade, que chega ao Brasil aos 20 anos de idade, em 1946, para trabalhar como jornalista fazendo reportagens e ilustrações no Jornal Folha da Manhã. Iniciara sua formação em Roma na Accademia di Belle Arti di Roma, onde apreendeu gravura e pintura. Logo depois de sua chegada, Cordeiro conheceu Geraldo de Barros, Luiz Sacilotto e Lothar Charoux, com quem compartilha seus projetos de mudança no campo da arte. Em 1949, iniciam-se as primeiras atividades dos artistas liderados por 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 nacionalidade brasileira, depois de breve viagem à Itália, e, logo depois, tem exibida sua obra na I Bienal de São Paulo. Em 1952, promove a exposição e lança o Manifesto Ruptura. O Manifesto não foi bem recebido pelo crítico Sergio Milliet, acadêmico da Universidade de São Paulo e ligado à criação do Museu de Arte Moderna e da Bienal. Milliet desqualifica o manifesto pela falta de explicação clara dos princípios norteadores do programa de renovação das artes plásticas dando origem a uma discordância com Cordeiro que define a recepção da crítica paulista aos concretos.

Cordeiro luta intensamente pela defesa da arte concreta, polemizando com os críticos Sergio Milliet e Ferreira Gullar. Integra-se aos novos circuitos da arte concreta, reunindo-se aos poetas paulistas, Décio Pignatari, Augusto e Haroldo de Campos e aos concretistas argentinos, a exemplo de Tomás Maldonado. A capacidade de liderança e persuasão de Waldemar Cordeiro, seus escritos, suas obras, suas ações e iniciativas foram indispensáveis para o aparecimento da arte concreta na cidade de São Paulo. Na história do concretismo paulista deve-se lembrar não apenas a origem social e profissionalização de seus artistas, mas a atuação singular de Cordeiro. É possível dizer, pois, que em São Paulo, a articulação do concretismo esteve às mãos de um artista plástico e crítico de arte, cujo projeto foi sendo gestado nas interseções com o Museu de Arte Moderna e a Bienal de São Paulo, sob a figura marcante de Max Bill.

Concretos e neo-concretos

Evocam-se comumente as pelepas de Ferreira Gullar e Waldemar Cordeiro para distinguir os artistas concretos cariocas de paulistas, classificando-os nas categorias concretos e neo-concretos, como se a naturalidade,¹⁴ pudesse definir características do afazer artístico. A naturalidade ou 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 Mario Pedrosa, em texto de 1957, "Paulistas e Cariocas" (1977, p. 136-137) relativas à maior ou menor afinidade de coletividades sociais com a teoria, qualificou os paulistas de teóricos e os cariocas como mais empíricos. Tais reflexões contribuíram em muito para firmar na história da arte uma disputa entre cariocas e paulistas sobre as diferenças de 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 cenários diferentes para suas práticas artísticas, o desenrolar dos acontecimentos evidencia que os concretistas em uma ou outra metrópole usaram estratégias

¹⁴ Dentre os artistas concretistas alguns eram cariocas (Almir Mavignier, Ivan Serpa, Lygia Pape, César e Hélio Oiticica) outros paulistas (Luiz Sacilotto, Geraldo de Barros); porém, dos que moravam no Rio de Janeiro, Alúcio Carvão vinha de Belém do Pará; Lygia Clark, Amílcar de Castro de Minas Gerais; Rubem Rudolf de Alagoas, Eric Baruch da Holanda; Abraham Palatinik de Israel, Franz Weissman da Austria. 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 opta pela nacionalidade brasileira.

distintas para enfrentar as resistências às suas proposições estéticas e alcançar o reconhecimento que almejavam.

Qual o encadeamento de fatos e qual a seqüência de discursos que levaram à divisão de concretos e neo-concretos? Em dezembro de 1956 é organizada a 1ª. Exposição Nacional de Arte Concreta no Museu de Arte Moderna de São Paulo, exibida no Rio de Janeiro, em fevereiro de 1957, no Museu de Arte Moderna instalado no Ministério da Educação e da Cultura. A exibição fora planejada em São Paulo com o objetivo de ampliar a discussão sobre o concretismo na poesia, nas artes plásticas e no *design* em nível nacional. À participação ativa dos paulistas nas revistas *Arquitetura e Decoração*, *Módulo e Vértice* e *Noigrandes*, acrescentou-se a participação de Ferreira Gullar e dos irmãos Campos no Suplemento Dominical do *Jornal do 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 neo-concreto 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 nesta exposição.¹⁵ Os textos poéticos foram expostos junto às obras bidimensionais nas paredes, alinhados pela base e equidistantes 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-se as diferenças da produção dos dois grupos, gerando polêmicas. Essas polêmicas 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 objetividade dos paulistas¹⁶.

As discussões sobre a I Exposição Nacional de Arte Concreta levaram ao Manifesto Neo-concreto, lançado em março de 1959. Liderado por Ferreira Gullar, o manifesto objetiva a distinção entre o concretismo do Rio de Janeiro e de São Paulo. Advertia não ser mais possível identificar ciência com a arte, mas valorizar a expressão visual, plástica, imaginativa e existencial das formas. A repercussão do manifesto levou à cisão do movimento. Exposições e

¹⁵ Os três poetas paulistas fundaram, em 1952, um grupo intitulado de "Noigrandes", a partir do qual disseminaram suas novas idéias e experimentos através de uma revista lançada sob esse mesmo nome. A revista *Noigrandes* nº4 traz importante contribuição para o movimento da Poesia Concreta, a partir da publicação do "Plano Piloto para a Poesia Concreta", um manifesto que apresentou ao mundo as principais diretrizes e propostas deste novo movimento da poesia.

¹⁶ Ver Belluzo (1998, 118), Cordeiro, 1987, p. 225.

textos críticos sobre o concretismo e o neo - concretismo foram realizadas nos anos 1959 até início dos anos de 1960¹⁷, quando os grupos e suas lideranças começam a se dispersar.

Quanto ao desenvolvimento dos concretos do Rio de Janeiro e de São Paulo, ressalte-se, 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 as mudanças que ocorriam na arte em oposição aos preceitos da arte renascentista. Ao contrário, em São Paulo é lançado o Manifesto Ruptura, definindo diretrizes do movimento contrárias aos preceitos do renascimento. No período que se estende de 1947 até 1961, os artistas cariocas desfrutaram do apoio irrestrito de crítica, sobretudo de Mário Pedrosa e Ferreira Gullar. Mario Pedrosa tinha ascendência sobre os outros e cedo se investiu de autoridade capaz de realizar seu projeto de renovação do campo artístico. Em São Paulo, nem a liderança nem a crítica de arte desempenharam o mesmo papel. A liderança do movimento paulista com o jovem artista Waldemar Cordeiro, era apoiada pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo e pela Bienal mas não contava, por exemplo, com o incentivo de Sergio Milliet. Finalmente lembre-se do Jornal Correio da Manhã, que apoiava sem restrições o projeto do Museu de Arte Moderna e seus artistas concretos, bem como, posteriormente, o Jornal do Brasil com o Suplemento Dominical.

Segundo, os artistas cariocas formavam um grupo disperso e heterogêneo no que respeita a 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 a 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 autoridade de Cordeiro é conquistada em grande parte pela identificação com as concepções construtivistas de Max Bill, difundidas na primeira exposição do artista suíço, em 1950, e, no ano seguinte com a premiação da obra Unidade Tripartida na I Bienal de São Paulo. 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 no grupo concreto de São Paulo. Bill advertia que era indispensável o apoio visual ao pensamento humano, particularmente ao pensamento matemático.

¹⁷ Em 1959, I Exposição de Arte Neoconcreta no MAM, Exposição de Arte Concreta em Salvador, Balé Neconcreto de Lygia Pape e Reynaldo Jardim; 1960, Exposição Internacional de Arte Concreta em Zurique, organizada por Max Bill, e, em 1961, Exposição Neo-concreta em São Paulo.

São diversos os pontos de vista através dos quais se podem apreciar as diferenças dos concretos e, buscar compreender porque o desenvolvimento de sua produção plástica desdobrou-se em diferentes orientações. Cisões, cortes, rupturas dentro de um mesmo movimento são fatos comuns e enriquecedores mostrando a variedade e multiplicidade que tem a capacidade criativa. A conquista do projeto concretista no Brasil foi realizar-se, em meio as várias pelejas, e alcançar romper com uma das mais fortes tradições intelectuais e artísticas do país voltada para a construção da identidade nacional. O concretismo acrescentou ao acervo brasileiro novas experiências plásticas que, certamente, se metamorfosearam e continuam a ecoar em outras obras plasmando-se em poéticas originais que se deixam surpreender pelas contingências, pelo excesso, pelo despojamento, por novas concepções de ficção e realidade, mas ainda, certamente, para conferir visibilidade a uma realidade que se tornou invisível.

Referências

- ALAMBERT, F.; CANHÊTE, Poliana. Bienais de São Paulo. Da era do Museu à era dos curadores. São Paulo: Boitempo, 2004.
- ARRUDA, Maria Arminda do N. Metrópole e cultura: São Paulo no meio século XX. Bauru, EDUSC, 2001.
- BANDEIRA, João (org.). Arte Concreta paulista: documentos. São Paulo, Cosac & Naify, 2002.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. O olho e o espírito. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- NAVES, Rodrigo. A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira. São Paulo: Cia das Letras, 2011.
- PEDROSA, M. Mundo, homem, arte em crise. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- PEDROSA, M. Forma e percepção estética: textos escolhidos II. São Paulo: Edusp, 1996.
- SANT'ANNA, Sabrina Parracho. Construindo a memória do futuro: uma análise da fundação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 2011.
- SCHWARCZ, L.M. O Sol do Brasil: Nicholas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de d. João. Ed Companhia das Letras. 2008.
- VILLAS BOAS, G. A estética da conversão. O ateliê do Engenho de Dentro e a arte concreta carioca (1946-1951). Tempo Social, São Paulo, v. 20, n. 2, 2008.

_____. Mudança Provocada. Passado e futuro no pensamento sociológico brasileiro. Rio de Janeiro, Editora FGV, 2006.

Artigo recebido em maio de 2014. Aprovado em junho de 2014

VIS

Revista do Programa de Pós-graduação em Arte da UnB