

# A crítica de arte e suas mediações: Mário Pedrosa e a construção de uma plataforma estética concretista no Rio de Janeiro entre as décadas de 1940 e 1950

Recebido: 10.11.18  
Aprovado: 05.11.19

Tarcila Soares Formiga\*

Resumo: O crítico de arte Mário Pedrosa destacou-se, entre o final de década de 1940 e o início da década de 1950, ao contribuir para a formação de um núcleo de arte concreta no Rio de Janeiro, juntamente com o artista e professor Ivan Serpa. Enquanto Serpa reuniu esses artistas em suas aulas de pintura, debatendo os trabalhos que eram ali apresentados, Pedrosa fez de sua casa um espaço para apresentar as ideias que estava desenvolvendo em sua tese sobre a percepção da forma na obra de arte. O objetivo deste trabalho é analisar o papel ocupado por Pedrosa na construção de um projeto artístico, em relação àquele desempenhado por Serpa, atuando como mediador em diversos níveis: apresentando os novos artistas ao público na condição de crítico, e atuando como um "teórico" no interior de um grupo de artistas.

Palavras-chave: Mário Pedrosa. Crítica de arte. Ivan Serpa. Arte concreta. Mediação.

*Art criticism and its mediations:  
Mario Pedrosa and the building of  
a concrete aesthetic platform in Rio de Janeiro  
between the 1940s and the 1950s*

*Abstract: The art critic Mário Pedrosa stood out between the late 1940s and the early 1950s by contributing to the formation of a concrete art core in Rio de Janeiro, together with the artist and professor Ivan Serpa. While Ivan Serpa brought these artists together in his painting classes, debating artworks presented there, Pedrosa made his home a place to present the ideas he was developing in his thesis on the perception of form in artwork. The aim of this work is to analyze the role of Pedrosa in the construction of an artistic project, in relation to that played by Serpa, acting as a mediator on several levels: presenting the new artists to the public as a critic, and acting as a "theoretical" within a group of artists.*

*Keywords: Mario Pedrosa. Art criticism. Ivan Serpa. Concrete art. Mediation.*

\* Tarcila Soares Formiga é doutora em sociologia pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) com período sanduíche na New School for Social Research (Nova York). Atualmente é professora do Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca (Cefet/RJ), Nova Friburgo, Rio de Janeiro, Brasil. Orcid: 0000-0001-8937-9296. <tarcilasformiga@gmail.com>.

1. Sobre os termos concretismo e arte concreta, eles são mobilizados “para definir um padrão estético que recusa a representação da natureza e valoriza a construção de formas, linhas, cores, planos e ritmos ao recolocar o problema da bidimensionalidade do espaço pictórico” (Villas Bôas, 2014b).

2. As questões de trabalho presentes neste artigo fazem parte das reflexões que desenvolvi em minha tese de doutoramento, intitulada *À espera da hora plástica: o percurso de Mário Pedrosa na crítica de arte brasileira*. Enquanto na tese procurei entender o processo de formação de Mário Pedrosa como crítico de arte, neste artigo procuro compreender a sua atuação junto ao grupo concretista carioca a partir da categoria mediação. Além disso, neste artigo, diferente de outros trabalhos publicados por mim anteriormente, também destaco o papel de Ivan Serpa na formação do núcleo concretista no Rio de Janeiro, e as diferentes posições que ele e Mário Pedrosa ocuparam na criação desse grupo.

3. De acordo com Gláucia Villas Bôas (2014b), o

O objetivo deste trabalho é compreender o papel desempenhado pelo crítico de arte Mário Pedrosa no desenvolvimento de um núcleo de arte concreta<sup>1</sup> na cidade do Rio de Janeiro em meados do século XX, a partir de sua atuação em diversas frentes: debatendo ideias com os artistas em encontros realizados em sua casa e desfrutando da posição de “teórico” entre eles, escrevendo em jornais e catálogos, e participando de debates em torno do tema da arte moderna.

Embora não seja possível considerar o crítico como único agente responsável pelo desenvolvimento do concretismo no Rio de Janeiro – como poderá ser visto mais adiante neste trabalho, por meio da atuação do artista Ivan Serpa como professor de artistas que viriam a compor o grupo concretista carioca –, Pedrosa desfrutou de uma posição diferenciada no interior desse movimento, o que contribuiu para o seu reconhecimento como crítico de arte a partir da década de 1950<sup>2</sup>.

Uma análise de como Pedrosa atuou como crítico de arte e formulador de um projeto estético, no entanto, não pode prescindir de uma breve reflexão acerca dessa atividade. Compreender as “razões da crítica” configura-se aqui como um primeiro passo para entender não apenas a importância do exercício judicativo em meados do século XX, no Brasil – momento esse em que a discussão sobre uma arte moderna marcadamente brasileira atingia seu ápice com um embate entre dois projetos distintos<sup>3</sup> –, como também para analisar o papel que Pedrosa desempenhou no meio artístico e cultural do país naquele contexto.

Cabe destacar que não serão debatidos aqui os primórdios da crítica de arte e uma definição *a priori* de seu significado. Em vez disso, a discussão sobre o exercício judicativo vai ser pautada por uma categoria fundamental para sua compreensão, a saber: a mediação. De acordo com Giulio Argan (2010), o fato de a crítica contribuir para a legitimação da arte corrobora a hipótese de que os trabalhos artísticos teriam um caráter inacabado, ou que eles não teriam uma comunicabilidade imediata. Nesse sentido, a crítica assumiria uma função mediadora, isto é,

lançaria uma ponte sobre o vazio que se tem, vindo a criar entre os artistas e o público, ou seja, entre os produtores e os fruidores dos valores artísticos (Argan, 2010: 128).

Essa mediação, todavia, dar-se-ia em diversos níveis, sendo também tarefa da crítica relacionar a arte com outras esferas da vida social, justamente em um momento em que a arte declara sua autonomia, isto é, sua liberdade em relação às coerções

do mundo exterior. Nesse contexto, caberia ao crítico desempenhar o papel de forjar novas conexões entre a arte moderna e a realidade. Sobre isso, afirma Argan:

A tarefa da crítica contemporânea consiste, pois, substancialmente, em demonstrar que o que é feito como arte é verdadeiramente arte e que, sendo arte, associa-se organicamente a outras atividades, não artísticas e até não estéticas, inserindo-se assim no sistema geral da cultura (Argan, 2010: 130).

Esse outro sentido – que pode ser atribuído à ideia de mediação, como uma das funções da crítica – é fundamental para compreender o percurso de Mário Pedrosa no exercício judicativo. Enquanto uma linhagem de críticos estava relacionada ao repertório realista/naturalista na arte, representada por Mário de Andrade, Pedrosa contribuiu para a legitimação e a criação do núcleo de artistas concretistas no Rio de Janeiro que comporiam, na década de 1950, o Grupo Frente. Em um contexto de debates entre diversas vertentes da arte moderna, a tendência concreta era considerada por seus detratores como impessoal, distante da realidade brasileira e presa em uma torre de marfim. Caberia ao crítico, portanto, justificar a presença desse movimento no Brasil, fazendo as conexões necessárias entre seu surgimento e o contexto social em que aflorou.

O crítico de arte, portanto, seria um mediador ou intermediário que atuaria em diversas instâncias, tanto buscando o engajamento da arte na esfera social, quanto servindo como ponte entre o artista e o público. Pedrosa desempenhou essa função a partir de meados da década de 1940, quando passou a escrever uma coluna diária sobre artes plásticas no jornal *Correio da Manhã*, a publicar ensaios e a liderar a formação de um grupo de artistas concretos, além de ter se inserido em museus e instituições voltadas para a legitimação da crítica de arte. É por meio dessa capacidade de mediação, descrita por Gilberto Velho (2010) como

uma plasticidade sociocultural que se manifesta na capacidade de transitar e, em situações específicas, de desempenhar o papel de mediador entre distintos grupos e códigos (Velho, 2010: 5),

que o papel de Mário Pedrosa como formulador de um projeto estético será compreendido neste trabalho, até mesmo por meio da comparação entre sua atuação e a de outras figuras de destaque na formação do grupo Frente, como foi o caso do artista Ivan Serpa.

modernismo nas artes plásticas, no Brasil, incluiu dois projetos distintos. O primeiro é o modernismo da década de 1920, cujo mito de origem é a Semana de Arte Moderna de 1922. Uma das principais características desse projeto era a “valorização do ‘brasileiro’ definido como a parte histórica e cultural, específica e singular do Brasil no conjunto do concerto das nações”. O segundo projeto ganha força no final da década de 1940, “contrastando com o primeiro pelo seu caráter universalista, pelo gosto pelas formas, linhas, cores, planos em detrimento das figuras e disposição dos objetos no espaço”.

## O crítico como “teórico”: as reuniões na casa de Mário Pedrosa

Na década de 1950, as reuniões organizadas por Mário Pedrosa em sua residência constituíram-se como importante *locus* para a formulação de um projeto artístico, juntamente com as aulas do artista Ivan Serpa em seu ateliê de pintura do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, contribuindo para o surgimento do Grupo Frente, núcleo do concretismo no Rio de Janeiro. A sociabilidade produzida nos encontros estabelecidos por Pedrosa impactou sobremaneira o desenvolvimento da arte moderna brasileira; nesse sentido, mais que um mero encontro formal, as reuniões na casa do crítico teriam, segundo, Lucia Lippi de Oliveira (1995), um caráter quase institucional. Sobre essas reuniões, o artista Abraham Palatnik afirma:

Primeiro a nossa atividade não foi tão ostensiva, não foi elaborada de uma maneira tão gritante. A gente se reunia muito, o Mário Pedrosa recebia a gente com muita alegria, embora ele estivesse muito entrosado em problemas políticos. [...] O Mário realmente também estava muito empolgado em relação à arte. Foi nessa ocasião que pelo menos eu me interessei, e muito, pelo problema da cibernética e pelos problemas da forma, da Gestalt. Esses problemas foram todos muito discutidos. Eu tinha lido bastante e pedido ao Mário alguns livros, alguma literatura sobre isso porque era uma sensibilidade que eu e os outros tínhamos (Cocchiarale & Geiger, 1987: 126).

A partir desse depoimento, vale enfatizar uma confluência de fatores que tornou possível o encontro entre artistas em formação e o crítico. No final da década de 1940, Pedrosa havia acabado de redigir a tese *Da natureza afetiva da forma na obra de arte*, cuja importância reside na discussão dos problemas relativos à percepção estética com embasamento na teoria da Gestalt<sup>4</sup>. O debate das ideias que estava presente nesse texto seria uma boa oportunidade para Pedrosa construir uma relação com os artistas e obter um respaldo acerca dos argumentos mobilizados por ele para compreender a arte moderna, desenvolvendo, portanto, seu repertório crítico.

A reunião de artistas e críticos em torno de problemas em comum reforça o papel de Pedrosa na formação e legitimação dos artistas e também a importância desses para a consolidação da carreira do crítico. Embora o crítico tivesse um cabedal cultural e teórico importante, que fez dele um elemento fundamental junto aos artistas, o desenvolvimento de suas ideias também se fez no debate, no diálogo, como é possível ver ainda em outro depoimento de Palatnik:

4. “A psicologia da forma ou Gestalt é uma “teoria segundo a qual nosso campo perceptivo se organiza espontaneamente, sob a forma de conjuntos estruturados e significantes (‘formas boas’ ou gestalts fortes e plenas)” (Ginger, 1995: 13).

Porque eu acho que o Mário aprendeu muito com a gente. Ele queria saber exatamente o que a gente estava fazendo, o que eu estava fazendo. Mas ele tinha o conhecimento muito apurado da Gestalt, não é. E foi ele que falou comigo a respeito da Gestalt (Entrevista concedida por Abraham Palatnik a Nina Galanternick em 2008, no Rio de Janeiro. Acervo Núcleo de Pesquisa em Sociologia da Cultura (Nusc)).

Ainda sobre esses encontros, o artista Almir Mavignier lança luz para outro aspecto que diz respeito à posição de Pedrosa no grupo, e que tinha relação com sua tese *Da natureza afetiva da forma na obra de arte*:

Mas essa experiência, o que ele leu, os trechos nos influenciaram muito. Começamos a fazer essa pintura não naturalista, digamos. E eu mesmo no meu catálogo de São Paulo quis primeiro as pinturas abstratas. Agora, hoje, pensando sobre esse grupo, denominando esse grupo, eu denominei de não grupo e *incluo Pedrosa como participante desse grupo, porque ele era o teórico, ele era a pessoa que nos dirigia, nos orientava* (Entrevista concedida por Almir Mavignier a Gláucia Villas Bôas e Nina Galanternick em 29 de julho de 2005, em Hamburgo. Acervo Núcleo de Pesquisa em Sociologia da Cultura (Nusc). Grifo nosso).

No trecho destacado acima, Mavignier chama a atenção para o fato de Pedrosa ter atuado como “teórico”, o que conferira a ele uma autoridade no interior do grupo. O fato de o crítico ter compartilhado os ensinamentos da Gestalt com os artistas – que era aplicado por ele em sua tese sobre a percepção estética – teria contribuído para que se criasse uma “aura” em torno dele no que diz respeito à sua posição no grupo. É importante salientar que não se quer aqui investigar a ressonância das ideias discutidas por Pedrosa nos encontros promovidos por ele, e se, de fato, a teoria da Gestalt teve uma aceitação naquele círculo, mas sim lançar a luz para suas ideias que funcionavam como cimento para unir aqueles indivíduos em torno de algo em comum, e que, posteriormente, também concorreram para criar uma espécie de memória afetiva em torno do crítico, vide os depoimentos dos artistas que testemunharam os debates realizados nas reuniões.

Lygia Pape, que também participou dos momentos iniciais da formação do Grupo Frente, lembrou a importância da tese do crítico:

Desse campo fértil se alimentariam os jovens pintores da época. Esses eram os conceitos novos que desencadeavam indagações no meio de uma atmosfera pobre de informações, de comodismo cultural e hábitos acadêmicos. Essas considerações em torno do

problema da arte iniciavam mudanças profundas nos conceitos de espaço, nos critérios e funções da arte, na essência mesma de seu ser (Pape, 1980: 48).

5. Na administração de Niomar Muniz Sodré, entre 1952 e 1958, Pedrosa era um dos responsáveis por auxiliar na escolha dos artistas que participariam das mostras do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Sobre sua importância nessa instituição, ver Sabrina Parracho Sant'Anna (2008).

6. Flávio Rosa Moura (2011) menciona as diversas posições ocupadas por Gullar no campo artístico, enfatizando que, na condição de poeta, ele ocupou um *status* elevado se comparado com sua atuação na crítica. O autor ainda completa afirmando que seu papel de autor do manifesto *Teoria do não-objeto*, que lançou os Neoconcretos no panorama artístico, e de agitador teórico do grupo foi garantido sob a égide dos princípios aprendidos por Pedrosa. Sobre a plataforma estética desse movimento, apresentada no manifesto, Ronaldo Brito afirma: “[...] trata-se também de defender uma arte não figurativa, de linguagem geométrica, contra tendências irracionais de qualquer espécie [...]” (Brito, 1999: 8).

Em seu depoimento, Pape enfatiza o impacto que as ideias trazidas por Pedrosa tiveram no grupo do qual ela fez parte. A relação de jovens artistas, em início de carreira, com o crítico, que trazia em sua bagagem não apenas um cabedal teórico importante, mas também um capital social e cultural significativo, não pode ser desprezada, caso se queira entender como se configurou especialmente o projeto concretista, tal como ele se desenvolveu no Rio de Janeiro. Cabe destacar ainda que o reconhecimento de Pedrosa no exercício judicativo se deu, em parte, por seu esforço na legitimação desses artistas, escrevendo textos de jornal e de catálogo, e inserindo-os em espaços de exposição<sup>5</sup>. Desse modo, sua autoridade não ficou apenas em um círculo restrito de artistas, embora seu papel na formulação de um projeto estético, construído em sua relação com eles, tenha assumido uma dimensão central na notoriedade que ele adquiriu a partir da década de 1950.

Outro que vai lembrar as discussões com Pedrosa e a sua tese é Ferreira Gullar. Embora sua posição no Grupo Frente seja diferenciada em relação aos demais integrantes, visto que o artista se destacou mais como poeta e crítico – ainda que tivesse desenvolvido experiências com artes plásticas –, e, oficialmente, ele não tivesse feito parte do grupo, na medida em que não participou das exposições, Gullar também marcou presença nos encontros organizados por Pedrosa e deu início ali a uma relação com artistas que vai se acentuar notadamente no final da década de 1950, quando ele passa a liderar o Movimento Neoconcreto<sup>6</sup>. Sobre sua relação com Pedrosa, Gullar narra:

Quando eu estava em São Luís, em 1950, a Lucy Teixeira, que era maranhense e morava no Rio e era amiga do Mário, ela foi a São Luís e manteve contato comigo e levou para eu ler a tese que o Mário tinha escrito para o Pedro II, chamada *Da natureza afetiva da forma na obra de arte*. Eu li e comentei com ela que eu discordava de algumas coisas, eu achava a tese muito legal, muito interessante, mas eu discordava de algumas coisas. Em seguida, vim para o Rio, encontrar o Mário, conhecê-lo, neste trecho da sala, eu sentado aqui de frente com ele [...]. Eu, um garoto dando palpites sobre a tese do Mário Pedrosa... Mas eu era metido. Então ele falou: “as críticas, as observações que você fez são pertinentes. Claro que são motivos para uma conversa, mas são pertinentes”. Eu estava encabulado. A Lucy havia contado para ele. *Começamos a conversar e eu fiquei bastante “ganho” por ele, pelo fato mesmo dele ter, aquela pessoa inteligente, que eu admirava tanto, ter aceitado a crítica que eu fiz, em um nível de igualdade, como se*

*eu fosse igual a ele. Eu achei aquilo uma abertura, uma tolerância muito grande, o que me ganhou imediatamente e que mostrou que eu estava diante de uma pessoa especial. O que ele só fez confirmar pelo resto de sua vida toda* (Entrevista concedida por Ferreira Gullar a Nina Galanternick, em 2008, no Rio de Janeiro. Acervo Núcleo de Pesquisa em Sociologia da Cultura (Nusc). Grifo nosso).

Sobre a relação entre Pedrosa e Gullar, merece destaque o fato de este último ter enveredado para a crítica, principalmente no final dos anos 1950. Gullar atribui sua entrada no exercício crítico a uma “iniciação” que teve com Pedrosa. De acordo com Marcelo Mari (2001), não seria possível compreender o papel de Gullar na afirmação da tendência construtiva no Brasil – por meio de sua liderança no Movimento Neoconcreto – sem atentar para a influência que Pedrosa teria exercido sobre ele. Nas palavras de Gullar:

Bem, quando vim para o Rio parei de pintar. Comecei a estudar história da arte. Apanhava livros sobre o assunto na casa do Mário Pedrosa. Ele me ensinou a analisar a gramática e a visualidade da pintura. Mais tarde, adquiri uma postura totalmente distinta da dele. Com a ditadura, fomos para o exílio e tivemos que rever tudo. Mário – como eu disse – era uma pessoa generosa, íntegra, realmente rara (*Cadernos da Literatura Brasileira*, 1988: 38).

Nos depoimentos de Gullar, é possível perceber sua ênfase nas qualidades de Pedrosa, como a generosidade, por exemplo. Vale lembrar que os artistas com os quais o crítico manteve contato durante o período tratado neste trabalho também ressaltam os aspectos mencionados por Gullar, contribuindo para a construção da reputação de Pedrosa como crítico. Já com relação aos outros pontos do depoimento do poeta, também é importante chamar atenção para o momento em que ele afirma que Pedrosa o ensinou “a analisar a gramática e a visualidade da pintura”. Visto que Gullar também se tornaria um crítico, é possível inferir que a amizade com Pedrosa foi capital para sua trajetória, embora eles tivessem divergido em algumas posições com relação à arte, principalmente, a partir do momento em que Gullar se associou ao Neoconcretismo (Moura, 2011).

As reuniões na casa de Pedrosa e sua atuação como intelectual do grupo evidenciam o papel desempenhado por ele de mediador “entre distintos grupos e códigos”, o que possibilitou a formação de um núcleo concretista carioca. Se não é possível atribuir apenas ao crítico a responsabilidade pela criação desse núcleo – vide a atuação de Ivan Serpa, conforme será visto adiante –, não se pode esquecer sua contribuição para criar valores estéticos que seriam compartilhados por artistas

ainda em formação. Embora a relação entre os artistas e os críticos não seja incomum, um diferencial na atuação de Pedrosa, nesse contexto, é que ele trabalhou para a criação de um projeto estético, além de se destacar em outras frentes, ora teorizando as disputas em torno da arte, ora exercendo um papel didático junto ao público.

## As posições de Mário Pedrosa e Ivan Serpa no grupo concreto carioca

Com o objetivo de avaliar a relação de Pedrosa com um grupo de artistas no Rio de Janeiro e sua importância para a construção de um projeto estético, é importante também mencionar o ano de 1951. Além de marcar o desligamento dos artistas Almir Mavignier, Ivan Serpa, Abraham Palatnik e do próprio Pedrosa do ateliê de pintura do Centro Psiquiátrico Nacional Pedro II<sup>7</sup>, foi nesse período que o crítico defendeu a sua tese *Da natureza afetiva da forma na obra de arte* e escreveu um texto de apresentação para a primeira exposição individual de Ivan Serpa, que, naquele mesmo ano, ganhou o prêmio de Jovem Artista da I Bienal de São Paulo com a obra *Formas* (1951). A menção a esses dois acontecimentos se deve aos seguintes fatores: foi nessa tese que Pedrosa apresentou suas ideias sobre o fenômeno artístico, mobilizando a teoria da Gestalt, que vai servir não apenas de embasamento para sua atuação como crítico, como também vai contribuir para a formação de um grupo de artistas em torno do projeto concreto; sobre o texto para exposição de Serpa, o crítico evidenciaria o apoio a um jovem artista, ainda em início de carreira, que ganharia destaque em um evento da importância da I Bienal, e que “disputaria” com Pedrosa a posição de um dos principais articuladores do movimento concretista carioca.

Na primeira exposição individual de Ivan Serpa, realizada no Instituto Brasil-Estados Unidos (Ibeu), Pedrosa foi responsável por apresentar o artista no catálogo. Nesse texto, Pedrosa enfatiza o contato do pintor com os internos do Centro Psiquiátrico Nacional Pedro II. Para ele, essa proximidade de Serpa com os artistas virgens permitiu ao pintor compreender o valor da arte e do artista. Além de destacar essa e outras experiências que configuraram a identidade de Serpa, Pedrosa também aproveita para inseri-lo no panteão dos artistas abstratos:

Enveredando pelo caminho mais difícil da pintura moderna – o da pura abstração criadora – ele procura uma simbiose de suas qualidades de desenhista, com o amor das cores cantantes. A integração de todos os seus meios encontrou-a numa pintura depurada de quaisquer sugestões naturalistas. [...] Descobriu então a ordem superior autônoma, do quadro animado exclusivamente pelas relações da forma com a forma e da cor com a cor. Nessa as-

7. Foi no ateliê de pintura do Centro Psiquiátrico Nacional Pedro II que Pedrosa conheceu a médica Nise da Silveira e artistas como Almir Mavignier, Ivan Serpa e Abraham Palatnik. Além disso, o contato com os trabalhos feitos lá deu origem ao termo “arte virgem”, cunhado por Pedrosa, e que serviu para designar a produção artística dos internos do hospital psiquiátrico. Sobre a importância da arte produzida pelos esquizofrênicos no projeto artístico formulado por Pedrosa, ver Villas Bôas (2008).



cese, o drama plástico desempenhado pelas formas privilegiadas (círculos, quadrados etc.). A vontade de ordem exacerba em Ivan a obsessão da limpeza, do bom acabamento que o faz estender o quadro até a moldura e tratar de cada polegada da tela com desvelo e paciência iguais. No quadro universal de Ivan também vigoram as leis cósmicas de simpatia e repulsa, expansão e receso. Rotação e projeção vigorando no mesmo espaço real (Galeria de Arte Instituto Brasil-Estados Unidos (Ibeu), 1951).

No catálogo, Pedrosa ainda apresenta uma pequena biografia de Ivan Serpa, e cita alguns dos prêmios recebidos pelo artista. Além disso, o crítico afirma de forma bastante explícita que Serpa é um artista cuja pintura pode ser inserida no campo do concretismo. O que mais chama a atenção, no entanto, é o vocabulário utilizado por Pedrosa para dar conta dos trabalhos do pintor. Por meio de expressões como “jogo arquitetônico de linhas no espaço”, “formas privilegiadas” e “ritmos lineares”, Pedrosa reforça as inovações contidas nos trabalhos desenvolvidos por Serpa<sup>8</sup>.

Em outro artigo sobre Serpa, Pedrosa (1951) reforça as qualidades presentes no trabalho do artista, afirmando que suas pinturas estavam norteadas “por um rumo firme e moderno”. Ademais, ele também justifica a terminologia utilizada para analisar as obras do pintor, respondendo a um crítico que havia questionado o uso da expressão “formas privilegiadas” para fazer referência às figuras geométricas presentes nos quadros de Serpa<sup>9</sup>. Em sua resposta, Pedrosa ainda aproveita para afirmar que a terminologia mobilizada por ele em seu artigo é científica. Nessa justificativa chama a atenção o fato de ele destacar uma mudança na linguagem utilizada pelos críticos de arte para dar conta dos novos movimentos artísticos, e a sua tentativa de se distanciar dos laços de amizade que o uniam a Serpa por meio de uma análise fundada em conceitos científicos.

Sobre a relação entre Pedrosa e Serpa, nota-se também que eles “disputaram” o papel de liderança entre os jovens artistas concretos cariocas que davam seus primeiros passos ainda no início da década de 1950. Conforme já mencionado, enquanto os artistas frequentavam os encontros promovidos por Pedrosa em sua residência, eles também participavam do curso de arte de Serpa, no Museu de Arte Moderna, considerado o espaço onde se formou o núcleo do Grupo Frente<sup>10</sup>. Foi da primeira turma de adultos desse curso que saíram cinco dos oito integrantes da primeira exposição do grupo, realizada em 1954: Aluísio Carvão, João José da Silva Costa, Vincent Ibberson, Carlos Val e Décio Viera<sup>11</sup>. Na segunda exposição do Grupo Frente, em 1955, porém, outros artistas uniram-se ao núcleo, dentre os quais Hélio Oiticica, que também participou do curso de pintura de Serpa no MAM, passando a frequentá-lo a partir de 1954.

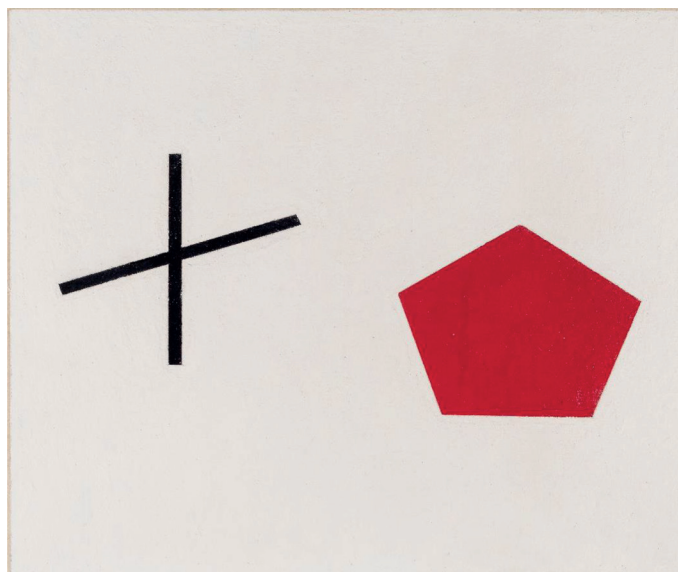
8. Nesse catálogo, Pedrosa ainda parte em defesa de uma arte cujo significado é dado apenas pelo jogo das puras relações formais (Pedrosa, 1979: 86-87). Essa preocupação do crítico em ressaltar a autonomia da arte em relação aos fatores extrínsecos já aparecia em sua tese *Da natureza afetiva da forma na obra de arte*.

9. Não foi encontrado o nome do crítico ao qual Pedrosa se refere.

10. Em 1951, Ivan Serpa criou o primeiro curso livre de arte do Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro, onde deu aula para artistas jovens e crianças.

11. Sobre o seu papel na criação desse grupo, Serpa afirma: “O grupo nasceu da necessidade de reunir um grupo de jovens, sem preconceitos nenhum, que tinham em si uma grande força de expressão. Reuni então alguns de meus alunos [...] em maio de 1954 éramos apenas oito, hoje [1955] somos trinta. As únicas condições [...] para pertencer ao Grupo Frente são: não ter compromissos com as gerações passadas, ser jovem e ter boa vontade para trabalhar” (Serpa, 1955, Apud Barcinski, Ferreira & Siqueira, 2003: 165).

FIGURA 1  
HÉLIO OITICICA. GRUPO FRENTE, 1955. GUACHE SOBRE CARTÃO  
(39,9 X 35,8 CM. COLEÇÃO CÉSAR E CLÁUDIO OITICICA)



O período de gestação do Grupo Frente foi marcado, portanto, por uma grande agitação, considerando que os artistas participavam de diversos encontros nos quais podiam discutir seus trabalhos entre si, além de contarem com o papel desempenhado por Pedrosa e Serpa, o primeiro mobilizando seu *background* cultural e teórico; o segundo, sua capacidade didática na orientação do trabalho dos artistas. Além do ateliê e da casa de Pedrosa, outros espaços também foram fundamentais para a constituição de uma sociabilidade entre esses artistas:

Além das aulas, o Grupo Frente se reunia, geralmente nos fins de semana, na casa do Serpa, no Méier, na casa do Ibberson, no Leblon, na casa da Lygia Pape, no Jardim Botânico, na casa do Décio Vieira, à rua Djalma Ulrich, em Copacabana (Grupo Frente: 1954-1956, 1984).

12. Não teria sido coincidência, portanto, que em 1953 foi realizada a I Exposição Nacional de Arte Abstrata nessa cidade. Diversos artistas do Grupo Frente participaram dessa mostra, como Lygia Pape, Abraham Palatnik, Ivan Serpa e Lygia Clark.

No início da década de 1950, a cidade de Petrópolis também concentrava uma movimentação artística capitaneada pela Associação Petropolitana de Belas Artes, que realizava exposições anuais, e por nomes como Lygia Pape, Décio Vieira, Edmundo Jorge, Antonio Luiz e Sergio Camargo – esse último mantinha um ateliê de escultura no Palácio de Cristal<sup>12</sup>. Assim como acontecia no Rio de Janeiro, esses artistas também promoviam reuniões, que muitas vezes contavam com as visitas de Ivan Serpa e Aluísio Carvão, como é possível ver no depoimento de Edmundo Jorge:

Da associação provieram os frequentadores locais das reuniões mensais em nossa casa. Os dois primeiros citados [Décio Vieira e Antônio Luiz], Lygia Pape, sempre acompanhada do marido interessado, e um aspirante a escultor, Francis Dosne, podem ser reconhecidos hoje, em fotos desbotadas, junto aos cariocas Ivan e, às vezes, Aluísio Carvão, com o seu mito de pintor amazonense, perdido nas selvas com seus pincéis definitivamente gastos. Os que apareceram ocasionalmente são, agora, sombras sem nome (Grupo Frente: 1954-1956, 1984).

No depoimento acima, chama a atenção não apenas a constituição de uma rede de artistas, mas também a presença do nome de Ivan Serpa que, de acordo com Edmundo Jorge, frequentava alguns encontros promovidos pelos artistas petropolita-

FIGURA 2  
HÉLIO OITICICA. GRUPO FRENTE, 1956. ÓLEO SOBRE MADEIRA  
(67,8 X 117,2 CM. COLEÇÃO CÉSAR E CLÁUDIO OITICICA)



nos. Segundo Jorge, “ouviam-se muito o Ivan e debatiam-se os trabalhos submetidos à crítica geral” (Grupo Frente: 1954-1956, 1984). Ainda nas palavras do artista, o programa concretista, que foi seguido por ele, além de Décio Vieira e Lygia Pape, era uma proposta de Serpa, que era o responsável por discutir os trabalhos artísticos: “A orientação proposta então por Serpa tinha a sua pitada dogmática: simplificar, clarear, cortar, cortar, cortar...” (Grupo Frente: 1954-1956, 1984).

As referências ao nome de Serpa como peça-chave para o desenvolvimento do concretismo no Rio de Janeiro são recorrentes entre os artistas que participaram dos encontros e das reuniões que formaram o núcleo do Grupo Frente. Em depoimento, Lygia Pape reforça a ligação do artista com o grupo:

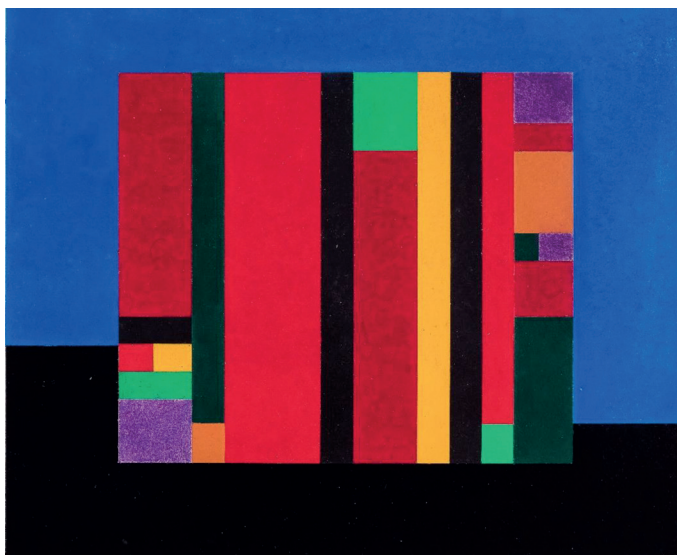
[...] era uma coisa ligada basicamente em torno do Ivan Serpa, em torno do Museu de Arte Moderna. O Ivan tinha um curso e, através desse curso, as pessoas começavam a se unir, a se tornar amigas. A gente se frequentava o tempo todo, tinha festas, virou uma espécie de quase clube, sabe? Todos nós éramos muito amigos e aí surgiu essa ideia (Cocchiarale & Geiger, 1987).

Mais adiante, Pape ainda completa afirmando que, no Rio de Janeiro, “o teórico era basicamente o Mário Pedrosa via Ivan Serpa” (Cocchiarale & Geiger, 1987).

A partir de algumas pistas fornecidas por Pape, cabe destacar a importância do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro para os artistas concretos do Rio de Janeiro, especialmente por meio das aulas de Serpa. Além disso, os diferentes papéis desempenhados pelo artista e Pedrosa na criação do grupo também começam a se esboçar aqui, quando se tem em vista a afirmação de Pape de que o crítico era o teórico via Serpa. Primeiramente, Pape indica o lugar ocupado por Pedrosa entre os artistas, que é aquele do “teórico”, do “intelectual”, como se procura demonstrar neste trabalho. O crítico é lembrado como aquele que discutia suas ideias e emprestava livros para os artistas, enquanto Serpa estava presente na prática artística, no momento de criação, desempenhando, assim, o papel de professor<sup>13</sup>, na

13. Antes de ministrar as aulas no ateliê de pintura do MAM carioca, Serpa já havia montado uma escolinha de pintura em sua casa em 1947. Paralelamente às aulas no MAM, ele também lecionava no Colégio Coelho Branco, em Copacabana.

FIGURA 3  
HÉLIO OITICICA. GRUPO FRENTE, 1956. GUACHE SOBRE CARTÃO  
(49,9 X 57,9 CM. COLEÇÃO CÉSAR E CLÁUDIO OITICICA)



medida em que orientava os artistas em seu cotidiano e nas aulas que ministrava no ateliê.

O arquiteto César Oiticica – irmão de Hélio – conta as experiências que teve com Serpa e Pedrosa, e ressalta as diferenças entre as aulas no ateliê de pintura e as reuniões na casa do crítico. Além de enfatizar as distinções entre esses dois espaços de sociabilidade centrais para a configuração do projeto concreto, Oiticica também acentua o papel de Pedrosa como crítico, escrevendo sobre os artistas com assiduidade em sua coluna de jornal, e o de Serpa como professor, destacando-se pela liberdade com que conduzia as aulas, embora desse a palavra final:

Antes eu preciso explicar como era a aula do Serpa. Ele fazia mais ou menos a mesma coisa. O Mário escrevia quase toda a semana sobre alguém. Mas a discussão sobre a obra de alguém era mais na aula do Serpa e com todo mundo [...]. As pessoas pensam que o Serpa tentava influenciar as pessoas, mas coisa nenhuma. O Mário a mesma coisa. Ele chegava e conversava sobre determinado trabalho que a gente levava lá para ele ver. Mas era raro levarem trabalho para o Mário (Entrevista concedida por César Oiticica a Nina Galanternick, em 12 de novembro de 2008, no Rio de Janeiro. Acervo Núcleo de Pesquisa em Sociologia da Cultura (Nusc).

Nessa mesma direção, é Lygia Pape quem fornece uma definição para os papéis de Serpa e Pedrosa no grupo, chamando o primeiro de “matemático intuitivo” em contraposição à posição de Pedrosa como intelectual (Pape, 1980). Essa forma de fazer referência ao artista é importante, na medida em que lança luz para as especificidades que seriam atribuídas aos concretistas do Rio de Janeiro, isto é, o fato de não terem seguido à risca a cartilha concretista cujo principal expoente era Max Bill<sup>14</sup>. Por outro lado, ser caracterizado como “matemático intuitivo” fazia parte de uma tentativa não apenas de diferenciar Serpa de outra vertente de artistas concretos – localizados em São Paulo e que dariam origem ao Grupo Ruptura, em 1952 –, mas também o próprio grupo ao qual ele estava vinculado, enfatizando o adjetivo “intuitivo”, que seria oposto à rigidez dos preceitos concretos. É Décio Pignatari quem vai chamar a atenção para os vínculos que uniam Serpa a um subjetivismo que seria característico do grupo carioca:

A nossa ideia era de que o pessoal do Rio, a partir da visão do Ivan Serpa, tinha uma visão muito mais abstrata: a escolha aleatória de cores etc. Para nós, a cor tinha que ser determinada, não tinha essa coisa de colorido, esse subjetivismo – eu gosto mais desse vermelho. Era uma luta incrível para acabar com esse subjetivismo (Cocchiarale & Geiger, 1987: 73).

14. Max Bill (1908-1994) foi um dos precursores da arte concreta. Nascido na Suíça, e radicado na Alemanha, ele “argumentava que a matemática sempre fora a base da arte e deveria ser utilizada em suas novas proposições para preencher as necessidades do mundo sentimental dos tempos modernos” (Villas Bôas, 2014a). No Brasil, suas ideias tiveram uma repercussão maior entre os artistas paulistas do Grupo Ruptura.

Embora Serpa também tivesse desempenhado um papel fundamental na constituição de um grupo concretista no Rio de Janeiro, por meio de sua dupla atuação como professor e artista, o pintor vai marcar a posição ocupada por Pedrosa na “conversão” dos artistas ao concretismo, incluindo ele próprio, evidenciando a repercussão das ideias do crítico em uma geração de artistas e no fomento de um projeto estético:

Eu comecei a pintar em 1947. Como quase todos os principiantes, então, eu utilizava modelos naturais e fazia paisagens, naturezas mortas – numa técnica que podia ser chamada de impressionista. Depois, com meu contato com o crítico Mário Pedrosa e com a leitura de livros de arte, fui seduzido pelo concretismo, escola dentro da qual consegui arrebatado o Prêmio de Jovem Brasileiro, na I Bienal de São Paulo (Serpa, 1966, apud Ferreira, 2004: 27-28. Grifo nosso).

Embora Ivan Serpa tivesse compartilhado experiências com os artistas em seu ateliê, atuando como professor responsável por vivenciar *in loco* o processo de criação estética, sendo, em muitos casos, o primeiro a ver e a comentar os trabalhos artísticos, ele mesmo aponta a influência de Pedrosa em sua aproximação com o concretismo. O crítico, por sua vez, fazia um debate de ideias embasado no capital cultural e intelectual adquirido, sugeria leitura àqueles que frequentavam as reuniões promovidas por ele, além de fazer as mediações necessárias entre artistas e público. Uma leitura comparativa da atuação de Serpa e Pedrosa na formação de um grupo concretista carioca, portanto, permite captar em que medida o papel de mediador desempenhado por Pedrosa está relacionado com uma autoridade centrada no saber e na capacidade de construir representações de impacto na sociedade, contribuindo sobremaneira para o surgimento de novos procedimentos artísticos, assim como novas formas de se pensar a própria arte.

### O crítico como porta-voz dos artistas

O período de formação do núcleo concretista no Rio de Janeiro passou pelo estabelecimento de espaços de sociabilidade que incluíram as reuniões promovidas por Mário Pedrosa em sua casa e as aulas ministradas no ateliê de pintura do MAM por Ivan Serpa. Se esses espaços foram essenciais para a criação de um grupo de artistas envolvidos com a causa do concretismo, foi apenas a partir da primeira exposição em conjunto que esse mesmo grupo tomou forma. Como será possível ver adiante, a realização dessas mostras também foi uma oportunidade para críticos como Pedrosa e Gullar manifestarem seu posicionamento em relação àqueles

artistas e atuarem como mediadores entre artistas e público por meio da escrita de textos de catálogo.

A primeira exposição do Grupo Frente foi realizada em 1954, no Instituto Brasil-Estados Unidos (Ibeu). Nessa exposição, participaram oito artistas: Ivan Serpa, Aluísio Carvão, Lygia Clark, João José Costa, Vincent Ibberson, Lygia Pape, Carlos Val e Décio Viera. O responsável por apresentar esses artistas, naquilo que vai ser definido como “singelo catálogo”, foi Ferreira Gullar, que introduz o grupo, enfatizando o papel de Serpa como elemento aglutinador:

Diante disso, torna-se clara a importância de haver entre nós um grupo de artistas jovens, como este que ora expõe no Instituto Brasil-Estados Unidos: ele é uma mostra de que o conformismo ainda não empestou todas as nossas reservas. *Reunidos em torno de Ivan Serpa, jovem como eles, estes rapazes trabalham pacientemente, seriamente, na invenção de uma linguagem plástica nova.* Com outros poucos artistas moços de São Paulo e alguns mais aqui do Rio, que não participam da presente exposição, constituem a atual linha de frente da atual pintura brasileira, encarnam as forças renovadoras da nossa arte. Serpa já é um valor real dessa nova pintura e sua experiência, bebida nos precursores do neoplasticismo, vai aos poucos se aprofundando, assumindo formas mais pessoais de expressão, como nas colagens aqui expostas (Galeria de Arte Instituto Brasil-Estados Unidos (Ibeu), 1954. Grifo nosso).

Cabe ressaltar que, embora Gullar chame a atenção para a juventude dos artistas que faziam parte do grupo, ele mesmo era um jovem crítico na época, com apenas 24 anos, e Serpa tinha a mesma idade que os outros integrantes, com 29 anos por ocasião da mostra, embora já fosse destacado como referência para os concretistas. Ainda que a idade não seja um elemento fundamental para avaliar a importância de ambos, não se pode esquecer da responsabilidade que era liderar e introduzir um grupo novo no meio artístico brasileiro, considerando a hostilidade que os artistas representantes do concretismo ainda enfrentavam no período. Por outro lado, é a mesma juventude ressaltada por Gullar, associada a uma experiência até então inédita, que vai ser mobilizada para conferir uma “aura” em torno do grupo e que vai ser repetida de forma recorrente pelos artistas e críticos que estiveram envolvidos com o mesmo, construindo sua memória.

Em 1955, a segunda exposição do Grupo Frente foi realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Essa mostra contou com mais artistas do que a do ano anterior: 15 no total: Eric Baruch, Aluísio Carvão, Lygia Clark, João José da Silva Costa, Vicent Ibberson, Rubem Mauro Ludolf, César Oiticica, Hélio Oiticica, Abraham

Palatnik, Lygia Pape, Ivan Serpa, Elisa Martins da Silveira, Carlos Val, Décio Vieira e Franz Weissmann. Mário Pedrosa escreveu o texto do catálogo e proferiu uma conferência no museu nessa ocasião. Como será possível observar, essa atuação mais ostensiva do crítico na segunda exposição tinha como objetivo reforçar a construção de uma identidade do grupo, fortalecendo, portanto, o projeto artístico no qual estava engajado.

Alguns aspectos merecem destaque no texto que Pedrosa escreveu para o catálogo. De um lado, ele justifica a adoção da ideia de “grupo” para caracterizar aquela reunião de artistas. Assim como Gullar, Pedrosa enfatiza que uma das características que une aqueles artistas é a juventude. De outro, mesmo considerando que os artistas já formavam um grupo, o crítico afirma que eles não constituem uma “panelinha fechada”. Outro elemento identificado por Pedrosa, que serve para descrevê-los, é o desprezo pelo ecletismo<sup>15</sup>. Essa repulsa pela conciliação de estilos, aliada à defesa da liberdade de criação, seria responsável pelo sentimento de grupo nutrido por aqueles artistas, embora as experiências desenvolvidas por cada um deles não fossem semelhantes. Por fim, a possibilidade de juntá-los sob o mesmo nome é reforçada pelo crítico justamente para demonstrar que os vínculos que os unem não têm relação com o acaso ou apenas com as relações de amizade, e sim com valores de uma linguagem artística.

15. Aqui, quando fala em ecletismo, Pedrosa está se referindo ao artista que mescla estilos diferentes, que não cria de um ponto de vista exclusivista (Pedrosa, 1995).

Diferentemente daquele “singelo catálogo” da primeira exposição, Pedrosa teve mais espaço para escrever, o que permitiu a ele não apenas falar das características que envolviam o grupo, mas também dos artistas individualmente. O crítico também se posiciona de forma explícita em defesa do grupo, ao anunciar que, naquele momento, ele se configurava como um divisor de águas para as artes brasileiras:

Está feita a apresentação do Grupo Frente que agora, graças à boa iniciativa da direção do Museu de Arte Moderna, atinge o grande público, através da mostra que ora se inaugura. A honra que o museu lhes faz é merecida. Com isso o Museu de Arte Moderna cumpre a sua missão de estimular os valores novos e estimular o público pelo contato que estabelece entre este e aqueles. A experiência desse contato só pode ser fecunda, mesmo que a reação do público não seja de pronto favorável. Mesmo que seja hostil. Nem sempre as amizades duradouras se fazem à primeira vista. *Algo nos diz, entretanto, que esta exposição vingará; que será um marco no processo de conquista da opinião culta pela arte atual, pela arte verdadeiramente viva do nosso tempo.* Se, no entanto, essas experiências falharem, nem por isso a batalha estará perdida. Nem por isso haveremos de negar a boa qualidade já alcança-



da pela maioria desses jovens artistas; nem por isso haveremos, sobretudo, de negar que estão certos nos seus esforços e no seu caminho. Nem tampouco deixaremos de escrever que já conseguiram apreciável capacidade realizadora. Não é por orgulho ou por empenho polêmico que fazemos tais afirmações; é, pelo contrário, por uma humilde, por uma resignada e bem curtida paciência (Grupo Frente,1955. Grifos nossos).

Um dos aspectos que mais chama a atenção nesse catálogo é a postura engajada do crítico que se posiciona ao lado dos artistas, defendendo um projeto que ele liderava. Isso fica evidente quando faz menção aos artistas participantes daquela mostra como representantes de uma arte viva de seu tempo. A ideia de que a crítica visa ao futuro, isto é, busca as potencialidades ainda não plenamente desenvolvidas de experiências artísticas, parece se adequar à atuação de Pedrosa no exercício judicativo nesse momento. A iniciativa de escrever o texto de catálogo evidencia que, se não podia ser encarada como um “empenho polêmico”, seria, certamente, uma tentativa de convencer o público da validade daquelas experiências estéticas, por meio do argumento de que aqueles artistas representavam o futuro das artes. É justamente por meio desse poder centrado na opinião especializada e na disseminação de ideias que teriam impacto no senso comum que reside a capacidade mediadora de Mário Pedrosa.

## Considerações finais

O objetivo deste artigo foi analisar como Mário Pedrosa atuou enquanto importante elemento de mediação entre artistas e público, entre artistas e discussões sobre o fenômeno estético que legitimaria o abstracionismo em sua vertente concretista, e entre um movimento artístico e um contexto social específico, notadamente aquele que desenhou no Brasil a partir das décadas de 1940 e 1950. As reuniões realizadas em sua casa foram enfatizadas pelos próprios artistas como um ambiente propício para a discussão de ideias, sendo que o crítico ocupou um papel de destaque ao atuar como “teórico”.

A atuação de Pedrosa juntamente com o artista Ivan Serpa na criação do grupo concretista carioca também foi destacada, considerando os papéis distintos desempenhados pelos dois nesse processo: enquanto o aspecto de mediação ajuda a pensar como o crítico adquiriu notoriedade na defesa do concretismo e na “conversão” de artistas para esse movimento, Serpa chamou a atenção como professor, agregando artistas em suas aulas de pintura e discutindo as obras que eram exibidas pelos artistas, muitas vezes, em primeira mão. Por fim, a capacidade mediadora de Pedrosa aparece em sua condição de crítico especializado que dialoga com o público,

apresentando-os a novos artistas por meio de textos de jornais e de catálogos e discussões públicas com seus pares.

A escolha da categoria mediação para compreender o papel desempenhado por Mário Pedrosa como crítico de arte deve-se à sua atuação estratégica nos âmbitos da arte e da cultura brasileiras a partir de meados do século XX, cujo desdobramento pode ser visto até os dias de hoje com a recepção dos seus textos críticos. A mediação cultural – atividade em que Pedrosa se destacou ao lado da militância política – pressupõe a produção de sentidos, que, no seu caso, estava relacionada às artes plásticas, o esforço em formar um público amplo, a criação de novos projetos na esfera da arte, e a atuação em um lugar central no interior de uma rede de sociabilidade, como foi o caso do crítico em sua relação com os artistas<sup>16</sup>. Esse último aspecto merece destaque, posto que, ao longo deste trabalho, o objetivo foi justamente analisar como sua proximidade com um grupo de artistas contribuiu para criação de um projeto artístico e para a construção de uma trajetória intelectual associada ao exercício judicativo. Desse modo, para analisar sua atividade de mediação, cabe chamar a atenção para a construção de um núcleo de sociabilidade intelectual e artística em que Pedrosa esteve inserido e onde ocupou um papel central.

16. Sobre a atuação dos mediadores culturais ou intelectuais mediadores, ver Gomes & Hansen (2016).

A entrada em redes marcadas por uma forte “densidade social” foi destacada neste trabalho, na medida em que a ressonância das ideias de Pedrosa, tanto no interior de um grupo artístico como no campo da crítica de arte, deve ser entendida em um contexto de participação ativa em grupos – nos quais contribuiu para a formação –, onde conseguiu angariar uma posição de autoridade. Foi justamente nessas redes, notadamente aquelas estabelecidas a partir da década de 1940, que Pedrosa conseguiu fazer melhor uso do “estoque de conhecimento” acumulado ao longo de seu percurso intelectual. A partir desse período, que marcou sua consagração na crítica, ele não apenas mobilizou seu conhecimento sobre arte para criar solidariedade entre um grupo de indivíduos, como também entrou em debates, lançando luz para suas ideias, que se tornariam reconhecidas, ao mesmo tempo em que refutava outras concepções sobre arte e projetos na crítica já consolidados.

## Referências

- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte e crítica de arte*. Lisboa: Editorial Estampa, 2010.
- BARCINSKI, Fabiana; FERREIRA, Hélio Márcio; SIQUEIRA, Vera Beatriz (Orgs.). *Ivan Serpa*. Rio de Janeiro: S. Roesler; Instituto Cultural The Axis, 2003.

BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo: Cosac e Naify, 1999.

CADERNOS DA LITERATURA BRASILEIRA. *Ferreira Gullar*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1998.

COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella (Orgs.). *Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos 50*. Rio de Janeiro: Funarte; Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1987.

CORREIO DA MANHÃ. Ivan Serpa inicia alunos no mundo das formas e das cores. Rio de Janeiro, 13 Mar. 1995.

———. Os abstratos nas suas fontes. Rio de Janeiro, 26 Mar. 1954.

ERBER, Pedro. *After the politics of abstraction: avant-garde art and criticism in Japan and Brazil circa 1960*. Tese (Doutorado) – Cornell University, Ithaca, Nova York, 2009.

FERREIRA, Hélio Márcio (Org.). *Ivan Serpa*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

GALERIA DE ARTE INSTITUTO BRASIL-ESTADOS UNIDOS (IBEU). *Catálogo de exposição: Exposição do Grupo Frente*. Rio de Janeiro: Galeria Ibeu, 1954.

———. *Catálogo de exposição: Ivan Serpa – exposição de pinturas e desenhos*. Rio de Janeiro: Galeria Ibeu, Jul./Ago. 1951.

GINGER, Serge. *Gestalt: uma teoria do contato*. São Paulo: Summus, 1995.

GOMES, Ângela de Castro; HANSEN, Patrícia Santos (Orgs.). *Intelectuais mediadores: práticas culturais e ação política*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

GRUPO FRENTE. *Catálogo de exposição*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna (MAM), 1955.

GRUPO FRENTE: 1954-1956. *Catálogo: Exposição Nacional de Arte Abstrata – Hotel Quitandinha, 1953*. Galeria de arte Banerj. Rio de Janeiro, 1984.

MARI, Marcelo. *Mário Pedrosa e Ferreira Gullar: sobre o ideário da crítica de arte nos anos 50*. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2001.

MOURA, Flávio Rosa. *Obra em construção: a recepção do neoconcretismo e a invenção da arte contemporânea no Brasil*. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2011.

OLIVEIRA, Lucia Lippi. As ciências sociais no Rio de Janeiro. In: MICELI, Sérgio (Org.). *História das ciências sociais no Brasil*. v. 2. São Paulo: Sumaré; Fapesp, 1995.

OSORIO, Luiz Camillo. *Razões da crítica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

PAPE, Lygia. *Catiti catiti na terra dos brasis*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, 1980.

PEDROSA, Mário. *Política das artes*. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 1995.

———. . Da natureza afetiva da forma na obra de arte. In: PEDROSA, Mário. *Arte: forma e personalidade*. São Paulo: Kairós, 1979.

———. . A experiência de Ivan Serpa. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 18 Ago. 1951.

SANT'ANNA, Sabrina. A crítica de arte brasileira: Mário Pedrosa, as décadas de 1950 e 2000 em discussão. *Revista Poiesis*, Edição 14, Ano 10, p. 17-33, Niterói, 2009.

———. . *Construindo a memória do futuro: uma análise da fundação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro*. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, 2008

VELHO, Gilberto. Metrópole, cosmopolitismo e mediação. *Horizontes Antropológicos*, Ano 16, n. 33, p. 15-23, Porto Alegre, 2010.

VILLAS BÔAS, Glaucia. Concretismo. In: BARCINSKI, Fabiana (Org.). *Sobre arte brasileira*. São Paulo: Martins Fontes, 2014a.

———. . Os dois lados do concretismo". In: REINHEIMER, Patricia; SANT'ANNA, Sabrina Parracho (Orgs.). *Reflexão sobre arte e cultura material*. Rio de Janeiro, Folha Seca, 2014b.

———. . A estética da conversão. O ateliê do Engenho de Dentro e a arte concreta carioca (1946-1951). *Tempo Social*, v. 20, n. 2, p. 197-219, São Paulo, 2008.

