

Do moderno ao informal: contribuições para uma história da arte expressiva brasileira

Ana Cândida de Avelar*
Universidade de Brasília

Resumo: Lourival Gomes Machado compreende o gesto como um denominador comum reúne períodos e produções díspares, pois revelaria a subjetividade do artista, esta concebida como resultado de uma poética pessoal aliada à mentalidade de uma época e lugar. Neste artigo, visa-se apresentar os contornos do pensamento crítico de Gomes Machado propondo que suas idéias constituem quase que uma história da arte *expressiva* brasileira, que se encontra dispersa em sua produção crítica.

Palavras-chave: modernismo; informalismo; Lourival Gomes Machado; abstração expressiva; Bienal.

Abstract: Lourival Gomes Machado understands the gesture as a common denominator which unites different periods and productions, while revealing the subjectivity of the artist understood as a result of a personal poetic allied to mentality from an specific time and place. This paper aims at presenting the contours of Gomes Machado's critical thinking proposing that his ideas almost constitute a history of expressive Brazilian art, which is found dispersed in his critical production.

Keywords: Brazilian modernism; informalism; Lourival Gomes Machado; expressive abstraction; Bienal.

* Doutora em Artes Visuais pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP).

Há cerca de 60 anos atrás, na apresentação do catálogo da 1ª Bienal de São Paulo afirmava-se que o evento visava colocar “em vivo contato” a arte brasileira e a internacional, enquanto que a exposição, de dimensões nunca antes vistas no país, garantiria a São Paulo um lugar entre os principais pólos de arte no mundo. Quem assinava o texto era o então jovem crítico e diretor-artístico da Bienal, Lourival Gomes Machado, uma personagem da história da crítica de arte no Brasil ainda hoje pouco referida, mas, como procurarei demonstrar neste texto, de grande relevância para se refletir sobre temas tão debatidos pela história da arte que nos diz respeito: além da Bienal, modernismo e barroco. Entretanto, não menos importante, embora tenha constituído assunto pouco discutido, o informalismo, contemplado largamente por esse crítico e cuja produção local foi vasta e diversificada, pelo menos entre as décadas de 1950 e 1960.

Embora hoje raramente citado, essa declaração nos diz muito sobre a figura de Gomes Machado, os cargos que assumiu tanto no meio artístico como universitário e o projeto de renovação da crítica de arte brasileira que o movia – um sentido didático de ampliação do público interessado em arte –, além de sua dedicação ao desenvolvimento de instituições artísticas que oferecessem um lastro para a produção contemporânea. Mais ainda: seu empenho evidente pela elaboração de um pensamento *brasileiro* sobre a produção artística do país.

Gomes Machado discutiu o trabalho de inúmeros artistas, estrangeiros e brasileiros e publicou em vários jornais e revistas. Escreveu para a *Folha da Manhã* e *Folha da Noite* e *O Estado de S. Paulo*, além das revistas *Clima*, *Acrópole* e *Habitat*. Dirigiu o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), entre os anos de 1949 e 1951, além de ter sido diretor-artístico da 1ª e 5ª Bienais, em 1951 e 1959, respectivamente.

Era professor de Política na Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo, desde 1954, onde havia se formado em Sociologia. Em 1952, assumiu a disciplina de História da Arte na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU-USP), e em 1962, se tornando diretor da mesma faculdade. Gomes Machado deixaria a universidade para assumir o cargo de Diretor do Departamento de Assuntos Culturais da UNESCO, em Paris, morrendo subitamente em Milão em 1967, quando desempenhava atividades como delegado especial da UNESCO na Campanha de Recuperação de Veneza e Florença, na Itália.

Seus artigos discutem inúmeros temas, mas, no contato mais próximo com os textos, percebe-se que alguns assuntos guardam interesse especial, mostrando como o crítico se inclina em direções específicas. É possível vislumbrar um panorama da produção brasileira que tem início no barroco mineiro, passando pelo modernismo, por artistas brasileiros que despontam nos anos 1930 e 1940, e chegando ao dito informalismo ou abstração lírica, nos anos 1950.

Interessa investigar aqui não tanto a relação entre o barroco e o modernismo, proposta antes de Gomes Machado pelos próprios modernistas, mas a inclusão da abstração lírica ou informal nessa narrativa estabelecida, uma tendência que não obteve localmente o prestígio da abstração geométrica.

O denominador comum, encontrado por Gomes Machado, que pudesse reunir períodos e produções tão díspares foi a evidenciação da subjetividade do artista por meio do gesto, idéia que ele persegue constituindo quase que uma história da arte brasileira *expressiva*¹, que se encontra dispersa em sua produção crítica. Assim, o crítico vê a obra de arte como um produto material que carrega em si um registro da cultura brasileira ao mesmo tempo que possui algo de absolutamente individual, uma marca do produtor representada pela presença do gesto.

Grosso modo, os interesses desse crítico podem ser organizados nesses três momentos e pelas seguintes razões: 1) Gomes Machado compreendia o barroco mineiro como primeira manifestação genuína da cultura brasileira; 2) o modernismo recuperaria essa primeira manifestação, embora já consciente de que produzia arte brasileira, fato que não se dava com a produção barroca; 3) a abstração lírica ou informal, uma linguagem universalista porém de elaboração formal individual seria a formulação abstrata adequada à arte brasileira, dentro do debate da abstração.

Realismo expressivo e deformação: 1930 e 1940

Gomes Machado inicia sua trajetória crítica, como a maior parte dos críticos, escrevendo sobre a produção contemporânea, em especial sobre alguns membros do grupo Santa Helena, formado nos anos 1930, como Clovis Graciano, Francisco Rebollo e Alfredo Volpi. Apesar da inexistência de um programa comum e da distância das academias, os santahelenistas compartilhavam conhecimentos técnicos de pintura e sessões de modelo vivo, além de pintarem pelos subúrbios da cidade.

¹ Agradeço a Rodrigo Naves pelo auxílio nessa formulação.

A referência principal para artistas como Graciano, Volpi e Rebollo, é o retorno à ordem europeu, cujas referências visuais aliam movimentos e períodos da história da arte aparentemente inconciliáveis – Renascimento, Expressionismo e soluções formais cézannianas, bem como o pós-impressionismo de modo geral – com o objetivo de produzir um *realismo* contemporâneo. Interessa notar o interesse de Gomes Machado por uma visualidade moderna que se volta para a tradição, exaltando o conhecimento técnico do artista e a figuração que muitas vezes trabalha temáticas nacionais.

No caso específico de Graciano, os temas são sobretudo sociais, atentos para o debate da função social da arte que se firma durante a década de 1930 e se estende até os anos 1940. Sendo assim, Graciano segue uma visualidade que pode ser chamada de *realista expressiva* – uma combinação entre tema engajado e deformação expressiva, que, comedidamente, explora o caráter bidimensional do suporte pictórico e a gestualidade.

Graciano é também um pintor apreciado por Mario de Andrade na mesma época, que exalta sua origem proletária e afirma que Graciano é um “anti-virtuose” (ANDRADE, 1975, p.15), ou seja, um artista que deliberadamente opta por produzir uma pintura mais rústica, sem refinamento, condizente, portanto, com sua origem “proletária”, demonstrando assim consciência de classe.

Sintonias como essa, em relação ao grupo Santa Helena, são recorrentes entre Andrade e Gomes Machado. Mário de Andrade é uma referência central não só para Gomes Machado, mas para todo o grupo de *Clima*, formado pelos colegas do curso de Sociologia da USP, onde estudam entre fins de 1930 e início de 1940, que deu origem à revista homônima em 1941, na qual publicavam principalmente artigos de crítica nas várias áreas da cultura². A proposta do grupo era tão ambiciosa quanto aquela de Gomes Machado dez anos depois, quando dirige a 1ª Bienal: queriam renovar a crítica brasileira, reunindo a atitude modernista de estudar e dar a conhecer o país, personificada pela figura de Andrade, ao conhecimento científico, fazendo uso dos instrumentos da sociologia que aprenderam com os professores franceses contratados pela

² Foi em *Clima* que a maioria dos membros decidiu o rumo de sua trajetória profissional. Além de Gomes Machado, que discutia artes plásticas, Décio de Almeida Prado debatia teatro, Paulo Emilio Salles Gomes, cinema, Antonio Candido escrevia sobre literatura e sua futura mulher Gilda de Mello e Souza, nessa época, escrevia contos, passando, mais tarde, às artes plásticas. Mário de Andrade publica no número inaugural da revista, demonstrando assim seu apoio a essa geração de críticos.

universidade, muitos deles profundamente interessados pela cultura brasileira, como Roger Bastide.

Bastide teve papel fundamental, ao mesmo tempo que fornecendo um arcabouço teórico, incentivando a leitura de autores nacionais, principalmente Mário de Andrade, com quem mantinha um debate privilegiado. Para ambos o barroco brasileiro era assunto central.

O barroco mineiro foi escolhido por Gomes Machado como ponto originário da arte brasileira, uma interpretação muito próxima daquela de Andrade sobre Aleijadinho. Como se sabe, os modernistas, sob a orientação intelectual de Andrade, estavam engajados num processo de criação de uma identidade artística nacional, por meio da concepção de uma arte moderna e brasileira. Diante desse desafio, a obra de Aleijadinho e, por extensão o dito barroco – entendido como principal manifestação da arte colonial – em particular de Minas Gerais, foi escolhido como precedente artístico adequado de uma produção *genuinamente* brasileira, um primeiro momento de formação do que viria a ser a arte brasileira moderna, ou seja, sua própria produção.

Vista positivamente dessa maneira tanto por Andrade como por Gomes Machado, a elaboração autenticamente brasileira teria como tradução visual a *deformação* do original, operação que se daria num primeiro momento durante o barroco mineiro, durante o século XVIII. Em especial, para Mario de Andrade, a “fase final” da obra de Aleijadinho seria definida por um “sentimento muito mais gótico e expressionista”, período marcado supostamente pelo surgimento da doença que, segundo a biografia do artista, escrita por Rodrigo José Ferreira Bretas no século XIX – de cunho altamente literário –, teria deixado-o com dificuldades motoras.

O expressionismo a que se refere Mario de Andrade não diz respeito tanto ao movimento alemão do início do século XX, apesar de ter algum vínculo com ele, pois o modernista conhecia-o bem através de revistas do próprio movimento. Dizia respeito mais a uma noção alargada de expressionismo, de modo geral, às obras que não tratam da realidade objetivamente, mas que propõem soluções plásticas de teor subjetivo.

Entretanto, para Gomes Machado, que compartilhava dessa maneira de entender o expressionismo, essa subjetividade estaria permeada por “padrões coletivos da sociedade a que serve e interpreta, e dos padrões técnicos e culturais que essa mesma sociedade conseguiu transmitir-lhe” (MACHADO, 1955).

Andrade e Gomes Machado têm em mente uma oposição entre um tratamento *objetivo* da realidade, como seria a orientação da arte renascentista determinada por regras de representação, e um tratamento *subjetivo* dessa mesma realidade, no qual cada artista presumivelmente teria uma maior liberdade para exercer sua “expressão” mais íntima, mais individual.

Para ambos, a arte acadêmica, representada pela Academia Imperial de Belas Artes, havia cerceado essa liberdade do verdadeiro artista brasileiro, impondo regras estrangeiras que não condiziam com a realidade local, e rompendo, assim, com o curso do desenvolvimento da arte brasileira³.

Desse modo, o primeiro momento de recuperação da arte brasileira seria o modernismo de 1922, quando esse movimento se dispõe a definir parâmetros para a visualidade brasileira, tomando consciência da necessidade dessa definição.

A Semana de Arte Moderna e depois: uma continuidade

A Semana de Arte Moderna é tema do primeiro ensaio de Gomes Machado. Publicado em 1947, *Retrato da Arte Moderna no Brasil* é um dos primeiros textos sobre o modernismo de 1922, sendo que o objetivo do autor é “atestar concretamente a presença do Modernismo [de 1922] em todo subsequente movimento intelectual brasileiro” (MACHADO, 1947, p.6). Possivelmente a morte de Andrade em fevereiro de 1945 tenha contribuído para a urgência de Gomes Machado em confirmar para a posteridade a importância de 1922 enquanto ruptura com o academismo e aquisição de uma consciência artística nacional.

O texto de *Retrato* discute primeiramente a importância de estudos acerca da arte colonial, para ele, momento fundador da arte brasileira, fazendo uso, assim, de uma estratégia de produção de um lastro para o modernismo no barroco, quando se originaria a *autêntica* arte brasileira, para a ela fazer referência ao tratar da produção modernista.

O século XIX é brevemente analisado, mesmo assim é notável o desprezo do crítico pela produção do período. Almeida Júnior – “o sinal precursor de uma renovação artística que só

³Entretanto, o interesse pelo e a exaltação do barroco, não era exclusiva dos modernistas, mas algo discutido entre intelectuais brasileiros desde o início do século XX. Ver, por exemplo, textos da *Revista Renascença*, publicada no Rio de Janeiro, como: “A Arte em S. Bento” (n.20, 1905); “A Igreja de São Pedro” (sic) (n.26, 1906), entre outros. Os artigos analisam arte e arquitetura barroca do Rio de Janeiro em profundidade, trazendo diálogos com a tradição barroca italiana e portuguesa.

se faria muito mais tarde” – recebe algumas linhas, porém de crítica à escolha por um estudo acadêmico quando em Paris⁴ (MACHADO, 1947, p.26).

Gomes Machado alerta muitas vezes para o que haveria de mais importante no Modernismo de 1922, segundo ele: a “tomada de consciência” de sua própria condição e obra por parte dos artistas e escritores.

Ao longo do livro, o autor vai procurar determinar um quadro de semelhanças entre as obras, caracterizando um delineamento da *arte brasileira*. Existiria, portanto, uma continuidade que une a produção desde o Barroco até o Modernismo.

Além disso, Gomes Machado, em *Retrato*, parte do pressuposto, dado por Andrade, de que a arte moderna brasileira coincide com a arte modernista desenvolvida a partir da Semana de Arte Moderna de 1922. Devido a essa interpretação comprometida com o modernismo local, Gomes Machado não se permite atentar para produções distintas daquela modernista de viés nacionalista ou, quando interessa, coloca-as nesse registro. A obra de Flávio de Carvalho, por exemplo, apreciada por ele em outros textos, é apenas brevemente mencionada em *Retrato*⁵, embora seja evidente a deformação expressiva empregada nos trabalhos.

O autor discute ainda a obra de artistas de gerações posteriores, como Candido Portinari e Alberto da Veiga Guignard, quando, segundo Gomes Machado, há uma migração do modernismo para o Rio de Janeiro.

Entre os aspectos de maior interesse no ensaio, nota-se a prioridade dada à pintura modernista, embora algumas páginas sejam dedicadas à escultura, gênero, para o crítico, de menor êxito entre a produção brasileira. Já a arquitetura compensa a “dispersão dos esforços”, observada por ele na escultura do país. Para o crítico, havia uma correspondência entre arquitetura brasileira moderna e aquela dita barroca de tal ordem que somente as separa o tempo em que se dão: “a gratuidade e as ilusões de perspectiva” características do barroco, são observadas na arquitetura moderna do país (MACHADO, 1947, p.83).

⁴ Haveria uma oposição entre a ala conservadora da crítica de arte – Carlos Rubens e Flexa Ribeiro, que compartilham da visão de caipira genuíno, criada por Gonzaga Duque sobre Almeida Jr. – e a ala oposta – Oswald, que entende o pintor como “modelo” de uma arte nacional e Monteiro Lobato, para quem o artista criaria “a pintura nacional em contraposição à internacional, dominante até aí” (CHIARELLI, 1995, p.159). Após ganhar bolsa de estudos do Imperador Pedro II, Almeida Jr. permanece em Paris entre 1876 e 1882, estudando com Cabanel na Escola Nacional Superior de Belas Artes.

⁵ Flávio de Carvalho é mencionado pelo crítico apenas como arquiteto e sem maiores detalhes sobre as experiências realizadas nos anos 1930. Além disso, a pintura de Carvalho demonstra certo interesse pelo expressionismo e surrealismo, o primeiro, em especial, associado ao gesto e à utilização de cores vivas aplicadas por áreas às figuras.

É hoje muito conhecida a idéia, nutrida principalmente por arquitetos modernos brasileiros, de que havia uma correspondência identitária entre a arquitetura moderna brasileira e a aquela do século XVIII. O sentido desse voltar-se para o passado colonial, um passado *adequado*, demonstrava a ânsia por traçar uma genealogia da arquitetura brasileira que desse um sentido nacional à produção.

Debates locais sobre a abstração

Ao longo dos anos 1950, a cena artística brasileira transforma-se rapidamente devido ao impulso dado em fins da década de 1940 pela abertura dos museus, em São Paulo e no Rio de Janeiro, e à criação da Bienal de São Paulo, que instaura o debate da arte abstrata de maneira contundente. Deve ser lembrada ainda a exposição inaugural “Do Figurativismo ao Abstracionismo” do Museu de Arte Moderna de São Paulo realizada pelo primeiro diretor, o crítico belga Leon Degand, em 1949.

O impacto ainda está por ser examinado, porém o debate sobre abstração se estabelece de fato apenas a partir de 1951 com a 1ª Bienal e se intensifica ao longo desse decênio. Como se sabe, a maior parte da discussão sobre arte não-figurativa provocada pelo evento girou em torno da premiação do concretista suíço Max Bill e de sua *Escultura Tripartida*, 1948-1949, embora a pintura abstrata de viés lírico de Roger Chastel também tivesse sido premiada.

Nesse início dos anos 1950, formam-se grupos dedicados à abstração sobretudo geométrica, e, alguns interessam-se mais detidamente pela arte concreta, também impactados pela presença de Bill. É o caso do Ruptura, formado por Cordeiro, Luis Sacilotto, Lothar Charoux, Geraldo de Barros, Anatol Wladyslaw, entre outros, cuja postura radical, principalmente representada pela figura de Cordeiro, o porta-voz do grupo, marcou profundamente a presença do Ruptura no meio paulistano.

Já o Ateliê Abstração, coordenado por Samson Flexor e voltado à abstração de fundo cubista, por onde passaram Leopoldo Raimo, Jacques Douchez, Wega Nery, Anésia Pacheco Chaves, Alberto Teixeira, além de Anatol Wladyslaw antes de integrar o Ruptura. A obra do próprio Flexor tendeu, mais tarde, ao abstracionismo lírico.

São inúmeros os artistas que investigaram em suas obras possibilidades de abstração, não apenas no âmbito da pintura, mas ainda na gravura, em larga escala, e na escultura. A tendência à poética pessoal prevaleceu principalmente entre aqueles artistas preocupados com

poéticas abstrato-líricas ou informalistas, pela própria natureza dessas vertentes. Nesse quadro, entre os artistas que mais se destacaram, a gravadora Fayga Ostrower passa a desenvolver trabalhos abstratos de tendência lírica. Nos anos 1940, tendia ao expressionismo, escolhendo particularmente temas sociais, e aliando, muitas vezes, o tratamento cubista da paisagem de fundo com a deformação expressiva dos corpos femininos.

Na pintura, Yolanda Mohalyi desempenha uma trajetória similar àquela de Fayga, embora mais tardiamente. Mohalyi trabalhou junto de Lasar Segall, nos anos 1930, demonstrando essa convivência em sua própria obra. Entre 1930 e 1940, a ocupou-se de temas nacionais e sociais trabalhando-os por meio de uma palheta rebaixada, freqüentemente deformando pés e mãos com intenção expressiva. Apenas a partir de meados do decênio de 1950, Mohalyi articula figuração e abstração, geometrizando fundo e figura, integrados por meio do tratamento cromático similar. Nos anos seguintes, a abstração informalista domina os trabalhos, compostos por manchas de cores saturadas e limites mais ou menos retangulares, justa ou sobrepostas.

Assim, verifica-se que artistas que produziam entre os anos 1940 e 1950 passaram das soluções e temas expressionistas com uso assíduo da deformação expressiva, para a discussão da autonomia da forma, que pauta essa nova configuração do meio artístico, assumindo poéticas abstratizantes ou propriamente abstratas⁶.

Nesse mesmo sentido, Gomes Machado, encontra no informalismo a possibilidade ideal de formulação da arte brasileira contemporânea. Embora, essa união entre abstracionismo não-geométrico e passado artístico não tenha sido uma estratégia exclusiva de Gomes Machado, mas uma maneira de defender a produção abstrata, sempre de difícil aceitação, usada tanto por críticos e artistas norte-americanos como europeus da mesma época⁷. *Grosso modo*, essa

⁶ Note-se que, no que diz respeito à formação do grupo Ruptura, Waldemar Cordeiro conhece Geraldo de Barros, Luiz Sacilotto e Lothar Charoux na exposição “19 Pintores”, em 1947, uma exposição de viés expressionista paradigmática do tipo de produção do período, dirigida particularmente à investigação da subjetividade do indivíduo e a temas sociais. Gomes Machado é um dos palestrantes do evento associado à mostra, demonstrando assim sua posição alinhada a essas questões.

⁷ Os críticos Charles Estienne, na França, e Clement Greenberg, nos Estados Unidos, além do pintor Barnett Newman, também nos EUA, reafirmaram o caráter nacional da arte abstrata que se produzia em seus países de origem. Greenberg defendia o expressionismo abstrato em termos de “arte americana”, enquanto que o pintor Barnett Newman demonstrava grande interesse pela arte indígena do oeste dos Estados Unidos, visando ligar a pintura abstrato-expressiva estadunidense ao “espírito” americano, por meio da produção “típica” desse lugar, em oposição à tradição européia. Na França, o crítico Charles Estienne organiza duas exposições em 1952 denominadas “Pintores da Nova Escola de Paris”, indicando sua vontade de renovação da arte moderna francesa e reafirmando a importância da cidade como centro artístico. Defendia o informalismo, que via como uma arte que

defesa amparava-se num posicionamento nacionalista do segundo pós-guerra, no sentido de conferir à abstração um passado na tradição, legitimando-a como formulação possível na contemporaneidade.

No Brasil, Gomes Machado, por sua vez, procura no barroco mineiro esse passado para a abstração lírica ou informal. Bem como seus pares críticos estadunidense e europeu, não se trata de uma comparação estritamente formal entre esculturas, pinturas ou plantas de igrejas, mas de uma *atitude* barroca que encontra ressonância na produção contemporânea.

Para o crítico, a própria estrutura da obra definia essa abstração nacional, sua composição formal e cromática traduziria a mentalidade brasileira que, sendo local era também universal, pois estava inserida num campo de idéias maior e mais complexo. Portanto, a garantia de uma *arte genuína brasileira* não seria a manutenção de uma iconografia nacional ou de uma forma nacional, mas de uma *atitude* de desenvolver uma morfologia específica em acordo com a mentalidade brasileira e, ao mesmo tempo, individualizada, pessoal, única.

Devido a essa formulação de Gomes Machado, não era possível que apoiasse a produção concretista, pois, apesar de elogiar a contribuição do grupo concreto para a ampliação do debate artístico, via nas obras uma atitude de submissão a regras fixas, limitando a liberdade criadora do indivíduo e, simultaneamente, impedindo que a mentalidade brasileira se mostrasse estruturalmente nas obras.

Desse modo, os artistas abstratos privilegiados nos artigos do crítico são todos aqueles que trabalham individualmente poéticas próprias, embora entre eles haja uma semelhança formal freqüente: reúnem um gesto contido e uma composição estruturada, se afastando, portanto, da pintura gestual de aspecto mais espontâneo.

Bienal, 1959: informalismos e arte brasileira

A 5ª edição da Bienal teve um papel de destaque no que diz respeito à significativa quantidade de artistas informais. Segundo Ferreira Gullar, essa edição foi tão impactante quanto a inaugural, representando uma importação das questões da arte internacional do período, em

visava a liberdade de expressão e associava a produção material celta à origem da abstração francesa. Para Estienne, além do traço "formal" da numismática celta, a própria atitude de "revolta" dos celtas em relação aos gregos indicava um modelo de atitude para os informalistas. Buscava, assim, criar uma nova identidade francesa moderna e abstrata associada a um passado glorioso.

grande parte, abstrata informal (GULLAR, *apud* COCCHIARALE e GEIGER, p.90). Na época, Mário Pedrosa, para quem a arte concreta configurava-se como resistência ao gosto artístico internacional, se refere a essa Bienal como uma “ofensiva tachista e informal” (PEDROSA, 1995, p.268).

Para Maria Alice Milliet, a premiação de Manabu Mabe como melhor pintor nacional ameaça a posição vanguardista assumida pelo formalismo geométrico e confirma a penetração do informalismo no país (MILLIET, 2000, p.58). Além do prêmio conferido a Mabe, Arthur Luiz Piza, também com uma produção informal, é considerado melhor gravador nacional.

Além dos premiados, na ala brasileira do evento, estão pioneiros do informalismo, como Antonio Bandeira. Entre os artistas mais jovens estão nomes fundamentais da abstração não-construtiva no país, entre pintores e gravadores, como Edith Behring, Fayga, Flavio-Shiró, Iberê Camargo, Maria Bonomi, Rossini Perez, Sheila Brannigan, e as premiadas com aquisição Yolanda Mohalyi e Wegá Nery.

Desde pelo menos a quarta edição da Bienal, em 1957, o informalismo vinha sendo largamente difundido e apoiado pelo evento.

Nessa época, Gullar questiona a validade do informalismo como arte, entendendo-o como resultado de impulsos subjetivos, repetindo assim uma noção corrente compartilhada por muitos críticos da época e até estudiosos mais recentes. Grande parte da produção crítica sobre o informalismo europeu reafirma uma interpretação dessa vertente como uma resposta de desistência da procura pela forma ideal, de recusa do objeto artístico, da forma construída ou da pesquisa formal (ARGAN, 1992, p.537).

É possível se pensar, entretanto, numa direção diversa dessa, entendendo que se trata sobretudo de um interesse por um outro tipo de forma, aquele que evidencie marcas do processo de trabalho, que não pareça bem acabado ou excessivamente resolvido.

No Brasil, a abstração lírica e o informalismo são discutidos a partir dos anos 1950, em particular entre críticos não-alinhados às tendências construtivas, como Antonio Bento que afirmava, em 1958, dirigindo-se claramente aos concretos: “O que conta hoje de fato é a ‘vitalidade’ estupenda da arte informal, que pôs a nocaute a arte acadêmica dos epígonos de Mondrian” (BENTO, *apud* COUTO, 2000, p.208). Para alguns como Bento, no plano internacional o informalismo vinha substituir a ultrapassada abstração geométrica, interpretação que os construtivos no Brasil viam como sintoma de uma submissão cultural.

Porém, para Gomes Machado, havia uma certa abstração específica que melhor representava aquilo que entendia como ideal para a mentalidade local. Essa abstração, como mencionado, mesclava uma estrutura evidente a um gesto contido. É possível pensar que esse *gesto contido* apreciado por Gomes Machado aparece também nos trabalhos realistas expressivos que o crítico discute nos anos 1940 e que esse elemento se torna o fio condutor de uma concepção de história da arte *expressiva* ou mesmo *expressionista*, calcada na associação entre gesto e subjetividade.

Diante dessa concepção, Aleijadinho era considerado pelo crítico como um artista “expressivo” e essa categoria, ao ser aplicada por Gomes Machado a artistas contemporâneos, funcionava como um elo entre passado e presente artístico. Portanto, o expressionismo, para o crítico, designava não um movimento, mas uma categoria atemporal que define uma disposição para o intuitivo.

Porque o Expressionismo, digamos logo, não se reduz às proporções de uma escola, nem às fronteiras de um país, nem sequer à transitoriedade de um momento histórico. (...) Reencontrou-se, com a explosão expressionista, a linha de continuidade daquela rocha eterna que dá base e estabilidade a uma parte imensa da criação artística, e que é a legitimidade da raiz emocional da arte. (MACHADO, 1959)

Assim, evidenciando sua convicção de que a arte era uma forma de expressão, comunicação entre artista e espectador, utiliza o termo “novo expressionismo” para unir o grupo de obras apresentado na edição da Bienal que dirige. Por meio dessa estratégia, Gomes Machado cria um lastro para a produção contemporânea situado nas vanguardas artísticas do começo do século XX. Desse modo, garante inclusive o espaço para o barroco como manifestação vinculada à linguagem expressionista aliando-o a referências da arte moderna de traço expressivo. O expressionismo, para Gomes Machado, denomina, num sentido alargado, uma atitude de não-conformação, uma manifestação individual que expressa um posicionamento crítico diante da realidade.

Já o conceito de *forma mentis*⁸ (MACHADO, 1976, p.49), utilizado para explicar a configuração da arte brasileira, uma vez que não designa exatamente a forma visual que deve

⁸ “uma forma mental, uma estrutura intelectual como outra qualquer. Uma forma válida em si mesma e (...) suscetível de continuar válida e reconhecível quando incorpora um conteúdo”.

ter a produção, é aplicado pelo crítico em obras de períodos diversos da história da arte, servindo para unir as várias produções sob uma mesma categoria de *arte brasileira*.

Como mencionado, a exceção se faz a qualquer produção que esteja, para o crítico, esteja comprometida com regras estritas de composição, como a arte concreta, uma vez que essas normas interfeririam no curso de tradução operado pela *forma mentis* – a transformação de uma estrutura mental, feita de padrões e valores sociais, em produção cultural e artística.

Construtivo versus expressivo: crítica ao concretismo e ao neoconcretismo

Mais uma vez, era na gestualidade contida que Gomes Machado via a “estrutura construtiva e possibilidades expressivas” (MACHADO, 1959, p.48) que caracterizavam sua predileção formal. Para ele, a estruturação da imagem sinalizava a qualidade técnica do artista, enquanto que a expressividade da forma transmitia uma mensagem simbólica.

O informalismo no Brasil e internacionalmente utilizava-se de idéias que se opunham ao que era visto como “científico” e “racional”, particularmente ao que definia os movimentos construtivos e abstrato-geométricos. Como Gomes Machado apoiava uma linguagem abstrata de base não-racionalista, advertia que o estabelecimento de regras limitava a produção concreta, embora admitisse que o movimento tivesse importância num período da história da arte no Brasil em que era necessário afirmar a arte abstrata e seu vocabulário formal (MACHADO, 1956).

Entretanto, quando em 1959, o neoconcretismo lança um manifesto, Gomes Machado critica o novo movimento devido à escolha por uma estratégia semelhante à concretista. Para ele, os artistas não deveriam seguir diretrizes determinadas para a produção.

Na realidade, o posicionamento de Gomes Machado condiz com sua concepção de arte e produção artística. Apesar do neoconcretismo não se submeter a princípios rigorosos de composição, a própria configuração como grupo articulado incomoda Gomes Machado, preocupado com as possíveis restrições ao trabalho artístico. Entretanto, o fator intuitivo conferido à obra pelos neoconcretos não parece ter ressonância para o crítico; provavelmente a estrutura geometrizada das composições carrega um sentido racionalista que, para ele, esse dado seria sinônimo de restrição à criação.

Gomes Machado apoiava uma abstração que privilegiava a intuição artística ao mesmo tempo em que o artista estruturava a obra demonstrando seu conhecimento técnico. Para ele, um sistema teórico específico não era suficiente para explicar as múltiplas manifestações

abstratas da época. Portanto, ao definir o grupo de obras presente na 5ª Bienal como manifestação de um “novo expressionismo” busca com isso auxiliar o público na leitura e compreensão das obras, embora sem delimitar rigidamente essa produção.

O expressionismo, para ele, definiria uma atitude não-racionalista, uma disposição para o intuitivo, uma conexão entre artista e obra que se origina na subjetividade do indivíduo que, nos anos 1950, une-se à abstração.

Internacionalmente, no que concerne o informalismo, acreditava-se que o sentimento do artista era “traduzido” por meio do gesto e da pincelada, indicativos do envolvimento físico e ético do artista. Apesar dessa interpretação generalizada, formalmente essa idéia geraria inúmeras elaborações.

Em particular, no que diz respeito a Gomes Machado, o elemento gestual é absolutamente imprescindível, o que se evidencia pela ausência de artistas concretos como protagonistas em seus artigos. Para ele, não se poderia arriscar a individualidade do artista e da obra definindo regras *a priori* para a composição, pois isso interferiria na comunicação íntima entre artista e espectador por meio da obra.

Embora o procedimento concretista, que regula o processo artístico, seja desaprovado por Gomes Machado, as obras preferidas por ele apresentam uma combinação entre estrutura e gesto, nas quais ambos se tencionam. A posição de Gomes Machado não deve ser entendida como uma timidez em relação à abstração de um gesto mais expandido, mas um interesse por essa tensão.

Gomes Machado exemplifica ainda seu posicionamento ao tratar da obra do gravador Arthur Luiz Piza, em 1958, destacando a abstração deste como oposta à geométrica: um abstracionismo orgânico. Essa interpretação ressoa a do crítico Paulo Sérgio Duarte sobre o caráter “orgânico” da obra de Piza, uma “conversa entre o informal e o construtivo” (DUARTE, 1998, p.183). O olhar de Gomes Machado sobre outros artistas, como Fayga Ostrower e o norte-americano Robert Motherwell, confirmam o ponto de vista do crítico ao mesmo tempo que trazem mais complexidade à discussão⁹.

Segundo o crítico, a obra de Motherwell é original diante do panorama de “maneirismos” que permeiam as abstrações no período. Para ele, há uma “densidade e legitimidade do

⁹ Motherwell escreve sobre o “supranacionalismo” da arte abstrata do pós-guerra, em 1951. Gomes Machado escreve sobre a “homogeneidade supranacional de linguagem e tendência” no artigo sobre a 5ª Bienal, em 1959. Não é possível confirmar se o crítico brasileiro havia lido o texto do primeiro, porém a sintonia de idéias é evidente.

individualismo” do artista “este último e necessário reduto defensivo duma verdade que deseja simbolizar” (MACHADO, 1961). Quanto à pintura, Gomes Machado vê nela relações de *atitude* com o surrealismo e o expressionismo, uma leitura característica da época entre os críticos envolvidos com as poéticas do informal. O crítico nos mostra que essa arte abstrata que cria uma fricção formal entre gesto e estrutura é interessante justamente porque é de difícil definição, porque mostra que é possível uma conciliação de aparentes opostos (CHIARELLI, 2000, p.17)¹⁰.

Ao comentar os desenhos de Fernando Lemos, por exemplo, Gomes Machado reforça a importância de uma composição estruturada. Para ele, a estrutura é responsável pelo status de arte da obra, o domínio artesanal da composição, sua elaboração compositiva, enquanto que a gestualidade garante a individualidade do artista. A ideia é que Lemos elabora uma forma original que reúne subjetivismo e objetivismo, desenvolve um estilo pessoal sem, contudo, ser entregue totalmente ao espontâneo.

Comparando o processo de criação de Fernando Lemos ao processo elaborado durante o barroco, Gomes Machado afirma que o artista “decanta os produtos da espontaneidade” ao mesmo tempo que nega retificar excessivamente aquilo que produziu livremente (MACHADO, 1959). Esse modo de trabalhar, para o crítico, pode ser equiparado à produção barroca que trabalha de maneira objetiva um conteúdo altamente subjetivo.

Gomes Machado compara e aproxima algo como uma *atitude* da arte contemporânea em consonância com aquela do passado artístico brasileiro.

Uma história da arte expressiva

Buscou-se demonstrar aqui um encadeamento de ideias de Lourival Gomes Machado na busca por uma arte brasileira de fundo expressivo, que aparece em textos críticos dispersos e pode servir para compor uma história da arte contada a partir desse viés. Entretanto, devido à própria natureza desse pensamento orientado por um fio condutor determinante, nem sempre o crítico se permite apreciar e discutir artistas e obras que não se encaixam exatamente nesse

¹⁰ Empresto a proposta de conciliação de opostos de Tadeu Chiarelli, que a utilizou para referir-se à produção abstrata ao mesmo tempo que figurativa de Samson Flexor. “Grande parte da produção de artistas tão significativos quanto Flexor (Lasar Segall, Lívio Abramo, Cândido Portinari e muitos outros) oscilou entre o figurativo e o abstrato (ou abstratizante), constituindo dentro da nossa visualidade um nicho muito peculiar de conciliação entre esses dois posicionamentos perante a arte, naquele tempo, “eternos” oponentes”.

quadro delimitado, como é caso de Lygia Clark – cuja obra elogia brevemente – ou Hélio Oiticica, impedindo-o de notar a importância dessas produções.

Por outro lado, as escolhas de Gomes Machado contribuem para estudos sobre abstracionistas que trabalharam de forma independente, desenvolvendo poéticas específicas, e que, devido ao prevaletimento dos grupos de tendência abstrato-geométrica articulados em torno de textos e manifestos, foram ofuscados num debate no qual as posições mais aguerridas garantiram para a posteridade a conquista de um espaço determinado.

Embora os parâmetros críticos de Gomes Machado devam ser problematizados, como aqueles de qualquer outro crítico, sua importância repousa, sobretudo, na contribuição de um outro ponto de vista para se interpretar poéticas abstratas de meados do século XX: exatamente aquelas que não integram o cânone abstrato-geométrico, ainda dominante, de nossa história da arte.

Referências

- 5ª Bienal de São Paulo.** São Paulo: Museu de Arte Moderna, set.-dez., 1959.
- ALVES, Andrea Cortes. **Revista Renascença: a arte da academia e a fotografia na constituição do imaginário nacional.** Trabalho de Iniciação Científica. FAPESP fev. 2009 – jan. 2010. Orientador: Tadeu Chiarelli. ECA-USP.
- ANDRADE, Mário. “Ensaio sobre Clóvis Graciano”. Em: **Clóvis Graciano.** São Paulo: Padilla Indústrias Gráficas S.A., 1975, p.15.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos.** São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- COCCHIARALE, Fernando e GEIGER, Anna Bella. **Abstracionismo: geométrico e informal. A vanguarda brasileira nos anos cinquentas.** Rio de Janeiro: FUNARTE / Instituto de Artes Plásticas, 1987.
- CHIARELLI, Tadeu. **Um Jeca nos Vernissages: Monteiro Lobato e o desejo de uma arte nacional no Brasil.** São Paulo, EDUSP, 1995.
- _____. “Lívio Abramo e a conciliação tensa de opostos”. Em: **Matrizes do Expressionismo no Brasil: Abramo, Goeldi e Segall.** Rio de Janeiro: Paço Imperial, São Paulo: Museu de Arte Moderna, 2000.
- _____. **Pintura não é só beleza: a crítica de arte de Mário de Andrade.** Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2007.
- COUTO, Maria de Fátima Morethy. “Mário Pedrosa, Ferreira Gullar e a abstração informal no Brasil”. **Novos Estudos CEBRAP**, n.58, nov.2000, p.203-213.
- DUARTE, Paulo Sergio. “Modernos fora dos eixos”. Em: AMARAL, Aracy (org.). **Projeto construtivo brasileiro na arte: 1950-1962.** Rio de Janeiro: MAM, 1998.
- FERNANDES, Ana Cândida Franceschini de Avelar. **Por uma Arte Brasileira: modernismo, barroco e abstração expressiva na crítica de Lourival Gomes Machado.** Tese (doutorado) em Artes. Escola de Comunicações e Artes. Universidade de São Paulo. 2012.
- MACHADO, Lourival Gomes. **Retrato da Arte Moderna do Brasil.** São Paulo: Departamento de Cultura, 1947.
- _____. “Mário de Andrade, crítico de arte”. **Habitat**, n.21, pp.36-9, mar/abr. 1955.
- _____. “Ainda não é amanhã”. **O Estado de São Paulo**, Suplemento Literário, 15 dez. 1956.
- _____. “Fernando Lemos – barroco”. **Habitat**, n.53, mar./abr.1959.

- _____. “Yolanda Mohalyi – Transição e constância”. **Habitat**, n.52, jan./fev. 1959, p.48-9.
- _____. “A terra tremia”. Suplemento Literário, **O Estado de S. Paulo**, 24 jan. 1959.
- _____. “Bienal: novo e autêntico”. Suplemento Literário, **O Estado de S. Paulo**, 4 nov. 1961.
- _____. “Características do Barroco no Brasil”. Em: **Revista do Instituto Histórico e Geográfico: Guarujá-Bertioga**, n.11, ano 20, 1978.
- MILLIET, Maria Alice. **Mostra do Redescobrimento: Brasil 500 anos**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2000.
- PEDROSA, Mario. “A Bienal de cá pra lá”. Em: **Política das artes: textos escolhidos I**. Organização Otilia Beatriz Fiori Arantes. São Paulo: Edusp, 1995.

Artigo recebido em julho de 2014. Aprovado em agosto de 2014